



Universitat de Lleida

## La figura del náufrago. Itinerarios y marcas

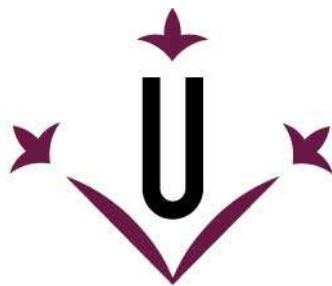
Joan Millaret Valls

<http://hdl.handle.net/10803/688257>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**Universitat de Lleida**

TESI DOCTORAL

LA FIGURA DEL NÁUFRAGO:  
ITINERARIOS Y MARCAS

Joan Millaret Valls

Memòria presentada per optar al grau de Doctor per la Universitat de Lleida  
Programa de Doctorat en Patrimoni, Territori i Cultura

Director  
Alberto Luque Pendón

2022

## ÍNDICE

<b>RESUM/RESUMEN/SUMMARY .....</b>	<b>9</b>
<b>PRESENTACIÓN .....</b>	<b>10</b>
<b>1. LA REPRESENTACIÓN DEL NÁUFRAGO. MÁS ALLÁ DE ROBINSÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. ANTIGÜEDAD. NÁUFRAGO ODISEICO .....</b>	<b>13</b>
1.1.1. DESPOJOS DE NÁUFRAGO .....	22
<b>1.2. EDAD MEDIA. NÁUFRAGOS PIADOSOS.....</b>	<b>23</b>
1.2.1. ULISES CASTIGADO .....	26
1.2.2. NÁUFRAGO AFORTUNADO .....	27
<b>1.3. RENACIMIENTO.....</b>	<b>29</b>
1.3.1. PEREGRINAJE DE NÁUFRAGOS .....	29
1.3.2. NÁUFRAGOS ILUSORIOS .....	34
1.3.3. NÁUFRAGO ESPECULAR.....	39
<b>1.4. SIGLO XVIII. ROBINSÓN CRUSOE. NÁUFRAGO EN ISLA DESIERTA .....</b>	<b>40</b>
1.4.1. NAUFRAGIOS .....	43
1.4.2. AISLAMIENTO Y ENCIERRO .....	44
1.4.3. AMENAZA EXTERIOR .....	45
1.4.4. VIDA EN SOLEDAD .....	46
1.4.5. ISLA PROVISORIA .....	47
1.4.6. EMPRENDEDURÍA .....	48
1.4.7. PURITANISMO .....	51
1.4.8. PRODIGIOS.....	53
1.4.9. VIRREY .....	55
1.4.10. SALVACIÓN FINAL CON DIVIDENDOS.....	55
1.4.11. ENSEÑANZAS .....	56
1.4.12. REGRESO AL HOGAR .....	56
1.4.13. A LA SOMBRA DE ROBINSÓN CRUSOE. GULLIVER Y CÁNDIDO .....	57
<b>1.5. SIGLO XIX. ROBINSONISMO. WYSS Y VERNE .....</b>	<b>63</b>
1.5.1. <i>EL ROBINSÓN SUIZO</i> . NÁUFRAGOS EN FAMILIA.....	64
1.5.1.1. BARCOS BIEN DOTADOS .....	67
1.5.1.2. EDÉN .....	67
1.5.1.3. PURITANISMO .....	68
1.5.1.4. LABOROSIDAD .....	68
1.5.1.5. ISLA DE LA FELICIDAD.....	69
1.5.1.6. PERMANECER.....	69
1.5.1.7. RECAPITULACIÓN .....	70
1.5.1.8. NÁUFRAGA.....	70
1.5.2. EL ROBINSONISMO DE VERNE .....	71
1.5.2.1. LOS HIJOS DEL CAPITÁN GRANT. LA BÚSQUDA DE NÁUFRAGOS.....	77
1.5.2.2. <i>LA ISLA MISTERIOSA</i> . ROBINSONES DE LA CIENCIA.....	80
1.5.2.3. Los náufragos del aire .....	80
1.5.2.4. Robinsonismo grupal .....	81
1.5.2.5. Naturaleza provisoria .....	82
1.5.2.6. Demiurgo .....	83
1.5.2.7. Novela química .....	83
1.5.2.8. La nueva clase burguesa .....	84
1.5.2.9. Colonos .....	85

1.5.2.10.	Reparación .....	86
1.5.2.11.	Secuelas robinsonianas .....	87
1.5.3.	ROBINSÓN CRUSOE. FIGURA MITOLÓGICA .....	89
<b>1.6.</b>	<b>SIGLO XIX. LOS NÁUFRAGOS DE LA CATÁSTROFE .....</b>	<b>95</b>
1.6.1.	VERNE. ROBINSONISMO EROSIONADO .....	95
1.6.1.1.	INVERNADA ENTRE LOS HIELOS. LOS MÁRTIRES MÁS ADMIRABLES .....	97
1.6.1.2.	LAS AVENTURAS DEL CAPITÁN HATTERAS. LOCURA POLAR .....	99
1.6.1.3.	EN EL PAÍS DE LAS PIELES. LA Balsa DE HIELO .....	102
1.6.1.4.	LA ESFINGE DE HIELO. INVERNADA TRAS POE .....	103
1.6.1.5.	DEGRADACIÓN HUMANA .....	105
1.6.1.6.	LA ISLA MÍNIMA .....	106
1.6.1.7.	EL "CHANCELLOR". LA Balsa DE LOS HORRORES .....	108
1.6.1.8.	EL FARO DEL FIN DEL MUNDO. NAUFRAGADORES .....	113
1.6.1.9.	LOS NÁUFRAGOS DEL JONATHAN. LA ISLA COMO LABORATORIO SOCIAL .....	115
1.6.1.10.	EL ETERNO ADÁN. LOS NÁUFRAGOS DEL MUNDO .....	118
1.6.2.	LA LITERATURA DE LA FATALIDAD .....	119
1.6.2.1.	LA NAVEGACIÓN ESPECTRAL DE COLEDRIDGE .....	121
1.6.2.2.	LA SEPULTURA MARINA DE BYRON .....	125
1.6.2.3.	MELMOTH. NAUFRAGIO CON ESPECTADOR .....	129
1.6.2.4.	EL TORBELLINO DE POE .....	131
1.6.2.5.	EL LEVIATÁN DE MELVILLE .....	137
1.6.2.6.	ISLAS DE LA DESOLACIÓN .....	140
1.6.3.	PINTURAS DE LA DESTRUCCIÓN .....	144
1.6.3.1.	LA TEMPESTAD .....	145
1.6.3.2.	SALVAMENTO DE NÁUFRAGOS DESDE LA ORILLA. EFECTO DISTANCIAMIENTO .....	147
1.6.3.3.	SALVAMENTO DE NÁUFRAGOS DESDE LA ORILLA. EFECTO ACERCAMIENTO .....	151
1.6.3.4.	EL SUBLIME. CATEGORÍA ESTÉTICA .....	155
1.6.3.5.	ROMANTICISMO TRÁGICO .....	158
1.6.3.5.1.	Salvamento de náufragos. Ausencia de orilla salvadora .....	161
1.6.3.5.2.	Salvamento de náufragos. La balsa .....	164
1.6.3.5.3.	Ausencia de rescate en el mar .....	166
1.6.3.5.4.	La costa destructora .....	170
1.6.3.5.5.	Náufragos en orilla desierta .....	171
1.6.3.5.6.	Restos del naufragio .....	173
1.6.3.5.7.	Naufragio con espectador .....	181
1.6.3.5.8.	La balsa de los náufragos .....	184
1.6.3.6.	Repliegue .....	189
<b>2.</b>	<b>SIGLO XX. LA REPRESENTACIÓN DEL NÁUFRAGO EN EL CINE .....</b>	<b>192</b>
<b>2.1.</b>	<b>NÁUFRAGOS OCASIONALES .....</b>	<b>194</b>
2.1.1.	LA CARRETA FANTASMA. ALMA DE NÁUFRAGO .....	195
2.1.2.	LA ISLA DEL TESORO. NÁUFRAGO ALELADO .....	196
2.1.3.	SECUESTRADO. NÁUFRAGO SINTÉTICO .....	198
2.1.4.	SU MAJESTAD EN LOS MARES DEL SUR. NÁUFRAGO INAUGURAL .....	199
2.1.5.	TABÚ. NÁUFRAGOS ESTIGMATIZADOS .....	200
2.1.6.	PARÉNTESIS. SIN NÁUFRAGOS .....	201
2.1.7.	ULISES. NÁUFRAGO ODISEICO .....	202
2.1.8.	SATIRICÓN. NÁUFRAGO TRANSFORMISTA .....	204
2.1.9.	SIMBAD. NÁUFRAGOS EMBELESADOS .....	204
2.1.10.	GULLIVER. NÁUFRAGO DISMINUIDO .....	206
2.1.11.	BEN HUR. INVERSIÓN DE ROLES EN LA Balsa .....	207
2.1.12.	LA GUERRA DE MURPHY. NÁUFRAGO CLAUSURAL .....	210
2.1.13.	PIRATAS. NÁUFRAGO CIRCULAR .....	211
2.1.14.	MAR CRUEL. LA Balsa DE LOS SUFRIMIENTOS .....	213

2.1.15.	<i>REBELIÓN A BORDO. LA Balsa DE LA AGONÍA</i> .....	214
2.1.16.	<i>LO MEJOR ES LO MALO CONOCIDO. NAUFRAGIO REPARADOR</i> .....	217
2.1.17.	<i>ENVIADO ESPECIAL. NÁUFRAGOS DEL AIRE</i> .....	219
2.1.18.	<i>ORIGEN. NÁUFRAGOS DEL SUBCONSCIENTE</i> .....	220
<b>2.2.</b>	<b>PERVIVENCIA DEL ROBINSONISMO</b> .....	<b>221</b>
2.2.1.	EXALTACIÓN ROBINSONIANA. MÉLIÈS.....	222
2.2.2.	ROBINSONES INFANTILES.....	225
2.2.3.	INTERTEXTUALIDAD. SELKIRK Y DEFOE.....	228
2.2.4.	ISLAS EXÓTICAS. ISLAS DEL AMOR.....	232
2.2.4.1.	ROBINSÓN ACROBÁTICO.....	233
2.2.4.2.	REDIMIDOS POR EL AMOR.....	234
2.2.4.3.	ROBINSÓN FEMENINO.....	236
2.2.4.4.	LA GUERRA DE LOS SEXOS.....	237
2.2.4.5.	PARÁISOS ROMÁNTICOS.....	240
2.2.4.6.	ISLAS INVERTIDAS.....	244
2.2.5.	PARODIAS.....	249
2.2.5.1.	El espectro de Robinsón.....	249
2.2.5.2.	República robinsoniana.....	251
2.2.6.	DISNEY. SELLO DE ROBINSONISMO.....	252
2.2.6.1.	Robinsones en familia.....	253
2.2.7.	EL ROBINSONISMO DE VERNE.....	254
2.2.7.1.	A la búsqueda de náufragos.....	255
2.2.7.2.	La isla de los gigantes.....	257
2.2.7.3.	Escuela de robinsones.....	258
<b>2.3.</b>	<b>EROSIÓN DEL MITO ROBINSONIANO</b> .....	<b>260</b>
2.3.1.	SIMULACIONES Y SUBLIMACIONES.....	264
2.3.1.1.	ATRAPADO EN LAS IMÁGENES.....	264
2.3.1.2.	NAUFRAGIO SIMULADO.....	267
2.3.1.3.	LA ISLA POROSA.....	272
2.3.1.4.	LA ISLA ILUSORIA.....	273
2.3.1.5.	NÁUFRAGO SUBLIMADO.....	276
2.3.1.6.	QUIMERA ROBINSONIANA.....	279
2.3.1.7.	RESURRECCIÓN.....	281
2.3.2.	CUERPOS CASTIGADOS.....	282
2.3.2.1.	NÁUFRAGOS A LA DERIVA.....	283
2.3.2.1.1.	Náufragos esculturales.....	283
2.3.2.1.2.	La balsa de los recuerdos.....	285
2.3.2.1.3.	Primeros lamentos.....	288
2.3.2.1.4.	Mapa del sufrimiento humano.....	289
2.3.2.1.5.	Martirologio.....	291
2.3.2.1.6.	Invernadas en los hielos.....	293
2.3.2.2.	NÁUFRAGOS ESENCIALES.....	298
2.3.2.2.1.	El árbol del ahorcado.....	298
2.3.2.2.2.	El grado cero del heroísmo.....	301
2.3.3.	INVOLUCIÓN.....	303
2.3.3.1.	NÁUFRAGOS DE GUERRA.....	304
2.3.3.1.1.	Los robinsones zánganos.....	304
2.3.3.1.2.	Duelo de robinsones.....	308
2.3.3.1.3.	Isla del desamor.....	310
2.3.3.2.	ISLAS DEL TERROR.....	312
2.3.3.2.1.	La isla del dolor.....	312
2.3.3.3.	Cacería humana.....	319
2.3.3.3.1.	Pequeños robinsones salvajes.....	322
2.3.3.4.	SALVAJISMO EN LAS BALSAS.....	327
2.3.3.4.1.	Linchamiento.....	328

2.3.3.4.2.	Selección natural.....	332
2.3.3.4.3.	Canibalismo.....	336
2.3.3.4.4.	Naufragadores .....	339
2.3.4.	LA DESAPARICIÓN FÍSICA.....	343
2.3.4.1.	“TITANISMO”. GRANDES CATÁSTROFES .....	344
2.3.4.1.1.	Preludio fúnebre.....	346
2.3.4.1.2.	Catástrofe artesanal.....	347
2.3.4.1.3.	Colosalismo.....	348
2.3.4.1.4.	Titanic al revés .....	352
2.3.4.1.5.	Magnificencia.....	353
2.3.4.1.6.	Colateralidad.....	354
2.3.4.2.	PEQUEÑAS CATÁSTROFES.....	355
2.3.4.2.1.	Boda monstruosa.....	356
2.3.4.2.2.	Cineasta marino.....	357
2.3.4.3.	Capitanes intrépidos .....	359
2.3.4.4.	LOS MODERNOS NÁUFRAGOS .....	365
2.3.4.4.1.	Lampedusa.....	368
2.3.4.4.2.	Los restos del naufragio.....	369
2.3.4.4.3.	Epitafio.....	370
2.3.5.	ROBINSÓN CUESTIONADO .....	371
2.3.5.1.	Primeras tentativas descolonizadoras .....	373
2.3.5.2.	Robinsón melancólico .....	374
2.3.5.3.	El suicidio de Robinsón .....	379
2.3.5.4.	Robinsón crepuscular.....	382
2.3.5.5.	Robinsón abolicionista.....	385
2.3.5.6.	Suplantación .....	387
<b>3.</b>	<b>COSMOGONÍA DEL NÁUFRAGO.....</b>	<b>389</b>
<b>3.1.</b>	<b>3.1. EL PARTO DEL NÁUFRAGO.....</b>	<b>391</b>
3.1.1.	¡SÁLVESE QUIEN PUEDA!.....	392
3.1.2.	LA TABLA DE LA SALVACIÓN .....	395
3.1.3.	ZONA CERO.....	398
<b>3.2.</b>	<b>LA ORILLA SALVADORA .....</b>	<b>400</b>
3.2.1.	AVISTAMIENTO.....	401
3.2.2.	CUERPO EN LA ORILLA .....	403
3.2.3.	SOCORRO PIADOSO .....	408
<b>3.3.</b>	<b>LA ORILLA DESTRUCTORA .....</b>	<b>410</b>
3.3.1.	NAUFRAGADORES .....	413
<b>3.4.</b>	<b>AISLAMIENTO Y ENCIERRO.....</b>	<b>416</b>
3.4.1.	MUROS, CÍRCULOS Y DESIERTOS .....	417
3.4.2.	HOMBRES FRENTE AL MAR .....	421
3.4.3.	SEÑALES PARA UN RESCATE .....	423
3.4.3.1.	MENSAJE EN UNA BOTELLA .....	425
3.4.3.2.	TRAPOS .....	427
3.4.3.3.	ESCRITURA .....	427
3.4.3.4.	FUEGOS.....	428
3.4.4.	ESCAPAR .....	430
<b>3.5.</b>	<b>LA SOLEDAD.....</b>	<b>432</b>
3.5.1.	SOLEDAD INTOLERABLE.....	432
3.5.2.	DIARIOS .....	435
3.5.3.	LA ESPERA.....	437

3.5.4.	ANIMALES DE COMPAÑÍA .....	440
3.5.5.	VIERNES .....	442
3.5.6.	LOS PELIGROS DE LA SOLEDAD.....	444
<b>3.6.</b>	<b>LA SUPERVIVENCIA .....</b>	<b>447</b>
3.6.1.	ISLAS PROVISORIAS .....	449
3.6.2.	NATURALEZAS ENEMIGAS .....	451
3.6.2.1.	Hombres a la deriva .....	452
3.6.2.2.	Naturalezas muertas .....	455
3.6.2.3.	Infierno blanco.....	458
3.6.3.	SUPERVIVENCIA GRUPAL.....	462
3.6.3.1.	Robinsonismo. Valores civilizatorios.....	463
3.6.3.2.	Involución. Regresión a la animalidad .....	463
3.6.3.3.	Antropofagia .....	465
<b>3.7.</b>	<b>SUFRIMIENTOS .....</b>	<b>470</b>
3.7.1.	GALERÍA DE PADECIMIENTOS.....	470
3.7.2.	SEDIENTOS.....	472
3.7.2.1.	La sangre .....	474
3.7.2.2.	La lluvia prodigiosa.....	475
3.7.3.	HAMBRIENTOS .....	477
3.7.3.1.	Roer objetos.....	478
3.7.3.2.	Tentadora carne humana.....	479
<b>3.8.</b>	<b>DESORIENTACIÓN .....</b>	<b>481</b>
3.8.1.	DESORIENTACIÓN ESPACIAL.....	481
3.8.2.	DESORIENTACIÓN TEMPORAL.....	483
<b>3.9.</b>	<b>INMOVILIDAD .....</b>	<b>486</b>
3.9.1.	MARES CALMOS .....	486
3.9.2.	INMOVILIDAD ESCULTURAL.....	489
3.9.3.	INMOVILIDAD MÓRBIDA .....	490
<b>3.10.</b>	<b>ENLOQUECIMIENTO .....</b>	<b>492</b>
3.10.1.	DELIRIO .....	492
3.10.2.	VIVIR MURIENDO .....	495
<b>3.11.</b>	<b>SALVAMENTO FINAL .....</b>	<b>497</b>
<b>3.12.</b>	<b>DESAPARICIÓN FÍSICA .....</b>	<b>500</b>
3.12.1.	IN MEMORIAM .....	500
3.12.2.	ENCAMINARSE A LA MUERTE .....	501
3.12.3.	MUERTE LIBERADORA.....	503
<b>3.13.</b>	<b>EL REGRESO .....</b>	<b>505</b>
3.13.1.	REGRESO CONCILIADOR .....	505
3.13.2.	REGRESO PROBLEMATIZADO.....	508
<b>4.</b>	<b>LA METÁFORA DEL NÁUFRAGO.....</b>	<b>513</b>
<b>4.1.</b>	<b>EL DESIERTO BLANCO.....</b>	<b>519</b>
4.1.1.	ATRAPADOS EN LA NIEVE .....	522
4.1.1.1.	LOS NÁUFRAGOS DEL AIRE .....	522
4.1.1.1.1.	La isla paradisíaca .....	528
4.1.1.2.	EXPLORADORES POLARES .....	530
4.1.1.3.	ALPINISMO .....	537

4.1.1.4.	BUSCADORES DE ORO .....	542
4.1.1.5.	TRAMPEROS. Contrafiguras robinsonianas.....	545
4.1.1.6.	EXCURSIONISMO.....	554
4.1.1.7.	COMBATIENTES.....	557
4.1.2.	INSULARIDAD.....	561
4.1.2.1.	RESTOS DEL NAUFRAGIO .....	561
4.1.2.2.	LA CABAÑA.....	564
4.1.2.2.1.	La cabaña estival.....	569
4.1.2.2.2.	La cabaña lujosa.....	571
4.1.3.	LA DERIVA BLANCA.....	573
4.1.4.	LA SUPERVIVENCIA. PADECIMIENTOS .....	585
4.1.4.1.	EL FRÍO .....	590
4.1.4.2.	EL HAMBRE .....	593
4.1.4.3.	ANTROPOFAGÍA .....	598
4.1.5.	EL DESVARÍO. La fiebre de las cabañas .....	603
4.1.6.	EL INFIERNO BLANCO. Territorio para la extinción. ....	612
4.1.6.1.	LA AVALANCHA. La tormenta perfecta .....	617
4.1.6.2.	BESTIAS SALVAJES .....	619
4.1.6.3.	LA CONGELACIÓN .....	625
4.1.7.	EL RESCATE .....	631
4.1.7.1.	SEÑALES PATRA UN RESCATE.....	632
4.1.7.2.	DIARIOS DE NÁUFRAGO .....	637
4.1.7.3.	LA SALVACIÓN FINAL.....	639
<b>4.2.</b>	<b>MARES DE ARENA .....</b>	<b>643</b>
4.2.1.	ATRAPADOS EN EL DESIERTO. INSULARIDAD .....	648
4.2.1.1.	ÍNSULAS DEFENSIVAS.....	648
4.2.1.2.	NÁUFRAGOS DEL AIRE .....	654
4.2.1.3.	CABAÑAS.....	658
4.2.1.4.	ÍNSULAS FANTÁSTICAS.....	663
4.2.1.5.	ÍNSULAS DESLUCIDAS.....	666
4.2.1.6.	ÍNSULA TRAMPOSA .....	669
4.2.1.7.	ÍNSULA ROCOSA.....	671
4.2.1.8.	LA GRIETA.....	671
4.2.1.9.	EL AGUJERO .....	673
4.2.1.10.	ANACORISMO. NÁUFRAGOS VOLUNTARIOS .....	675
4.2.2.	ATRAPADOS EN EL DESIERTO. LA DERIVA .....	683
4.2.2.1.	TRAVESÍAS BÉLICAS.....	684
4.2.2.2.	SALVAJISMO .....	695
4.2.2.3.	QUIMERAS DEL ORO .....	699
4.2.2.4.	4.2.2.4.DERIVAS MIGRATORIAS .....	704
4.2.2.5.	DERIVA APOCALÍPTICA.....	708
4.2.2.6.	DERIVAS IDENTITARIAS .....	711
4.2.3.	NATURALEZA ENEMIGA.....	723
4.2.3.1.	LA SED .....	728
4.2.3.2.	EL DESVARÍO .....	731
4.2.4.	LA ORILLA SALVADORA.....	735
4.2.5.	SEÑALES PARA UN RESCATE .....	738
4.2.6.	LA SALVACIÓN FINAL .....	740
4.2.7.	ARENAS DE MUERTE.....	742
<b>4.3.</b>	<b>EL MAR OSCURO .....</b>	<b>744</b>
4.3.1.	PERDIDOS EN EL ESPACIO.....	749
4.3.2.	ATRAPADOS EN EL ESPACIO. LA INSULARIDAD .....	753
4.3.2.1.	LA INSULARIDAD LUNAR .....	755
4.3.2.2.	LA INSULARIDAD MARCIANA .....	762
4.3.2.3.	ROBINSONES ESPACIALES .....	764



4.3.2.4.	OTRAS ÍNSULAS.....	775
4.3.2.4.1.	La isla de próspero .....	775
4.3.2.4.2.	Islas misteriosas .....	779
4.3.2.4.3.	La familia Robinsón espacial .....	781
4.3.2.4.4.	Ínsulas robinsonianas.....	783
4.3.2.4.5.	Pequeños náufragos animados.....	787
4.3.3.	ATRAPADOS EN EL ESPACIO. LA DERIVA .....	790
4.3.3.1.	DERIVAS TRANSCENDENTALES.....	798
4.3.3.2.	DERIVAS INMERSIVAS .....	805
4.3.3.3.	DERIVAS MONSTRUOSAS.....	808
4.3.3.4.	DERIVAS DISTÓPICAS .....	813
4.3.4.	DESERTIZACIÓN .....	819
4.3.5.	REGRESO AL ORIGEN DE LA METÁFORA.....	824
<b>PINTURAS, DIBUJOS, GRABADOS.....</b>		<b>830</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>834</b>
<b>FILMOGRAFÍA .....</b>		<b>855</b>

## RESUM/RESUMEN/SUMMARY

Robinson Crusoe s'ha instal·lat en l'imaginari popular com la figura del naufrag per excel·lència, una figura tan categòrica que no ha aconseguit eclipsar, però, els altres naufrags. En realitat, Robinson representa l'arquetip del naufrag en illa deserta, i un recorregut històric per la representació del naufrag en la literatura, la pintura i, especialment, el cinema, demostrarà la diversitat i l'abundància de les diverses modalitats de naufrags. Més enllà de Robinson i el robinsonisme, els diversos camins del naufrag a través d'obres literàries, quadres o pel·lícules ha acabat configurant un vast i ric univers propi. La versàtil poètica del naufrag ha tingut la seva traducció en una àmplia tipologia de temes significatius que hem intentar ordenar, motius sustentats en un ampli ventall d'imatges literàries, pictòriques i cinematogràfiques. Finalment, ens hem aventurat en la recerca del naufrag metafòric, el naufrag deslligat del seu entorn habitual, el mar. Ens referim al naufrag en terra ferma, atrapat i aïllat en espais naturals tan oposats com el desert, els cims nevats o l'espai exterior.

Robinson Crusoe se ha instalado en el imaginario popular como la figura del naufrago por excelencia, una figura tan categórica que, sin embargo, no ha conseguido eclipsar a los otros naufragos. En realidad, Robinson representa el arquetipo del naufrago en isla desierta, y un recorrido histórico por la representación del naufrago en la literatura, la pintura y, especialmente, el cine, demostrará la diversidad y la abundancia de las diversas modalidades de naufragos. Más allá de Robinson y el robinsonismo, los diversos caminos del naufrago a través de las obras literarias, cuadros o películas han terminado por configurar un variado y rico universo propio. La versátil poética del naufrago ha tenido su traducción en una amplia tipología de temas significativos que hemos intentado catalogar, motivos sustentados en un amplio espectro de imágenes literarias, pictóricas y cinematográficas. Por último, nos hemos aventurado en la búsqueda del naufrago metafórico, el naufrago desligado de su entorno habitual, el mar. Nos referimos al naufrago en tierra firme, atrapado y aislado en espacios tan opuestos como el desierto, las cimas nevadas o el espacio exterior.

Robinson Crusoe has established himself in the popular imagination as the figure of the castaway par excellence, a figure so categorical that, however, he has not managed to outshine the other castaways. In fact, Robinson represents the archetype of the castaway on the desert island, and a historical journey through the representation of the shipwrecked in literature, painting and, especially, the cinema, will demonstrate the diversity and abundance of the various models of castaways. Beyond Robinson and Robinsonism, the various ways of the castaways through literary works, paintings or movies have ended up configuring a rich and varied universe of its own. This versatile poetic of the castaways has had its translation in a wide typology of themes, significant reasons that we have tried to catalog, sustained in a wide set of literary, pictorial and cinematographic images. Finally, we have ventured into the search for the metaphorical castaway, the castaway detached from his usual environment, the sea. We refer to the castaway on dry land, trapped and isolated in natural environments as opposite as the desert, snowy mountains or outer space.

## PRESENTACIÓN

Hablar del náufrago equivale a hablar de los náufragos. Para la posteridad ha quedado registrado el nombre de Robinsón Crusoe, náufrago intemporal e imperecedero, una fuerza genésica que ha conseguido encumbrar todas las representaciones del náufrago, habidas y por haber. El recorrido por los caminos del náufrago tiene ciertamente en Robinsón Crusoe una parada obligatoria. No sólo ha fundado una dinastía de robinsones, sino que ha llegado a eclipsar a los otros náufragos. En realidad, la dimensión gigantesca alcanzada por Robinsón se funda en el arquetipo del náufrago solo en una isla desierta, aunque su aureola se haya apoderado de cualquier náufrago en cualquier condición, ya sea literal o, incluso, figurado.

La tesis va a llevar a cabo un recorrido por la figura del náufrago, una figura completamente desasistida, que ha despertado un nulo o escaso interés, a pesar de su versatilidad continuada en el tiempo. En esta investigación resulta obvia la relevancia incontable de Robinsón, figura de dimensión mitológica incluso, padre de una pródiga descendencia, el robinsonismo, nacida en la literatura y muerta en el cine. Pero nos vamos a ocupar también de los otros náufragos, anteriores y posteriores a Robinsón, a pesar de que la inmensa mayoría de ellos haya sido ninguneada, debido al alcance y difusión de la dimensión de Robinsón, erigido en categoría, en el náufrago *per se*.

El motivo de este trabajo ha sido realizar una prospección a través del tiempo para localizar los diversos trayectos que han seguido las representaciones del náufrago, constatando su gran diversidad así como su cuantía, muchos de los cuales han vivido completamente alejados de esa imagen robinsoniana que se ha instalado firmemente en el inconsciente colectivo.

La tesis adopta un formato de trabajo de campo para salir a la búsqueda de las distintas representaciones del náufrago en sus diversas disciplinas expresivas, ya sean literarias, pictóricas o cinematográficas. Un camino itinerante y nómada, interdisciplinario, donde a menudo convergen la literatura y la pintura cuando se trata de ofrecer retratos de algunos náufragos o, en el caso del cine, un solapamiento absoluto con la literatura, que ha aprovisionado al cine y que lo sigue haciendo con un sinfín de tramas y personajes.

El trabajo tiene la pretensión de conformar el mosaico más diverso y representativo posible de la presencia del náufrago, localizar los diversos trayectos de los náufragos, alejados en multitud de ocasiones de esa imagen robinsoniana que se ha instalado firmemente en nuestro imaginario. Un recorrido con un epicentro evidente, la figura incontestable de Robinsón, no sólo virrey en su isla, sino símbolo del náufrago por antonomasia. Una dimensión totalizadora que ha terminado por excluir a cualquier otro modelo de náufrago.

Pero un trayecto que buscará cubrir también una representatividad, dejar constancia de esos instantes de náufragos, fugaces en múltiples ocasiones, que han luchado también por ocupar su espacio en las letras o el cine. Para la estructuración de la tesis se han levantado dos grandes capítulos, que se rigen por criterios cronológicos, y que constatan de alguna manera el relieve de la representación del náufrago. Un primer capítulo

que cubre desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, y un segundo capítulo dedicado al siglo XX, el siglo del cine.

Un primer bloque resigue el rastro de los naufragos, siempre en trances ocasionales, momentos pasajeros, un largo trecho que va de la Antigüedad con los naufragios de Ulises en la *Odisea*, las pinturas ejemplarizantes de la Edad Media sobre el rescate de naufragos o ese grupo disperso de naufragos en la isla encantada de Próspero en *La tempestad* de Shakespeare, hasta el naufrago como protagonista absoluto que irrumpe con la aparición de Robinsón Crusoe en el siglo XVIII, instaurando el motivo del naufrago en una isla despoblada. Pero Robinsón convivirá en su tiempo con otros naufragos, reincidentes como Gulliver con sus múltiples naufragios, o circunstanciales como Cándido naufragando en el puerto de Lisboa.

Robinsón consolidará su reinado hasta nuestros días, proyectándose inmediatamente a través del éxito y el predicamento de las robinsonadas a lo largo del XIX, sobre todo a cargo de Wyss y, más tarde, Verne. Una preponderancia robinsoniana que no puede esconder la tortuosa y lastimosa lista de naufragos que se han batido en las navegaciones trágicas, con la catástrofe como bandera, desde Melville o Poe a los más románticos, como Coleridge o Lord Byron. Un siglo que cuenta con una figura literaria imprescindible, Jules Verne, continuador y predicador del robinsonismo. Aunque Verne parece desdoblarse, autor robinsoniano por un lado y autor poeniano también, convirtiéndose en el principal generador de historias de naufragos de todos los tiempos. Verne deja naufragos afortunados, de complejión robinsoniana, pero también ofrece los naufragos más desdichados, marcando la fractura insalvable que se establece precisamente en este siglo entre las robinsonadas.

La literatura pesimista y dramática del XIX ha dejado así una raza de naufragos de lo más lastimosa, desde los naufragos en balsas a la deriva, los naufragos en las internadas en los hielos o abandonados en islas miserables. Un siglo en el que explota como nunca también el motivo del naufrago en la pintura a través de las marinas dramáticas del romanticismo, desprendiéndose del significativo motivo dieciochesco que fueron las pinturas de salvamento de naufragos en la costa.

Y en el siglo XX el cine se transforma en el hábitat por excelencia de la representación del naufrago, generando una ingente producción de filmes que contemplan el naufrago no sólo en su condición episódica, sino que lo convierten en protagonista. El cine, que funde literatura, pintura o escultura, se convierte en el espacio privilegiado de las manifestaciones del naufrago.

Ante el repliegue de la pintura figurativa y la extinción de las marinas con la destrucción de naufragos en el Romanticismo, la desaparición de la novela de aventuras marinas en un mundo explorado por completo, el cine abre en su búsqueda de argumentos un nuevo mundo de posibilidades para el naufrago.

El cine se acerca al naufrago con una fecundidad y variabilidad insospechada de títulos, que comporta a su vez dificultades para su propio agrupamiento y ordenación. La insistencia del cine en los diversos caminos del naufrago ha sido inversamente proporcional a la atención que se le ha dispensado, una frecuencia ininterrumpida y constante del tema del naufrago que contrasta con la desatención de los estudios cinematográficos.

En el bloque de cine se dedicará un espacio a los naufragos episódicos, breves momentos de naufragos integrados en una trama más amplia, pasajes que operan como la gran mayoría de trances de naufragos en la literatura, simples paréntesis. Y entre la cantidad de acercamientos al tema del naufrago destacamos dos miradas prácticamente antagónicas, en lógica continuidad con esa línea divisoria establecida en el XIX: por un lado el robinsonismo cinematográfico, asociado mayoritariamente a la comedia, unido indisolublemente a un imaginario de islas exóticas de propiedades edénicas y, también, territorio para la infantilización; y por otro, aquellos relatos que se siguen caminos opuestos, recusando en ocasiones al robinsonismo, revisando y cuestionando su legado; unas veces abordando historias de naufragos en las que se vive una regresión al salvajismo y la violencia; también ejemplos de catastrofismo en el mar, desde los grandes desastres de la navegación a los siniestros de los pescadores en el mar, y que llevan a afrontar la desaparición física del naufrago; o relatos que se sirven de la fantasía o la sublimación para enmascarar historias terribles de naufragos o que acuden a formatos de la confusión, relatos laberínticos.

La tesis desemboca en un tercer bloque, a modo de recapitulación sobre la figura del naufrago. Un capítulo donde confluyen de alguna forma los cientos de relatos que han conformado la narrativa del naufrago para procurar ordenar todos los motivos, las constantes que desprenden las variadas mostraciones del naufrago durante el recorrido seguido en el tiempo a través de diversos campos expresivos. Una cosmogonía de temas que pautan la figura del naufrago, utilizando a tal efecto la amplia selección de textos, cuadros, fotogramas de películas o grabados que hemos destacado durante la exploración, marcas que han contribuido a distinguir y fijar una serie de momentos clave en la épica del naufrago. Un conjunto de marcas que ayudan a catalogar el motivo general del naufrago con sus propiedades y atributos, sus particularidades, que hacen reconocible al naufrago como figura. Un amplio despliegue de motivos tales como el aislamiento y el encierro; la lucha por la supervivencia individual o grupal; la soledad; las descripciones físicas de los tormentos y penalidades de aquellos naufragos que han padecido una subsistencia precaria; el tema de la salvación final; la muerte; instantes de gran plasticidad como el tema de la orilla benefactora, acogedora de naufragos, o su anverso, la costa destructora; los episodios de pérdida y desorientación; o el motivo del regreso al hogar.

La recapitulación de los motivos que conforman la figura del naufrago nos permitirán explorar el campo metafórico del naufrago en el cine, a menudo con base literaria, en un cuarto capítulo. El estudio del naufrago figurado nos conduce, inevitablemente, a un territorio completamente inexplorado, supeditado, a menudo, al terreno de la subjetividad. La diversidad de mitemas que constituyen la figura del naufrago contribuirán indudablemente a orientarnos en la tierra ignota de la metáfora. En el cine hallamos cientos de títulos susceptibles de formar parte de una metafórica del naufrago pero se ha optado por el criterio de circunscribir el estudio de la metáfora a entornos físicos perfectamente definidos y que guardan afinidades paisajísticas con el hábitat marino, caso de los entornos nevados, el desierto o el espacio exterior. De la literalidad del naufrago en entorno isleño o perdido sin rumbo a bordo de un bote en el océano, se pasa al ámbito del naufrago figurado con hombres perdidos en entornos gélidos, en las arenas del desierto o vagando por el espacio galáctico. El naufrago abandona su matriz marina

y se metafórica al quedar atrapado en el desierto blanco de los hielos, en los mares de arena del desierto o en los mares oscuros del espacio. Son naufragos metafóricos definidos, básicamente, por los mitemas del aislamiento y el aprisionamiento, la insularidad, así como el de la desorientación y el vagar errabundo, la deriva.

## I. LA REPRESENTACIÓN DEL NAUFRAGO. MÁS ALLÁ DE ROBINSON

El arquetipo de naufrago solitario en isla deshabitada fundado por *Robinson Crusoe* ha impregnado el imaginario colectivo desde su misma aparición. Una formulación de la figura del naufrago como argumento absoluto que llegó a eclipsar a otras representaciones de naufragos precedentes, básicamente de carácter más ocasional. Y es que la fecundidad del motivo del naufrago y sus diferentes manifestaciones trasciende el campo arquetípico de las aventuras isleñas de Robinson Crusoe.

El recorrido por la representación del naufrago a través de la literatura nos lleva a recuperar otros naufragos menos populares que Robinson, pero que han contribuido, cada uno a su manera, a dar cuerpo a la figuración del naufrago. Resulta indispensable referirse a uno de los primeros naufragos literarios, Ulises, pero también los *exempla* medievales, con imágenes piadosas de salvamento de naufragos. O los marineros arrojados a la isla mágica de Próspero en *La tempestad* de Shakespeare, o esa figura de una epopeya de la indigencia humana que fue Cabeza de Vaca, relatado por él mismo en forma de crónica en *Naufragios*.

Naufragos de carácter circunstancial, episódicos, que brazada a brazada han contribuido a modular a través del tiempo un imaginario del naufrago que sin duda complementa el reinado instaurado por Robinson Crusoe desde su misma aparición. Mitos, leyendas y relatos antiguos que han dejado su huella en la arena de la literatura, visitados de nuevo por la literatura en el devenir del tiempo, o que luego han revivido en la pintura y, finalmente, en el cine. Lejanas y dispares representaciones de la figura del naufrago que nos permiten resaltar la variedad de elementos que lo conforman antes del surgimiento de Robinson Crusoe en la época moderna, cubriendo edades distintas, las épocas de la Edad Clásica, la Edad Media o el Renacimiento.

### I.I. ANTIGÜEDAD. NAUFRAGO ODISEICO

El mar, fuente de vida, es también lugar de destrucción, especialmente en los primeros tiempos de la navegación humana. Los griegos y los fenicios son los grandes viajeros de la Antigüedad clásica, grandes creadores de imperios marítimos, seguidos de los romanos, más proclives al imperio terrestre. El propio nombre de *naufugio* es una palabra compuesta de raíz latina que combina los términos «nave» y «fractura», *navis* y *fractum*. Navegaciones circunscritas a las horas de sol y a los meses próximos al verano, con un tiempo más benigno, prescindiendo de lanzarse al mar en los meses invernales, temporada inhábil de la que procede, por ejemplo, el vocablo *mare clausum*, «mar cerrado». También dificultades de orientación. Los peligros de la navegación, básicamente

te meteorológicos, como las tormentas, pero asociados en el Mediterráneo clásico a la creencia en el mar poblado de monstruos marinos y dioses enfurecidos.

El mar, como reservorio de lo desconocido, lugar donde acechan los peligros, es la realidad elemental menos tranquilizadora, al menos, hasta la era de la navegación, según Blumenberg, “ámbito de lo imprevisible, de la anarquía, de la desorientación.”<sup>1</sup> De la tradición griega proceden precisamente los grandes relatos de navegaciones marinas, como el caso de la *Odisea*, relato mitológico pero también humano, donde Ulises, en su condición de náufrago ocasional, ocupa un lugar destacado, en un contexto de mitos y leyendas, una especie de prehistoria de Grecia, donde se ofrecían un amplio abanico de ficciones, como señala Valverde, “narraciones llenas de peripecias y de maravillas, historias fabulosas, lances de amor o de muerte de profundo significado, sencillas anécdotas o relatos de gran extensión.”<sup>2</sup>

El romano Lucrecio en siglo I a.C. en su poema *De la naturaleza de las cosas* plantea, desde el epicureísmo, el tema del naufragio, sirviéndose de la representación de un testigo en un acantilado que contempla el naufragio de una nave en un mar tempestuoso. El espectador se siente conmovido por la tragedia, pero también aliviado por no verse afectado por ella. Desde la distancia, desde la prudencia, el hombre en tierra segura, que no se aventura a los peligros de la navegación, no debe temer el desastre. “El mensaje es claro: quien guarde las debidas precauciones puede llevar una vida sin temor a los naufragios.”<sup>3</sup>

Existe un largo listado de proverbios, epigramas, mitos y epitafios,<sup>4</sup> que nos recuerdan la incidencia del tema del náufrago, básicamente como evocaciones de la muerte y la destrucción. Pero también referencias en la tradición popular, caso de las tablas voti-

---

1 Hans BLUMENBERG, *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia* (1979), Madrid, Visor, 1995, p. 15.

2 José María VALVERDE y Martín DE RIQUER, *Historia de la literatura universal*, t. i (Desde los inicios hasta el Barroco), Madrid, Gredos, 2007, p. 51.

3 José Luis MOLINUEVO, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 11.

4 Epitafio del griego Theodorides, siglo iii a.C. en *Tumba de un náufrago*, del cual se conservan distintas formulaciones, pero utilizamos la siguiente: “Embarcaos sin miedo. El mar me causó la muerte. Pero otros, ese mismo día, llegaron a puerto.” El poeta griego Calímaco (siglo iii a.C.): “¿Cómo te llamabas, náufrago? Desdichado, te han hallado rechazado por el mar, lavado por las olas.” El guerrero Áyax, agarrado a una roca tras un naufragio, es destruido por la ira de los dioses por su desafío y finalmente ahogado, motivo pictórico en el prerromántico Étienne Barthélémy Garnier (1759–1849) en *Áyax naufragado* (1793), con Áyax sujeto a la roca, antes de su muerte. O el mito griego del amor trágico de Leandro y Hero, con Leandro ahogado en el mar y su cuerpo en la playa, depositado por las olas, para desesperación de su amada que lo contempla; tema convertido en motivo pictórico retomado en el XVIII con Taillasson en *Leandro y Hero* (1798), o en el XIX con William Etty, con mayores dosis de patetismo, en *Hero y Leandro* (1829). Puede seguirse con provecho a Hans Blumenberg, quien lleva a cabo una relación detallada de pensadores de la Antigüedad que abordan el tema del náufrago en sus enseñanzas, como Zenón de Citio, Aristipo, Hesíodo y otros, en su obra *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*.

vas, en las cuales el naufrago que había sobrevivido a un desastre reflejaba su desgracia, para inspirar la compasión de los lectores.

Al lado de la *Ilíada*, centrada en el asedio griego y conquista de Troya, Homero escribió también la *Odisea*, protagonizada por un héroe de Troya, Ulises, que emprende un viaje de regreso a Ítaca repleto de incidencias. La *Odisea* de Homero sería el primer gran relato de aventuras marino, donde el mar viene conformado como espacio físico real y, también, fantástico.<sup>5</sup> En su itinerario retardado de regreso al hogar por el mar, el guerrero de Troya, Ulises, se transforma en marinero, sufriendo una cadena de incidentes con apederos en su recorrido. “Si la *Ilíada* es poema de heroicos guerreros, la *Odisea* lo es de experimentados marineros.”<sup>6</sup> El camino de vuelta es retardado por el encuentro imprevisto con seres fantásticos, como el gigante Polifemo, el héroe corre el riesgo de perder la memoria en el país de los lotófagos, padece una navegación zozobante embrujado por el canto de las sirenas, o los riesgos de la navegación, con el peligro de naufragio, al cruzar el paso entre los monstruos Escila y Caribdis. Encuentros retardatorios que ralentizan el viaje de regreso, obligando Ulises a vivir aventuras sobrenaturales, fantásticas, fabulosas, elementos fuera del mundo conocido, ingredientes de “otra geografía”, dirá Calvino,<sup>7</sup> que nada tienen que ver con los héroes épicos de la guerra como Aquiles o Héctor, o el mismo Ulises antes de la *Odisea*. A pesar de la sobreexposición a los arbitrios, a las maravillas marinas, en la *Odisea* la navegación ejerce un protagonismo en sí mismo, erigiéndose en un elemento central de la peripecia odiseica, con referencias, descripciones y detalles del arte de navegar.<sup>8</sup>

El vagar marino de Ulises, “la marcha errante”, dirá Blumenberg,<sup>9</sup> del guerrero a quien le es denegado su retorno a Ítaca, ha contribuido a formalizar un motivo narrativo indiscutible. El peregrinaje marino de Ulises a casa ha sido la fuente de la vertebración del tema del retorno al hogar, precisamente el primer gran tema que abordan Balló y Pérez en su estudio de los argumentos universales.<sup>10</sup> Precisamente en esta travesía accidentada y errática, a Ulises lo podemos considerar como el primer modelo literario de naufrago al protagonizar algunos episodios típicos de naufragios. Cuando alcanza la meta de la vuelta, cuando se produce la reaparición del ausente, el exiliado que

---

5 Habrá otros relatos de índole marinera en la época clásica, como las aventuras de Jasón y sus compañeros, los argonautas, en busca del Vello de Oro en Argonáuticas de Apolonio de Rodas (siglo III a.C.), siguiendo el patrón homérico. Otra obra de ambientación marinera es Historia verdadera de Luciano de Samosata (siglo II), llena de episodios fantásticos, que parece inaugurar la futura literatura de viajes, ambientado precisamente en el mar Atlántico, el mar de la frontera, “Mare Ignotum”.

6 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 55.

7 Italo CALVINO, *Per què llegir els clàssics*, Barcelona, Edicions 62, 2016, p. 25.

8 VALVERDE y DE RIQUER, *loc. cit.*

9 BLUMENBERG, *op. cit.*, p. 15.

10 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *La llavor immortal: Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995, p. 27.



regresa a la patria incorpora a su personaje, en cierto modo, el perfil de un náufrago, un desaparecido, que vuelve al hogar.

Ulises se enfrenta a las furias de la naturaleza en varias ocasiones, al peligro tentador de las sirenas o a monstruos en distintos encuentros, pero hay episodios clave unidos al motivo del náufrago, primeras figuraciones del náufrago. Así, Ulises ha contribuido a equipar la figura del náufrago con distintos ingredientes: su combate por la subsistencia en el mar tras un naufragio, el papel de la orilla salvadora o su reverso, la costa destructora, la descripción fisiológica de las penalidades de náufrago, su aislamiento melancólico en brazos de Calipso o el instante en que cae exánime en tierra firme en la orilla de los feacios.

El naufragio de Ulises y su llegada solitaria a la isla Ogigia con Calipso que lo seduce en su lecho del amor y le ofrece cuidados, regalándole la vida eterna, solicitándole que se convierta en su esposo, atesora un gran momento de arrebató melancólico en la isla. Luego sigue inmediatamente un nuevo momento de naufragio tras abandonar Ogigia, cuando Calipso le permite zarpar rumbo a Ítaca. Un privilegiado momento plenamente inscrito en el motivo del náufrago, con gran número de indicaciones y detalles de su naufragio durante una tempestad frente a la costa de los feacios. El naufragio frente a las costas de Ogigia que deja a Ulises varado en brazos de Calipso es contado por Ulises tanto a Nausica como a su padre, el anfitrión Alcino, en la isla de los feacios, en su crónica de las historias y desdichas que ha vivido hasta el momento, igual como hará más tarde a su esposa Penélope al final de la obra una vez regresado a Ítaca.

La nave de Ulises y sus hombres es destruida en un naufragio como castigo a sus hombres por realizar banquetes con vacas sagradas en la isla de Helios, un desafío insolente a los dioses. La tempestad urdida por Zeus culmina con la destrucción del barco y la muerte de todos los compañeros de Ulises, escapando de la muerte agarrado a la quilla del barco desarbolado. El náufrago Ulises es arrastrado por las corrientes marinas durante 9 días, y al décimo descubre la costa de la isla Ogigia, donde encontrará resguardo. En el canto V, acogido y retenido por Calipso, colmado de atenciones y dádivas, sin embargo, Ulises añora su patria frente al mar, derramando lágrimas, suspirando y gimiendo por su familia y su país, perfilando una sugerente postal marítima de la melancolía de náufrago.<sup>11</sup>

El emisario de los dioses, Hermes, interpela a Calipso con órdenes de Zeus para que permita al apesadumbrado Ulises partir a Ítaca y poner término a sus desdichas y desgracias. Calipso se dirige al desdichado Ulises en la orilla del mar, suspirando por el regreso, aborrecido de los placeres ofrecidos de Calipso. Tras 7 años pasados entre las caricias de la diosa, Calipso permite su salida de la isla y le guía en la construcción de

---

<sup>11</sup> Ya sea en los brazos tentadores de Calipso o Circe, seducido por las sirenas, o amado por la joven Nausica, momentos vertebrados por el erotismo y el hedonismo, que ponen a prueba la fidelidad de Ulises hacia su amada Penélope, conformando un conjunto de “pruebas morales”, como afirman Balló y Pérez (op. cit., p. 29).

una balsa hecha de troncos, talados por el propio Ulises. Ulises, experto marino y armador, trabaja en la balsa durante 4 días, introduciendo grandes mejoras, con postes y cubierta, mástil y velas. Calipso lo abastece de agua, provisiones y vestidos para la travesía y para que pueda llegar sano y salvo a su destino. Un episodio que deja una escena emblemática de la figuración de náufrago, la construcción de la balsa, los preparativos de la marcha, en realidad la huida del náufrago, aislado y encerrado, aunque sea en una placentera ínsula.

La melancolía y la pena de Ulises han sido retratadas en distintas ocasiones, reforzando iconológicamente este instante privilegiado de interioridad personal. Mencionamos el cuadro del norteamericano Bryson Burroughs, *La isla de Calipso* (1928), una genuina estampa melancólica de Ulises, en posición sentada, aburrido, a los pies del lecho amatorio de la voluptuosa Calipso, con la cabeza apoyada en una mano, en sintonía con la figura del pensador de Rodin, ajeno al mar que se encuentra a sus espaldas, completamente ensimismado en sus pensamientos.<sup>12</sup> El nuevo naufragio del solitario Ulises tras su partida de Ogiqia es descrito con un mayor desarrollo que el anterior. Homero hace una extensa descripción de su vivencia de náufrago, acompañado de diversas peripecias que conforman un abanico de momentos sobre la representación del náufrago cuando alcanza tierra firme. El periplo de náufrago Ulises en alta mar en este episodio ofrece distintos pasos en la constitución del tema del náufrago.

---

<sup>12</sup> Cabe citar también el cuadro del pintor simbolista suizo Arnold Böcklin, *Odiseo y Calipso* (1883), con una variación opuesta en la disposición de los personajes, apareciendo Ulises erguido, pero colocado de espaldas al espectador, como una estatua erigida en las rocas, observando el mar, mirando hacia la Ítaca, con los ojos y el pensamiento, un cuadro más tenebroso o amargo, cercano compositivamente a la enigmática figura de Monje frente al mar (1810) de Friedrich.



*La isla de Calipso* (1928, Bryson Burroughs). Melancolía de náufrago.

Destacamos algunos momentos conformadores, como el propio naufragio a causa de una tempestad, la lucha contra los elementos por la supervivencia en el mar, la deriva del náufrago en el mar conducido por las olas, la visión de una orilla salvadora en la isla de los feacios, la amargura por la aparición de una costa inaccesible y repleta de peligros, la salvación final al poner pie en tierra segura. El instante de alcanzar la orilla salvadora deja un instante perdurable, la imagen del cuerpo exhausto tumbado en la arena de la playa, exponente de tanta fatiga y esfuerzo derrochado, un momento que contribuye a fundar un motivo nodal en la figuración del náufrago, recurrente y persistente, desarrollado extensamente por la literatura, momento desgarrador de náufrago exánime como motivo visual que se implantará decididamente en el cine.

En el Canto V, tras desprenderse de los cariñosos lazos de la diosa Calipso, Ulises divisa a los 18 días de navegación la isla de los feacios, pero Poseidón, irritado al contemplarlo, desata una fuerte tempestad que agita el mar y enardece las olas para provocar nuevas desgracias a Ulises. En una climática escena de tempestad, frente al embate de las gigantescas olas, Homero nos deja en la *Odisea* el episodio arquetípico del marinero desbordado por los elementos que encara su hora fatal, el naufragio de su nave y su ahogamiento en el mar. “Y entonces a Odiseo le flaquean las rodillas y el coraje, y habla a su corazón magnánimo: «Pobre de mí, desdichado, al final, ¿qué va ocurrirme? Temo que sea verdad todo lo que me contó la diosa, ella que me aseguró que padecería calamidades en el mar antes de alcanzar la tierra paterna. Y ahora sus profecías se cumplen. ¡Con qué nubes cubre Zeus el ancho cielo! Ha alborotado el mar y se ciernen contra mí tempestades con vientos de toda clase. Me espera una muerte horrible.»

Ulises afronta su despedida, su pronta aniquilación en la soledad marítima, y se lamenta de no haber perecido en la batalla de Troya, donde habría obtenido honores y gloria como guerrero. El furor desencadenado de Poseidón contra el marino Ulises es una escena paroxística de tempestad marina, que conduce al naufragio y posteriormente al salvamento del náufrago agarrado a unos maderos. Una escena inmortalizada por uno de los grandes ilustradores de la obra de Homero, el norteamericano Newell Con-

vers Wyeth, en una edición de 1929. En este canto V la tormenta desencadenada zarandea y destruye la balsa de Ulises, y éste se precipita a la vorágine marina, embestido por las olas, sepultado bajo sus aguas por el peso de sus vestimentas, regalo de Calipso



*Odisea* (1929, Convers Wyeth). Náufrago en una balsa.

El episodio del náufrago desesperado, luchando por sobrevivir, agarrándose a los restos del naufragio, configura una clásica escena de salvamento: “Al final emergió y vomitaba por la boca el agua amarga del mar, y la espuma le resbalaba en abundancia de su cabeza. No obstante, a pesar de su agotamiento, no se olvidaba de la balsa, y lanzándose entre las olas se agarró a ella, y sentándose en ella burló a la muerte.” Esta larga secuencia prosigue con Ulises vagando a la deriva, exhausto, mientras la diosa Ino (Leucotea) se apiada de los suplicios del náufrago y acude a socorrerlo, adoptando la forma de una gaviota, recomendándole que la manera de engañar a Poseidón es abandonar la balsa y seguir a nado hasta la costa de los feacios, y entregándole un velo para ponérselo debajo del pecho y que le permitirá alcanzar la orilla. Odiseo desconfía del consejo de la diosa y decide resistir soportando las inclemencias en su balsa, pero una nueva embestida deshace la balsa y Ulises se aferra a un madero. La situación del náufrago Ulises es calamitosa, a lomos de un tronco durante días, arrastrado por las olas y a la deriva, expuesto a cada momento a una muy plausible muerte.

El vagabundeo del náufrago Ulises ofrece dos momentos opuestos cuando observa la tierra firme de los feacios. Primero se produce la alegría del desdichado náufrago Ulises frente a una orilla salvadora, momento extático, comparado en el texto homérico con el gozo que experimenta el hijo ante la recuperación de un padre gravemente enfermo; momento que configura arquetípicamente el avistamiento de la tierra segura y acogedora como un instante de renacimiento.

Pero la orilla acogedora que había despertado la esperanza y la ilusión de Ulises toma un cariz imprevisible cuando se acerca a tierra firme, y ahora la costa benefactora adquiere valores destructivos. Aparecen costas infranqueables, las aguas son profundas y el

riesgo de que las olas lo estampen contra las escarpadas paredes de piedra o que la fuerza del agua lo arrastre mar adentro provocan la desazón en el voluntarioso Ulises, las fuerzas y la voluntad le flaquean, y el cuadro asume el carácter modelo de una gráfica plasmación de la costa hostil. Ulises intenta asirse a las rocas de esta costa destructora, pero una ola lo arrastra mar adentro. Finalmente consigue alcanzar tierra segura gracias en la desembocadura de un río entre las rocas, y en extremo debilitado y exhausto Ulises besa la tierra salvadora y se adentra en los bosques de los feacios, donde duerme cubierto de hojas para recuperarse de su agotamiento en un sueño reparador.



*Odiseo y Nausica* (1650, Salvador Rosa). Socorro de náufragos.

El motivo de la orilla salvadora se acompaña en la *Odisea* del motivo del socorro a los náufragos en la costa, cuando el náufrago es descubierto, con asombro y miedo, por Nausica y sus criadas, que habían acudido al río para lavar la ropa y pasar el día, entre baños, comidas y juegos. Ulises, prendado de la belleza virginal de Nausica, hija de Alcínoo, será acogido, alimentado y vestido en palacio, mientras la joven se enamora arrebatadoramente del náufrago recogido en la playa. En este libro fundacional de tantos motivos argumentales, el amor frustrado de la virginal Nausica se convierte en paradigma del amor imposible, tema dramático que inspirará en el futuro a multitud de poetas. Pero el encuentro entre ambos se ha convertido también en un tema pictórico al uso, centrado en el motivo del rescate de náufragos en la costa, como en el cuadro *Odiseo y Nausica* (1650) de Salvator Rosa, con el náufrago desnudo descubierto por las mujeres que le ofrecen abrigo. Un momento compasivo próximo al gran tema troncal del salvamento de náufragos en las marinas trágicas de los siglos XVIII y XIX.

Ulises, navegante errabundo, es también un cadáver olvidado para quienes ignoran su paradero. Quienes aún aguardan su tardía llegada se preguntan si está vivo o está muerto. Pero hay diversas perspectivas, diversas inquietudes, otros protagonistas con otras cosas que relatar, aportando nuevos aspectos a la representación del regreso del desaparecido Ulises. Entre quienes lo esperan, unos lo hacen con paciencia, como su

esposa Penélope, dando muestras de una fidelidad inquebrantable, ciegamente confiada en el retorno del desterrado, mientras que los pretendientes la acechan y hostigan en su débil condición virtual de viuda. Otros parten a la búsqueda del marino perdido, como su hijo Telémaco, que llega a dudar de que Ulises aún siga entre los vivos, en una misión parecida a la de los rescatadores de náufragos ilocalizables. Como relato de relatos, la *Odisea* conjuga una sinfonía de voces, de puntos de vista, de narraciones, en ocasiones superpuestos, que lleva a Calvino a preguntarse “¿cuántas odiseas contiene la *Odisea*?”<sup>13</sup>

Casi la mitad de la *Odisea* se vertebra en torno al motivo de la llegada de Ulises a Ítaca, epicentro de la trama, capítulo final de su universal trayecto de vuelta a casa. Interesa especialmente por su acabada exposición de la figura del náufrago, en ese peregrinaje de retorno al hogar, de rescate final de su cautiverio insular. El tema del retorno de Ulises a la patria ha generado infinidad de acercamientos en todas las épocas, antes de cristalizar también en el cine.<sup>14</sup>

La llegada de Ulises al hogar en el canto XIII resulta extraña, ya que acontece en un estado somnoliento. Ulises, depositado por los feacios en una cama confortable en la nave que lo traslada raudo a Ítaca, conducida por expertos marineros feacios, es un ser durmiente, inconsciente. El astuto y vigilante Ulises, un héroe de acción, que ha superado toda clase de pruebas, penalidades y contratiempos, se deja arrullar en el momento culminante, el momento ansiado en que por fin podrá pisar el suelo de Ítaca. Más que una navegación, parece un trance, un tránsito, como acunado por el vaivén del barco, que Homero describe emparentando el dormir con el morir, creando una atmósfera turbadora, y que se asemeja a futuros desvaríos de náufragos vagabundos: “Mientras ellos se inclinaban y batían el mar con sus remos, le pesaron los párpados con un sueño pesado, dulcísimo y profundo, muy parecido a la muerte.”

El retorno al hogar, como colofón a un sinfín de desventuras, no es un regreso fácil para Odiseo; aquí el poeta renuncia a la inmediata imagen gratificante del reencuentro con los suyos, y prolonga la angustia, intensifica la intriga, retarda el desenlace. Desembarcar en su país habría debido ser el momento feliz culminante del largo trayecto, una justa recompensa a los naufragios del héroe, aliviando sus penas, pero este regreso acontece terriblemente problematizado. Ulises llega a Ítaca y acude al palacio de su patria disfrazado de mendigo, ataviado con los ropajes dispensados por la diosa Atenea, y no es reconocido por los suyos; retoma así el sendero de nuevas pruebas, especialmente una rueda de reconocimiento colectiva, como una especie de rey mendigo al que han usurpado su trono y debe restituir un orden armónico en una convención de final feliz, expulsando a los pretendientes. Pero antes Ulises tampoco ha reconocido la costa de su país, cuando ya ha desembarcado en ella, y Atenea tiene que cerciorarle que en efecto se

---

<sup>13</sup> CALVINO, *op. cit.*, p. 17.

<sup>14</sup> El tema del retorno de Ulises al hogar será retomado por Dante en *el Infierno* de *La divina comedia*, que ofrece una imagen inédita del héroe ahogándose en el mar. La espera de Penélope se convierte en motivo cumbre en la ópera de Claudio Monteverdi sobre el motivo odiseico, *El regreso de Ulises a la patria*.

encuentra en su propia patria. Como afirma Calvino, “la crisis de identidad es general en la segunda parte de la *Odisea*”.<sup>15</sup>

El héroe de la épica odiseica exhibe un cúmulo de virtudes y facultades, signos de grandeza, propias de un personaje casi sobrehumano, pero aparece también como un ser sufriente y apenado, lloroso y melancólico en algunos momentos, un personaje más humano que divino, propenso a la fragilidad y los lamentos, para quien los naufragios padecidos, con sus consiguientes retenciones insulares, son desdichas que dejan huella. “Lejos del sentimiento exaltado de la acción heroica que recorre las *Ilíada* de punta a punta”,<sup>16</sup> como dice Enric Iborra, Ulises adquiere una inusitada dimensión humana, es “el hombre que soporta las experiencias más duras, la fatiga, el dolor y la soledad”<sup>17</sup>, en palabras de Italo Calvino.

### I.I.I. DESPOJOS DE NÁUFRAGO

Como un apéndice a la *Odisea* griega podemos mencionar en la tradición romana a Petronio, quien en el siglo I no desdeñaba la catástrofe marítima y los sinsabores del naufragio durante una navegación mediterránea en su fragmentado e inconcluso *Satiricón* (CXIV y CXV). Petronio se refiere antes (CIII) a la costumbre de cortarse el pelo en caso de naufragio: en una travesía marina los dos amantes Encolpio y Gitón se hacen rapar la cabeza por un barbero de la nave y son imprecados por un pasajero que vomita por la borda y que juzga ese acto como signo de mal agüero, un “presagio funesto”, pues la costumbre marinera de cortarse los cabellos como ofrenda a los dioses es lo que se hace antes de un naufragio.

Petronio describe una furiosa tempestad que pone en serio riesgo la seguridad de la nave y provoca escenas de espanto entre la tripulación. La muerte llama a la puerta de la tripulación y uno de los amigos de Encolpio, Licas, es arrojado por un golpe de viento al mar, ahogándose en el abismo acuático. Encolpio y Gitón se abrazan y se besan, ante lo que parece un final terrible, asustados por unas olas furiosas dispuestas a tragarse el barco. Preparados para lo peor, sin esperanza de salvación, los amantes se atan juntos con el cinturón de una túnica para, al menos, perecer juntos, despidiéndose de la vida, listos para convertirse en anónimos naufragos fallecidos. Este pasaje del *Satiricón* ya prefigura el motivo de los naufragos ahogados, los cadáveres conducidos por las olas y depositados en la costa, los despojos humanos del naufragio, a menudo olvidados: “al menos, que la ola que nos arrastre nos lleve unidos el mayor tiempo posible; y si apiadada de nosotros quisiera arrojarnos a la misma playa, tal vez quien nos encuentre, llevado de un misericordioso sentimiento, nos ponga juntos bajo un montón de piedras; o

---

<sup>15</sup> CALVINO, *op. cit.*, p. 22.

<sup>16</sup> Enric IBORRA, *Un son profund: Dietari d'un curs de literatura universal*, Barcelona, Viena, 2013, p. 48.

<sup>17</sup> CALVINO, *op. cit.*, p. 25.

tal vez, favor supremo que ni las olas suelen negar, pese a toda su cólera, quedemos sepultados sin separarnos, bajo la arena blanca”.

El tema de los despojos humanos es recuperado de nuevo por Petronio después de que los protagonistas sobreviven al naufragio y encuentran refugio en una cabaña de pescadores en la costa. Allí, sosegados y reconfortados, hallan el cuerpo sin vida de un náufrago meciéndose en las olas, y Encolpio descubre más adelante que se trata de Licas. Encolpio nos transmite la congoja que experimenta el hombre en tierra segura al contemplar el rastro de la tragedia, un cuerpo de náufrago desconocido. Este momento, tan afín al tema lucreciano del espectador que reflexiona ante el naufragio, se concentra en el horror del espectáculo, pero al mismo tiempo abre paso a otros pensamientos. Encolpio introduce una variante en la representación del náufrago, otra perspectiva: el otro lado, el espacio de los que no están presentes, de aquellos a quienes también concierne la tragedia, pero que nada saben de la suerte del náufrago, como los familiares de Ulises que ignoraban su paradero. Imagen que invita a reflexionar de modo inevitable y casi natural, preguntándose por el sinsentido de la vida frente a la inapelable muerte: “¿A qué vuestros proyectos locos, mortales? ¿A qué los vanos propósitos que concebís en vuestros ambiciosos pensamientos? ¡Miraos en ese espejo! ¡En ese triste despojo que las olas empujan a su capricho!” Encolpio enfatizará aún este desolador pensamiento cuando descubra que el desdichado no es otro que su amigo Licas: la tristeza le hará discurrir sobre la vulnerabilidad de los hombres, “mortales insensatos”, la fragilidad de sus ambiciones y sueños vanos.

Petronio deja cristalizado el pasaje del naufragio como paradigma de destrucción cuasi-sistemática, que deja como mísero pero elocuente indicio unos dispersos e inertes restos de la tragedia: “Entretanto, la tempestad acababa de ejecutar los decretos del destino, dispersando los despojos de la nave. Ya no quedaban mástiles, ni timón, ni cuerdas, ni remos. Todo iba desapareciendo. Y semejante a informe y grosero armazón, bamboleándose el navío a merced del oleaje.”

También introduce Petronio, dentro del episodio del naufragio, un nuevo elemento que muy a menudo se presentará en la literatura posterior: la acción de un grupo de pescadores dispuestos a saquear la nave, aunque finalmente rechazados por los pasajeros que quedaban en el puente. Es el tema del pillaje y el saqueo, aquí como costumbre de la época, un hábito nada piadoso en los tiempos antiguos que incluso llegaba al asesinato en algunos lugares; bárbara costumbre de esquilmar a los náufragos arrojados a las costas, que en una u otra variante ha ido perviviendo hasta tiempos modernos.

## **1.2. EDAD MEDIA. NÁUFRAGOS PIADOSOS**

El Medievo es una época escasa de grandes viajes, aunque los vikingos y los árabes convirtieron la navegación en una inmejorable forma de expansión. Como en la Antigüedad, el mar sigue siendo un espacio desconocido y peligroso, y la navegación un arte riesgoso, pese al relativo desarrollo entre los árabes, que ampliaron también algo los conocimientos geográficos respecto a los de sus predecesores; sin duda esto estimuló la imaginación con una mitología propia, como la del rico comerciante Simbad el Marino, embarcado en aventuras en mares fantásticos. Pero habrá que esperar al siglo XV para asistir a una verdadera era de descubrimientos y de expansión por los océanos.



En la literatura, la pintura y la prédica religiosa de la Edad Media, el salvamento de náufragos se hace presente como motivo narrativo y simbólico. En este sentido, cabe destacar los *exempla*, procedimiento didáctico recomendado por San Ambrosio (siglo IV), resumido en la frase “los ejemplos persuaden más que las palabras.”<sup>18</sup> Se trata de narraciones breves y anécdotas utilizadas como modelos de virtud, ejemplos moralizadores donde se mezcla lo histórico con lo fabuloso, una modalidad de discurso edificante que “ilustraba y demostraba un principio moral”,<sup>19</sup> cuyo uso en los sermones se prescribe a partir del siglo VIII, adquiriendo una importancia capital en los siglos XII y XIII.

Estas anécdotas contadas de forma clara y con intencionalidad moral debían ser fáciles de memorizar y de entender, con símbolos fáciles de descifrar para un público iletrado. Este tipo de instrucción se fundaba plenamente en la eficacia expresiva de lo metafórico; para aleccionar a los laicos se “utilizaban metáforas que, basadas en la realidad, ayudaran a la comprensión de lo espiritual.”<sup>20</sup> Y uno de estos típicos *exempla* empleados con fines morales se servía precisamente del motivo del naufragio, acompañado del ahogamiento o salvamento de náufragos. Así, los viajes por mar, siempre inciertos e incontrolables y que podrían derivar en naufragio, forzaban a los laicos a confesarse y a hacer penitencia para salvarse, como los náufragos se agarran a la tabla de salvamento. El *topos* de los náufragos luchando por su supervivencia sirve para ilustrar su posible salvación, forzados a la oración.

Más allá del uso frecuente de la imagen del barco como representación metafórica de la Iglesia de San Pedro durante la Edad Media, la navegación de la época comportaba situarse en una peligrosa situación, entre la vida y la muerte, una situación liminar para la cual se invocaba la protección divina o de los santos, o llevar consigo mismo imágenes religiosas —medallones o amuletos— para utilizarlos en caso de urgencia. Como exhortación a la penitencia, numerosos grabados y pinturas góticas contienen la representación de la escena de salvamento de náufragos, clara advertencia de los peligros que acechan al hombre en el turbulento mar, como epítome de la existencia.

La escena del rescate de náufragos en medio de mares embravecidos tras el hundimiento de su nave ha sido representada en numerosas invocaciones, especialmente por el fundador de los dominicos, Santo Domingo de Guzmán, entre cuyos milagros en vida figura el salvamento de náufragos. Así los riesgos de la muerte durante el naufragio son subsanados por la acción del santo rescatador. Un momento representado, por ejemplo, en una escena integrada en un retablo de advocación franciscana del pintor catalán Lluís Borrassà para el convento de Santa Clara de Vic (1414–1415), que se con-

---

18 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 337.

19 Marta NUET, “El salvamento de náufragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán”, *Locus Amœnus* 5 (2000–2001), pp. 53–65.

20 *Ibid.*

serva íntegro en el Museo Episcopal de Vic, Barcelona.<sup>21</sup> El fragmento refleja la escena del salvamento de náufragos a cargo de Santo Domingo, con peregrinos ingleses que iban a Santiago de Compostela y que zozobran tras tomar una barca para cruzar el río Garona en Toulouse. La tabla muestra en primer término el salvamento, con los náufragos agarrados a una vara, dispuesta por Santo Domingo, situado en la orilla segura, mientras bendice a los infortunados. Todos los náufragos dirigen sus anhelantes miradas, al unísono, hacia Santo Domingo, sujetos al bastón, su tabla de salvación. Junto a Santo Domingo aparece otro fraile dominico, ambos con el hábito de la congregación, que está sentado y leyendo el inicio del salmo penitencial 37, uno de los 7 salmos invocados especialmente para la confesión de los pecados, con esta frase en latín: “Señor, en tu furor no me reprendas, que tu ira no me castigue”; una escena habitual del recitado de salmos penitenciales implantado por las órdenes mendicantes a finales de la Edad Media. Los dos dominicos están acompañados por otras dos figuras, sin hábito, que oran devotamente ante la escena del rescate de los náufragos, penitentemente. Al fondo aparece una nave que sigue su curso y, al lado de los náufragos, la embarcación volcada, semicubierta por las aguas.



Santo Domingo salvando a los náufragos, del retablo del monasterio de Santa Clara de Vic (1414–1415, Lluís Borrassà). Rescate de náufragos.

---

<sup>21</sup> Este pintor es autor de otros cuadros de salvamentos, como el de San Pedro, en la iglesia de Sant Pere de Terrassa. Las escenas de salvamento de náufragos también han corrido a cargo de otros santos, como San Pedro Mártir, quien rescataba náufragos físicamente o a través de su invocación, como señala el citado texto de Marta Nuet.

El público, gente sencilla, conoce primero estas historias breves de su asistencia a los actos religiosos; estos relatos entrarán a formar el embrión de cuentos populares, desarrollándose en la literatura. Se trata de relatos breves, no sólo extraídos de la literatura sacra, sino también de tradición profana, la mayoría escritos en latín y, progresivamente, en las lenguas vernáculas. Buen ejemplo es el de *Los milagros de Nuestra Señora*, del clérigo secular del monasterio de San Millán, Gonzalo de Berceo, escritos hacia 1260 en lengua románica castellana, a partir de textos previos en latín que son reelaborados. El contenido es una colección de 25 milagros de la Virgen María, con piadosas moralejas. Uno de esos relatos, *El romero naufragado*, describe una escena de salvamento de naufragos con algunos navegantes que mueren en el hundimiento, mientras otros son rescatados en una barca, pero un remero cae al agua y se ahoga. Cuando alcanzan tierra firme, los supervivientes y un obispo que actúa como testimonio ocular de los hechos observan cómo salen palomas del mar, que representan a los marineros muertos, y entonces acontece el milagro de la resurrección del ahogado por obra de la Virgen María.<sup>22</sup> En estos años la presencia del motivo de la tormenta y el motivo del naufragio, como el de *El romero naufragado*, se reproducen en parecidos términos en otras narraciones en lengua castellana, siempre con el mismo propósito edificante: “la mención al cumplimiento de la voluntad de Dios.”<sup>23</sup>

El rescate de los desgraciados naufragos se ha consolidado como metáfora de la penitencia y la necesidad de la confesión, mediante la representación de escenas que tienen un gran valor simbólico, si nos atenemos a su alto grado de fijación convencional. El corolario aleccionador deriva natural y espontáneamente de la percepción del naufragio como castigo, en un contexto en el que la navegación era una osadía que comportaba salir del espacio seguro de tierra firme. La concepción del mar como espacio de naturaleza mitológica ahora cede ante la tesis providencial de que es Dios quien gobierna el destino de los hombres. El mar se sigue percibiendo como frontera natural, cuyo traspaso puede llevar al naufragio; simboliza el atrevimiento de los hombres, en pos de riquezas o conquistas militares, es un “castigo ideal para la arrogancia y codicia de navegantes y mercaderes.”<sup>24</sup>

### 1.2.1. ULISES CASTIGADO

El navegante Ulises será convocado por Dante Alighieri en su *Divina Comedia*, un viaje a ultratumba, un viaje a la redención, que empieza en el Infierno, pasa por el Purgatorio y termina en el Paraíso, guiado primero por la razón —Virgilio— en el Infierno

---

22 Otra buena muestra es el Libro de los enxemplos, de Clemente Sánchez (principios del siglo xv), que describe el naufragio de un barco de peregrinos que se dirigen al Santo Sepulcro tras una tempestad.

23 Carlos Alberto CRIDA ÁLVAREZ, *Tempestades y naufragios en los poemas narrativos del siglo XIII español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, pp. 81–93.

24 Giorgio SERRA, “Del trágico al dulce naufragio”, *Espéculo* (Revista de estudios literarios), Universidad Complutense de Madrid, núm. 29 (marzo–junio de 2005).

y el Purgatorio, y luego por la gracia —Beatriz— en el Paraíso. Frente al Purgatorio o el Paraíso, mundos de paz idílicos, el descenso al Infierno, donde moran los condenados por sus culpas, está lleno de dolor y excluye toda esperanza. Dante se sumerge en el trasmundo y, tras cruzar la laguna Estigia, entra en la ciudad de Dite, dividida en dos partes: en una moran los violentos y en la otra, llamada Malebolge, descompuesta en 10 fosos, entre seductores, aduladores, adivinos, hipócritas, ladrones y otros penados, encontramos al navegante Ulises, en la categoría de los malos consejeros, en forma de llamas voladoras.

Así el canto XXVI de la *Comedia* retoma la figura del navegante condenado Ulises, junto a Diomedes, y Dante le concede la palabra para explicar su castigo por engañar mediante una treta a Aquiles y agujonear su ardor guerrero, con el resultado de la muerte del héroe. El poeta imagina a Ulises muerto en un naufragio tras una tormenta propiciada por fuerzas superiores, así castigado por su afán desmedido a los viajes, a la navegación, al descubrimiento. Viejo y cansado, Ulises renuncia a la placidez del hogar para encontrar la muerte bajo las aguas tras desafiar los límites del conocimiento humano. El egregio marino no pudo vencer la tentación de surcar las aguas y recorrer mundo, desentendiéndose del retorno al añorado hogar y renunciando al reencuentro con la esposa fiel Penélope, su hijo Telémaco o su anciano padre: “ni la filial dulzura, ni el cariño/ del viejo padre, ni el amor debido,/ que hubiera alegrado a Penélope,/ no pudieron vencer el ardor interno/ que tuve yo de conocer el mundo,/ y de las virtudes y vicios de los humanos;/ y me arrojé al profundo mar abierto,/ solo con mi nave y la tripulación/ pequeña que nunca me dejaba”.

El Ulises de la *Divina Comedia* sortea el episodio final del regreso al hogar en la Odissea. Su desafío, su temeridad será castigada con un naufragio final por una autoridad suprema; es un designio divino. Imbuido de su valor heroico, Ulises arenga a sus hombres, enardece a los navegantes, les infunde coraje en la travesía. En su navegación vislumbra una montaña —el Purgatorio— que emerge de las aguas; una vez cruzada la frontera del mundo, “el paso terrible”, llega el naufragio que ahoga a Ulises y a toda su tripulación. La alegría se transmuta en dolor y, finalmente, en muerte: “Nuestra alegría se volvió llanto:/ pues de la nueva tierra nació un torbellino,/ que golpeó a la nave por la proa,/ le hizo girar tres veces en las aguas;/ a la cuarta la popa se alzó a lo alto,/ y la proa bajó, tal como quiso Alguien,/ hasta que el mar se cerró sobre nosotros” (vv. 136–142).

### 1.2.2. NÁUFRAGO AFORTUNADO

El motivo del naufragio, con enseñanza incluida, aparece también en otro importante texto medieval, el *Decamerón* (1350–1355) de Giovanni Boccaccio, colección de relatos contados por un grupo de 10 jóvenes que se refugian en una aldea a las afueras de Florencia, huyendo de la devastadora peste negra (de 1348); texto desprovisto en buena parte del tradicional discurso sermoneador, abordando temas profanos, síntoma claro de la aproximación del Renacimiento. A diferencia de la narración novelesca medieval, con tramas que incidían en un tiempo pasado, el *Decamerón* incorpora temas de actualidad y geográficamente cercanos. Y a diferencia de Dante, que lleva a sus conocidos al mundo de ultratumba, Boccaccio “hará la humana comedia de sus contemporáneos

mientras éstos están con vida y sufren miserias, se entregan al vicio o realizan toda suerte de trampas y de engaños.”<sup>25</sup> Para pasar distraídos los días, cada joven cuenta 10 historias de temática libre, a la manera de los *Cuentos de Canterbury*, durante 10 días, en un tono desenfadado y satírico, con franca intención paródica. Encajonado entre diversos relatos eróticos, Boccaccio introduce en la segunda jornada un relato corto, *Landolfo o una fortuna imprevista*, contado por Lauretta, que ilustra el tema de la fama y la riqueza. Allí se narra la azarosa historia del rico comerciante italiano Landolfo Ruffalo, que, embarcado por avaricia y ambición, vive diversas aventuras, acrecentando sus ganancias. Pero cuando vuelve más rico que nunca a su tierra natal, una tormenta le obliga a refugiarse en una isla, donde será atacado por unos genoveses que lo toman preso y destruyen su embarcación. Landolfo viaja ahora en una gabarra, y una nueva tormenta lo lleva a estrellarse en Cefalonia, convirtiéndose en náufrago, aferrado a una caja a la deriva. Consigue abordar Corfú, y una compasiva mujer lo recoge en la playa, a pesar de su aspecto deplorable y repelente; he aquí un nuevo modelo del tema del naufragio con espectador que socorre a los náufragos, como Nausica auxiliando a Ulises. La ironía reside en que la misteriosa caja contiene, sorprendentemente, piedras preciosas, y Landolfo se convierte así en un hombre todavía más rico que al inicio. Agradecido por sus nuevas ganancias, manda un porcentaje de sus beneficios a la mujer auxiliadora. Landolfo es un hombre recompensado, y ahora se olvida de sus sueños de riqueza; con un poco de penitencia, un pequeño acto de contrición, Landolfo, “sin pensar ya en nuevos negocios, vivió honradamente el resto de sus días.” Se conserva, pues, el tono y el efecto didácticos, aleccionadores, pero nunca moralistas en el antipático sentido punitivo, y la salvación del náufrago en la costa ya no es un milagro o fruto de una invocación mariana o la intervención de cualquier santo; con todo, no llega a desaparecer por completo el sustrato religioso, y se invoca al Señor “con la esperanza de que Dios, retardando su muerte, le enviara alguna ayuda”, o “alabando a Dios por no haberle abandonado del todo.”

La finalidad didáctica de este cuento la expone la propia narradora, avisando a sus oyentes antes de contar las peripecias del mercader Landolfo Ruffalo, “que fue dueño de inmensas riquezas. Pero no bastándole sus bienes y deseando doblarlos, estuvo a punto de perderlo todo y de perderse a sí mismo.” Lo que ocurre es que la referida lección moral, el ejemplo, es contravenido paradójicamente al término del relato, con un final gratificante, una vida prometedor, aunque renunciando a los negocios. En todo caso, un signo premonitorio de la superación de la religiosidad medieval y del tránsito al espíritu humanista del Renacimiento, indicación del camino que va de la intervención divina a la centralidad del hombre: “el paradigma renacentista ofrece un modelo de

---

25 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 373.

hombre muy secularizado (estoico y epicúreo, básicamente), en fuerte contraste sobre todo con la religiosidad clásica y con el espíritu de la cristiandad medieval.”<sup>26</sup>

Una recompensa mayor al final, pues mitiga notablemente la pena del naufragio que Landolfo sufrió como castigo a su codicia. Este desenlace irónico es buena muestra del contraste entre, Boccaccio, más mundano y ajeno al medieval peso del pecado, y su compatriota Dante, que aún arrastra una sensibilidad más tradicional, vertebrada por el fatalismo de la condena inapelable. En este sentido resulta paradójico que la génesis de los cuentos y el tono despreocupado que en ocasiones albergan se produzca en un contexto de muerte, la huida de la peste, lo que equivaldría a una situación “dantesca”, en el sentido habitual de la palabra —o sea infernal. Esta distancia espiritual o ideológica entre Boccaccio y Dante se percibe también precisamente en la concepción del naufragio: oportunidad para unos (es el caso de Landolfo, adelantándose al comerciante Robinson Crusoe), inmisericorde extinción para otros (es el caso del Ulises condenado). Boccaccio y Dante casi fundan las dos grandes líneas que, bifurcadas, seguirá la eviterna representación del naufragio, la del feliz *robinsonismo* y la de los relatos más sombríos, desoladores, penosos, pesimistas.

### 1.3. RENACIMIENTO

La época de los grandes descubrimientos geográficos en Ultramar, superándose definitivamente los límites conocidos del mundo, la revelación de nuevas civilizaciones y paisajes, con las potencias europeas lanzadas a explorar y conquistar los confines del orbe, movilizó intensamente todos los recursos que impulsaban el desarrollo del comercio a través de las nuevas rutas internacionales. El barco se convierte en el medio de transporte mundial por excelencia, beneficiado por los avances técnicos, científicos y astronómicos de su tiempo, que facilitan la navegación y vuelven las rutas más seguras. Esta es la época en que se fundan los modelos de los grandes relatos de aventuras marítimas de los tiempos venideros, inspiradas precisamente en las experiencias de estos años, que llenarán la literatura de aventuras de escenarios marítimos poblados de piratas, corsarios, capitanes temibles y algunos naufragos. En consonancia, remite también el miedo ancestral al mar, hasta entonces territorio hostil, desconocido, temible, barrera infranqueable: “una parte del miedo atávico a las aguas desapareció de la mentalidad de la época”.<sup>27</sup>

#### 1.3.1. PEREGRINAJE DE NÁUFRAGOS

En el contexto del dominio español y portugués de los mares entre los siglos XVI y principios del XVII destaca el episodio histórico del descubrimiento y conquista de

---

<sup>26</sup> Antonio BLANCH, *El hombre imaginario: Una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1996, p. 88.

<sup>27</sup> Luis María BROX, “Introducción a las aventuras marinas”, en Jules Verne, *El Chancellor*, Madrid, Anaya, 1986, p. 17.

América, época de esplendor imperial que coincide también con el Siglo de Oro de las letras españolas. La heroica experiencia hizo brotar innumerables relatos sobre este acontecimiento tan universal, desde acercamientos históricos a relatos de primera mano de los propios protagonistas, ya sea a través de los diarios de navegantes — iniciados por el propio Cristóbal Colón con sus *Cartas*—, o de capellanes y militares, crónicas de conquista que daban cuenta a las autoridades de las nuevas maravillas y las experiencias épicas vividas. La grandiosa gesta propició una prolífica producción de textos englobadas en las denominadas “Crónicas de Indias”, un nuevo género literario en sí mismo, donde descuellan especialmente la relación de los infortunios y desdichas del conquistador Álvar Núñez Cabeza de Vaca plasmados en sus *Naufragios* (1542), peldaño capital en el itinerario por la representación del naufrago en la literatura.

Esta relación, entregada al emperador Carlos I, puede equipararse a la de otros textos destinados a glorificar las hazañas de los héroes de la Conquista de América, como el del propio Hernán Cortés, primer prosista de las “Crónicas de Indias” con sus diarios de la conquista de México dirigidos al emperador, *Cartas de relación* (1522).<sup>28</sup> A pesar de encontrarnos en el Renacimiento, la mayoría de esos relatos, y la relación de Cabeza de Vaca particularmente, se contagian de un espíritu “medievalizante”, como destaca Valverde: “los conquistadores eran hombres de alma medieval”.<sup>29</sup>

El aspecto más llamativo de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca surge del exhaustivo y vívido relato de las amargas experiencias que sufrió el cronista, en un tono reacio a los triunfalismos, alcanzando el grado de desazón máximo de la épica de las “Crónicas de Indias”. Colón, en sus últimas cartas, desfavorecido por la Corona, ya daba cuenta del entorno agresivo e inhóspito de algunas regiones, minando la imagen idealizada de la Conquista, pero las maravillas y prodigios del Nuevo Mundo sufren un definitivo revés con la crónica agónica, desencantada y desazonadora de los padecimientos de Cabeza de Vaca; en palabras de Fillol, “son los primeros que abandonan el maquillaje heroico de las gestas. Cabeza de Vaca narra las desgracias, las nada nobles miserias humanas de las expediciones, la naturaleza desbocada, agresiva y sin sentido del nuevo mundo. La incompreensión absoluta con los nativos.”<sup>30</sup>

---

28 Otra relación notable es la del soldado Bernal Díaz de Castillo, que participó también en la conquista de México y dejó su testimonio en la vejez en *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, manuscrito terminado hacia 1568 y publicado en 1632. En dicha relación, el autor enmienda *la Historia general de las Indias* (1522) del historiador Francisco López de Gómara, en la cual se ensalzaba la figura de Hernán Cortés. Cabe citar, por su trascendencia, la relación del dominico Fray Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas, destacado por su defensa de los indígenas ante los abusos de los conquistadores, en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), y su *Historia de las Indias* (1527), textos fundacionales de la denominada “Leyenda Negra” de la conquista española.

29 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 572.

30 Santiago FILLOL, “De la naturaleza: Apuntes sobre géneros y forma en la escritura del diario «Conquista de lo inútil»”, en AA.VV., *Werner HERZOG: Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015, pp. 217 y s.

La notoriedad alcanzada por el texto del naufrago Cabeza de Vaca ha eclipsado de alguna forma las peripecias y desdichas de otros naufragos del Nuevo Mundo, como las del capitán Pedro Serrano, que en 1526 alcanzó una isla desierta en el Caribe tras un naufragio y permaneció en ella por un lapso de 8 años, isla bautizada posteriormente en su honor Isla Serrana. Su solitaria existencia insular se convierte en un antecedente histórico de la mísera vida del abandonado marinero Selkirk, célebre por haber inspirado el *Robinson Crusoe* de Defoe a principios del siglo XVIII. A la ermitaña vida de Pedro Serrano se añadió a los 3 años la de otro superviviente de otro naufragio, hasta que ambos fueron rescatados en 1534, una peripecia de subsistencia en soledad revelada por Garcilaso de la Vega “El Inca” en *Comentarios reales de los incas* (1609), donde se destacan algunos interesantes detalles, como su aspecto físico, cubierto de pelo, como un animal.<sup>31</sup>

Igualmente, el compendio de penalidades abrumadoras que relata Alvar Núñez Cabeza de Vaca en sus *Naufragios*, guarda un razonable parecido con otro caso de naufragio, relatado por Gonzalo Fernández de Oviedo en el libro I de su *Historia general y natural de las Indias*, titulado *Infortunios y naufragios* (1535), un texto edificante y hagiográfico que reivindica la figura de Don Alonso de Zuazo, quien sobrevivió al naufragio de su carabela en 1524 en los arrecifes de los Alacranes, en la península mexicana de Yucatán, tras haber zarpado de Santiago de Cuba. De una tripulación estimada de 60 hombres, cerca de 50 quedaron aislados en desolados parajes y solo unos pocos fueron rescatados; la mayoría murió de hambre y de sed tras grandes privaciones y largas agonías. En esta crónica de subsistencia extrema, aderezada con fragmentos mágicos y milagrosos, Alonso de Zuazo se inviste de los valores inmarchitables en su rol de genuino caballero católico, a quien la fe nunca abandona, distinguiéndose por un comportamiento ejemplar frente a sus desdichados compañeros.<sup>32</sup>

Las crónicas del naufrago Cabeza de Vaca sobresalen por su atmósfera trágica y su alto grado de naturalismo, casi de tono periodístico, relato autobiográfico, narrado en primera persona, que describe con gran precisión años de recorrido errabundo a pie por el sur de los actuales Estados Unidos y México, en un continuo e implacable camino de desgarros y fatalidades, un auténtico calvario humano, sobreviviendo a diversas catástrofes. Unas palabras de Cabeza de Vaca en el proemio, dirigidas al emperador español, resumen su penosa experiencia, los desastres contemplados y vividos, una peregrina-

---

31 Garcilaso DE LA VEGA, “El Inca”, *Comentarios reales de los incas* (1609), t. i, Lima-México, FCE, 1991, lib. i, cap. VII-VIII, pp. 23-28.

32 El parentesco —quizá influencia mutua— que guardan ambas narraciones lo plantea, por ejemplo, Juan Francisco Maura en «El libro I de la Historia general y natural de las Indias (“Infortunios y naufragios”) de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?», *Lemir* (Revista de literatura española medieval y del Renacimiento), Universidad de Valencia, núm. 17 (2013), pp. 87-100. Valverde señala que Naufragios recuerda también las compilaciones portuguesas del siglo XVIII sobre las penosas historias de navegación portuguesa en tierras remotas en los siglos XVI y XVII (Valverde y De Riquer, *op. cit.*, p. 503).



ción del extravío durante años, y en condiciones de indigencia y extrema miseria: “de cuantas armadas a aquellas tierras han ido, ninguna se viese en tan grandes peligros ni tuviese tan miserable y desastrado fin, no me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en 10 años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiese saber y ver”.

Cabeza de Vaca partió de Sanlúcar de Barrameda en 1527 con destino a Isla Juana (Cuba) y la Española (Santo Domingo), centros logísticos y de aprovisionamiento en las Antillas, con una estancia de 4 meses en distintos puertos, que cubre el episodio de una tempestad colosal en el puerto de Trinidad que hizo desaparecer los navíos: “todas las casas e iglesias cayeron”, e incluso en los montes “hallamos la barquilla de un navío puesta sobre los árboles”. Como otras exploraciones comandadas por distintos conquistadores hacia Yucatán, California o la desembocadura del Mississippi, años antes de la colonización inglesa y francesa de América, Cabeza de Vaca se embarcó en la expedición de 5 naves de Pánfilo de Narváez, gobernador de los territorios comprendidos entre Florida y el río de Las Palmas, hacia nuevas exploraciones por el golfo de México. Estos hombres se entregaron a marchas infinitas y un sinfín de contratiempos que se cebaron sobre ellos, desde los ataques mortíferos de los indios a su esclavitud en manos de otros indígenas. Una odisea de supervivencia extrema, de casi 10 años, en la que perecieron más de 400 hombres; tan sólo quedaron con vida el propio Cabeza de Vaca, Dorantes, Castillo y el negro Estebanico; alcanzaron las tierras habitadas de Nueva España en 1537, en una travesía en que llegaron a cruzar casi por completo el sur de América del Norte, del Atlántico al Pacífico, atravesando las tierras de Texas, Sonora, California y Chihuahua.

Como hemos insinuado, *Naufragios* ofrece un relato que erosiona el optimismo de la Conquista, cuestionando los relatos paradisiacos y maravillosos de los primeros cantos de la “Crónicas de Indias”. La catastrófica expedición del año 1527 capitaneada por Pánfilo de Narváez es un naufragio físico, literal, aunque todas las vicisitudes del grupo de supervivientes, en ese encadenamiento interminable de amargos percances de todo tipo, completamente dispersados y progresivamente diezmados, se puede interpretar también como naufragios metafóricos, como expresión universal de catástrofe. La hazaña de la conquista, con sus relatos hagiográficos y ensalzadores, se transmuta en modelo cumbre de agonía y sufrimiento humano, infligidos en carne viva en el cuerpo del propio Cabeza de Vaca. Se subraya la naturaleza inhóspita de un entorno ignoto y despoblado, la intimidatoria impresión de desorientación y pérdida de realidad, la falta de medios y conocimientos; cual náufrago en isla desierta, Cabeza lo describe con toda exactitud: “entrábamos por tierra de que ninguna relación teníamos, ni sabíamos de qué suerte era, ni lo que en ella había, ni de qué gente estaba poblada, ni a qué parte de ella estábamos; y que, sobre todo esto, no teníamos bastimentos para entrar adonde no sabíamos; porque, visto lo que en los navíos había, no se podía dar a cada hombre de ración para entrar por la tierra más que una libra de bizcocho y otra de tocino.”

*Naufragios* es como un relato de conquista, pero al revés, donde prevalece el sufrimiento, la desesperación, las muertes por heridas y enfermedades, y el peligro letal de las ofensivas indígenas o de la propia naturaleza aniquiladora. Crónica del desgaste corporal, de fatiga, de sinsabores, como un penoso episodio en balsas que inevitable-

mente nos hace recordar la *Balsa de la Medusa* pintada por Géricault, con los hombres hambrientos, desfallecidos, moribundos: “Y tantos días que padecíamos hambre, con los golpes que de la mar habíamos recibido, otro día la gente comenzó mucho a desmayar, de tal manera que cuando el sol se puso todos los que en mi barca venían estaban caídos en ella unos sobre otros, tan cerca de la muerte que pocos había que tuviesen sentido, y entre todos ellos a esta hora no había cinco hombres en pie; y cuando vine la noche no quedamos sino el maestre y yo que pudiésemos marear la barca, y a dos horas de la noche el maestre me dijo que yo tuviese cargo de ella, porque él estaba tal que creía aquella noche morir; y así yo tomé el leme, y pasada medianoche yo llegué por ver si era muerto el maestre, y él me respondió que él antes estaba mejor y que él gobernaría hasta el día. Yo, cierto, aquella hora de muy mejor voluntad tomara la muerte que no ver tanta gente delante de mí de tal manera.” Cabeza de Vaca narra padecimientos terribles, como la sed, cuando quedan retenidos en una orilla: “nos detuvimos 6 días sin que osásemos salir a la mar, y como hacía 5 días que no bebíamos, la sed fue tanta que nos puso en necesidad de beber agua salada, y algunos se desatentaron tanto en ello que súbitamente se nos murieron 5 hombres.” Es una crónica de famélicos escuálidos dominados por la natural servidumbre enloquecedora de satisfacer el hambre: “Los que quedamos escapados, desnudos como nacimos y perdido todo lo que traíamos, y aunque todo valía poco para entonces valía mucho. Y como entonces era por noviembre, y el frío muy grande, y nosotros tales que con poca dificultad nos podían contar los huesos, estábamos hechos propia figura de la muerte. De mí sé decir que desde el mes de mayo pasado yo no había comido otra cosa sino maíz tostado, y algunas veces me vi en la necesidad de comerlo crudo; porque aunque se mataron los caballos entretanto que las barcas se hacían, yo nunca pude comer de ellos, y no fueron diez veces las que comí pescado. Esto digo por excusar razones, porque pueda cada uno ver qué tales estaríamos (...) de suerte que más estábamos cerca de la muerte que de la vida.” Diversos episodios de hambre desembocan en una regresión al canibalismo, que asombra a los propios indios; por ejemplo: “y cinco cristianos que estaban en rancho la costa llegaron a tal extremo que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien le comiese”. No faltan otros momentos parecidos de hambrunas extremas relatados por los compañeros de Cabeza de Vaca, en los que se ven forzados a comer los cuerpos de los fallecidos por puro instinto de conservación: “y así se fueron acabando; y los que morían, los otros los hacían tasajos; y el último que murió fue Sotomayor, y Esquivel lo hizo tasajos, y comiendo de él se mantuvo hasta el 1º de marzo.”

En el relato de esta inhumana andanza Cabeza de Vaca, a pesar de la ruina de la expedición, emerge no como un perdedor, sino más bien como un héroe; es una épica de la resistencia, del triunfo en la subsistencia, amén del ejemplo de buen cristiano. La epopeya que protagonizó Cabeza de Vaca justifica que, con el paso del tiempo y la aparición del prototipo de naufrago moderno que será Robinsón Crusoe, algunos autores

atribuyan al autor de los *Naufragios* los rasgos distintivos del héroe robinsoniano; Justo García Morales, por ejemplo, se refiere a él como “el desnudo Robinsón de la Florida”.<sup>33</sup>

### 1.3.2. NÁUFRAGOS ILUSORIOS

Shakespeare escribió, ya en su etapa final, la enigmática pieza *La tempestad* (1611), obra compleja y elusiva, repleta de significados, misteriosa, llena de sorpresas, y donde el motivo del naufragio se convierte en episodio crucial, en la forma de necesario preámbulo, con la descripción del hundimiento de una nave en una furiosa tormenta. El temporal que da título a la obra ha sido desatado por el poder mágico de un vengativo Próspero, en cierto modo un *deus ex machina*, duque destronado de Milán, que vive desterrado en una gruta en una isla desierta junto a su hija, Miranda. Ambos conviven en la isla desierta desde hace 12 años junto a un espíritu invisible, Ariel, encargado de ejecutar las órdenes de Próspero, como la del referido naufragio, acompañados por un ser informe, semihumano, Calibán, criatura aborígen esclavizada por Próspero.

La brujería de Próspero se ceba concretamente sobre un barco de una flota que regresa a Nápoles después de asistir a la boda de la hija del rey de Nápoles, Claribel, casada en Túnez. El naufragio de la nave del rey y la desaparición de la tripulación son observados por el resto de la flota, que prosigue su navegación persuadida de la inevitable y total ruina de la embarcación naufragada. En el barco hundido navegaban los responsables del destierro de Próspero, especialmente su hermano Antonio, usurpador del trono, y también el sabio consejero del rey Alonso, Gonzalo, quien se apiadó de él y lo dejó con vida en un destartado barco a la deriva en el mar junto a la pequeña Miranda, de 3 años de edad, desobedeciendo la orden de ajusticiarlo que recibió de Antonio.

Aquí el carácter de náufrago alcanza también al anfitrión, el monarca de la isla, el instigador de ese inicial naufragio. O sea que en esta isla todo el mundo es un náufrago, incluidos ya Próspero y su hija, como le revela el propio mago en la escena II del primer acto: “En suma: nos transportaron a bordo de un barco, que nos internó algunas leguas en el mar, donde tenían dispuesto el casco de una nave, sin aparejos, roldanas, vela ni mástil, que hasta las ratas habían abandonado instintivamente. Allí nos introdujeron a la fuerza, para que uniéramos nuestros gritos a la mar que rugía en torno y nuestros suspiros a los vientos, los cuales, compadecidos, suspiraban a la vez devolviéndonos los sollozos en ecos simpáticos.” En una cueva de la desierta isla hallarán refugio; luego Próspero liberará al espíritu Ariel atrapado en un tronco de árbol y someterá al salvaje Calibán.

---

<sup>33</sup> Justo GARCÍA MORALES “Prólogo” en Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1987 (pp. 7-14).

El acto I, pues, responde exactamente al *topos* del naufragio. A pesar de tratarse de un acto de brujería de Próspero, la escena inicial, descrita con gran virulencia, aparece indistintamente como catástrofe natural. Incluso puede decirse que Shakespeare hace gala de un minucioso realismo descriptivo, que sólo al final se revela como una fantasmagoría ideada por Próspero, un falso naufragio, un espejismo, un truco inofensivo.



*La tempestad* (1790, George Romney). Naufragio.

Con todo, se trata de una secuencia convulsa, paroxística, que toma el cariz de una típica turbulenta marina romántica. Se precipitan las luchas individuales de los diversos protagonistas que navegan en la embarcación zozobranante, su lucha por la supervivencia, el azote del temporal, el clamor, las plegarias, las discusiones y reyertas entre la marinería, las frases de despedida, la angustia y la desesperación, las súplicas de salvación, la resignación ante una muerte segura y próxima. El modo en que George Romney ilustró este infernal naufragio ficticio maquinado por Próspero en *La tempestad* (1790), mantiene una disposición de los elementos muy afín a las composiciones medievales de escenas de salvamento de náufragos; todos los ingredientes del naufragio están presentes, muy clara y distintamente amalgamados: el naufragador Próspero, la conmocionada Miranda ante el desastre, los desesperados navegantes, la feroz tormenta que levanta espumosas olas ansiosas de tragarse el barco y sus pasajeros.

Shakespeare maneja en esta ficción un extenso muestrario de náufragos, con caracteres y relatos distintos, desde los recién llegados desperdigados por la isla, que han sobrevivido como por arte de encantamiento, a los escasos moradores anteriores. Tras el naufragio se ponen en circulación esas distintas tramas, hábilmente desplegadas mediante la dispersión de los protagonistas vomitados en la costa. En el conjunto de esta disgregación, una parte de los marineros permanecen unidos en un rincón de la isla, mientras en otro el joven Fernando alcanza solo la orilla salvadora, lo mismo que otros protagonistas en diversos lugares.

En el rescate de Fernando, hijo del rey, gracias al encantamiento de Ariel, se nos ofrece la descripción tipo de náufrago solitario ya a salvo, pero sin embargo tocado aún por el desconsuelo, imagen melancólica de náufrago desolado por su soledad frente al mar. Así lo describe Ariel a su amo Próspero: “En cuanto al hijo del rey, yo mismo lo he

desembarcado, al cual acabo de dejar refrescando el aire con sus suspiros, sentado en un oculto rincón de esta isla, con los brazos cruzados en esta triste actitud.” Fernando llora por la pérdida de sus amigos y, especialmente, la ausencia de su padre, el rey de Nápoles. El eco de esta tristeza lo hallamos en las palabras que Próspero dirige a su hija Miranda, cuando alude a la condición de náufrago solitario y desdichado en tierra: “desfigurado por el sufrimiento (...) ha perdido a sus compañeros y vaga errante para encontrarlos.”

El grupo más numeroso, en otra parte de la isla, celebra su salvación a pesar de los lamentos del rey, quien ha perdido a su hijo Fernando y que ignora que se encuentra a salvo. Gonzalo invoca el gozo y el alivio de haber sobrevivido, que aplaca el dolor de la pérdida: “Os lo ruego, señor, mostraos alegre. Tenéis, como todos nosotros, motivos de contento, pues nuestra salvación vale mucho más que nuestras pérdidas. Las razones que han llenado nuestros pechos de dolor son comunes. Cada día la esposa de algún marino, el contramaestre de algún armador y el armador mismo experimentan iguales ocasiones de desgracia. Pero respecto del milagro que nos ha salvado, apenas entre millares de individuos habrá unos cuantos que puedan jactarse de haber escapado al mismo peligro que nosotros. Contrabalancead, pues, señor, reflexivamente, nuestro dolor con nuestro consuelo.”

Esta enérgica e inicial irrupción del fenómeno meteorológico destructor, que funciona como motivo vertebrador o justificador de toda la fábula, fue muy novedosa en teatro. “Por primera vez en la historia del teatro la naturaleza se presenta en el escenario como entidad dinámica que interfiere en la acción como una parte activa en el planteamiento de los conflictos.”<sup>34</sup> Estrategia narrativa será adoptada como motor de arranque, como detonante argumental por excelencia en la mayoría de relatos de náufragos, incluyendo el caso paradigmático de *Robinson Crusoe*. Los elementos naturales de la escena, en efecto, sirven para organizar o incluso condicionar la trama, pero aportan también una significación metafórica. Especialmente las tormentas actúan como trisunto y subrayado de los sentimientos y trastornos de los personajes shakesperianos; se establece una intensa correlación entre fenómenos atmosféricos y acontecimientos dramáticos, que terminará afectando especialmente al romanticismo alemán.<sup>35</sup>

---

34 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *El món, un escenari: Shakespeare, el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 148.

35 *Ibid.*, p. 150.



*Miranda* (1916, John William Waterhouse) La espera

La incorporación del punto de vista del observador distante del naufragio y que no corre peligro, en el personaje de Miranda, no tiene relación con el ya comentado caso de Lucrecio; aquí el motivo es muy distinto: el espectador en la orilla segura no puede reprimir su consternación, y siente compasión por los desdichados, suplicando a su padre que mitigue su furia asesina. Esta tesitura emocional, más dramática que en Lucrecio, será uno de los motivos recurrentes en la pintura romántica que aborda el tema del naufragio. Un buen ejemplo lo tenemos en el cuadro *Miranda* (1916) de John William Waterhouse, que ilustra la conmoción de esta protagonista, que luego se enamorará del náufrago Fernando.<sup>36</sup>

Próspero el desencadenador de naufragios, mago vengativo capaz de provocar la ruina de un grupo de marineros, no tendrá más remedio que consolar a su hija. Ante el llanto de Miranda, el hechicero está dispuesto a confesar la mistificación, una prodigiosa representación, una visión irreal, ilusoria: “Seca tus ojos: consuélate. El terrible espectáculo de este naufragio, que ha despertado en ti la virtud de la compasión, lo he preparado yo tan acertadamente, merced a los recursos de mi arte, que allí no queda alma... no, ni nadie ha perdido el valor de un cabello, entre aquellos cuyos gritos has oído y te han llenado de asombro. Siéntate; porque vas ahora a saber más de lo que sabes.”

La obra concluye felizmente, con reconciliación final, en el reencuentro de todos los náufragos antes dispersados, con las bendiciones de Próspero a la unión entre Miranda y Fernando y los preparativos para la partida hacia Nápoles con el barco ilusoriamente hundido, pero realmente entero e intacto. La génesis de esta obra, tan sugestiva como simbólica, parece hallarse en el motivo de los viajes de descubrimiento de su tiempo, tan a menudo expuestos a tales percances. Shakespeare se inspiró muy probablemente en los panfletos y crónicas de la época sobre el caso del naufragio del Sea-Venture, cerca de

---

<sup>36</sup> Otro lienzo anterior de Waterhouse con el mismo tema (*Miranda*, 1875) reproduce una escenificación parecida, pero con una Miranda melancólica y sola en la orilla, contemplando el vacío mar, sin rastro del naufragio, como ansiando o presintiendo la llegada de su amor.

las islas Bermudas en 1609.<sup>37</sup> Estas crónicas, que guardan un parecido más que razonable con la anécdota que inaugura *La tempestad*, hablan de una flota de 9 navíos que había partido del puerto de Plymouth con destino a la colonia inglesa de Virginia, en los futuros Estados Unidos. El Sea-Venture quedó separado del grupo durante una temporal y quedó encallado en unas rocas. El resto de la flota llegó a su destino sin ningún percance, y se creyó que la tripulación del barco desaparecido se había ahogado; también en la metrópoli dieron el barco por perdido. Sin embargo, toda la tripulación sobrevivió milagrosamente largo tiempo en una isla, alcanzando Jamestown, Virginia, un año después, gracias a la construcción de dos barcasas. Las analogías entre la fábula shakespeariana y los relatos previos sobre el naufragio del Sea-Venture revelan un típico mecanismo creativo de relato fantástico a partir de experiencias verídicas. Este será también el caso posterior de Defoe, que elaboró la historia de su Robinsón Crusoe inspirándose en la historia del náufrago auténtico Alexander Selkirk.

Por otro lado, *La tempestad* exhibe la sugestiva ambivalencia de la isla, fértil y generosa para unos, páramo inhabitable para otros, tal vez una traslación de los distintos estados de ánimo, una dicotomía de percepciones que se presta a ser concebida como lección sobre la capacidad creativa de elaborar una historia optimista o una pesimista sobre los mismos hechos y circunstancias. Especialmente llamativo es el discurso utopista del sabio consejero Gonzalo sobre el nuevo orden que aplicaría en la isla, en caso de ser investido rey; es como una extensión de la *Utopía* formulada por Tomás Moro, y también como una prefiguración del robinsonismo, avanzando el tópico de las islas paradisíacas y apacibles, dispensadoras, fértiles, propiciatorias de una vida una vida de náufragos plena y satisfactoria. Tras aludir a la abolición de las jerarquías, las instituciones, los ejércitos o el trabajo, Gonzalo justifica su ideal de gobierno, fiándolo todo a la generosidad de la naturaleza, que consiente una vida ociosa y caprichosa: “Todas las producciones de la naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquier clase de súplica, todo quedaría suprimido, porque la naturaleza produciría por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo.”

El encantamiento se descubre en observaciones y experiencias muy sencillas, como cuando los náufragos se percatan de que sus ropas están inexplicablemente secas, o cuando los que se creían ahogados aparecen sanos y salvos. Esta atmósfera de irrealidad, de simulacro, constituye el tono esencial y la base ideológica de la fantástica obra. Unas célebres palabras de Próspero aquilatan ese onirismo: “Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño.” La isla de Próspero es como una isla flotante, materia de ensueño, un espacio tan propicio a los encantamientos y las

---

37 Incidente que motivó diversas crónicas, como la de Sylvester Jourdain, cuando retornó a Inglaterra junto al oficial Gates tras el naufragio del Sea-Venture, con el título *Discovery of the Bermudas: True declaration of the state of the colonie in Virginie* (1610), o la carta del también superviviente William Strachey, publicada como *True reportory of the wreck and redemption of Sir Thomas Gates Knight* (1625)

visiones, a las prodigios inexplicables, que lleva a un perplejo y extrañado Alonso a formular la idea de laberinto, como trasunto de la maravilla: “este es el más asombroso dédalo en que se hayan extraviados los hombres.” Se trata de una isla enigma, una isla laberinto, como la que en tiempos más cercanos delineó Bioy Casares en *La invención de Morel*.

### 1.3.3. NÁUFRAGO ESPECULAR

La figura del náufrago, desde su inicio, ha servido también como imagen metafórica para discurrir sobre la existencia humana, en un sentido globalizador. Si en la Antigüedad Petronio se servía del despojo de un ahogado para especular sobre el sentido de la vida, en *El criticón* Baltasar Gracián se sirve de la figura de un náufrago en la isla Santa Elena para trazar una completa alegoría del hombre y la sociedad. Gracián presenta de entrada al desdichado Critilo en medio del mar, prescindiendo del *topos* del naufragio, sujeto a una tabla, con estas palabras que perfilan uno de los motivos más permanentes en la representación del náufrago, el momento culminante de los esfuerzos del náufrago por su salvación, su anhelo de una costa amiga: “Aquí, luchando con las olas, contrastando los vientos y más los desaires de su fortuna, mal sostenido de una tabla, solicitaba puerto un náufrago, monstruo de la naturaleza y de la suerte, cisne en lo ya cano y más en lo canoro, que así exclamaba entre los fatales confines de la vida y de la muerte.” Critilo es salvado por un isleño, Andrenio —hombre de las cavernas, hombre natural—, a quien aquél —hombre del criterio, del juicio, de la razón— instruye y educa, convirtiéndolo en un predecesor del salvaje Viernes en la isla de Crusoe, y también, por supuesto, de la figura del «buen salvaje» rousseauniano. La obra que combina filosofía y deleite, como se confiesa en un breve texto introductorio donde se usa la imagen del náufrago para reflexionar sobre las edades del hombre: “el curso de tu vida en un discurso”. Cuatro siglos después, Jacques Lacan recusará precisamente a Robinsón, arquetipo universal del náufrago en isla desierta, para reivindicar justamente a Gracián como el creador del mito de la isla desierta: “Es extraordinariamente curioso que Daniel Defoe —para tomar a aquel que no ha inventado la isla desierta— quien la ha inventado fue Baltasar Gracián, que era alguien de otra clase, era jesuita y no mentiroso más allá de lo conveniente.”<sup>38</sup>

La imagen del náufrago agraciado por la riqueza sirvió a Pascal como motivo de reflexión sobre la condición del hombre, en el primero de sus *Tres discursos sobre la condición de los grandes* (1671).<sup>39</sup> En este ensayo filosófico, el motivo del náufrago trans-

---

38 Jacques LACAN, Seminario 16: De un otro al otro (1968–1969). Se trata de transcripciones de lecciones orales, lo que explica los numerosos solecismos y elipsis.

39 Blumenberg rinde homenaje a Pascal al escoge esta frase suya: “estáis embarcado” [“Vous êtes embarqué”, metáfora náutica de la vida como navegación, como cita que encabeza su citado libro *Naufragio con espectador*.



funde los equívocos, las apariencias, la simulación, cuando en su simple condición de hombre pobre es beneficiado por un golpe de la fortuna: un náufrago arrojado por una tormenta a una isla desconocida es confundido, por su gran parecido, con el rey ausente, siendo inmediatamente agasajado con todos los honores por los súbditos. La metáfora del náufrago sirve como lección: diafaniza la contradicción que experimenta quien es tratado como rey cuando su condición verdadera es la de un hombre humilde. Aceptando el papel de rey, no dejan de asaltarle serias dudas personales: por un lado se siente halagado y colmado de atenciones, pero por otro se siente abrumado con esa riqueza sobrevenida y que no le pertenece. Borges, cuando invoca a Pascal como paradigma del desencanto del siglo XVII, “un siglo desanimado”, frente a la luz del Renacimiento, nos recuerda precisamente esta lección de Pascal: “que comparó nuestra vida con la de náufragos en una isla desierta.”<sup>40</sup>

#### 1.4. SIGLO XVIII. ROBINSÓN CRUSOE. NÁUFRAGO EN ISLA DESIERTA

Cuando Daniel Defoe escribió su primera novela, a una edad avanzada (tenía 59 años), seguramente no imaginaba que la obra encumbraría a su personaje a la categoría de figura literaria mundial. Defoe no sólo se convirtió en uno de los padres de la novela moderna, sino que el enorme éxito de *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1719) convirtió a su personaje de ficción en un perdurable y definitivo paradigma de la figura del náufrago abandonado en una isla desierta. La repercusión alcanzada por las aventuras y desventuras de Robinsón lo convirtió en náufrago por antonomasia, llevando a la completa identificación del personaje con la figura del náufrago —casi diríamos con la categoría literaria *náufrago*—, hasta el punto de que su nombre se hace sinónimo exacto. Su historia eclipsó las de los náufragos precedentes y se erigió en modelo literario, el auténtico género del robinsonismo, cultivado entre otros por Wyss o Verne. Pero conviene examinarlo con cierto detalle, observando matices que problematizan este juicio, si más no, revelando que encierra una complejidad que se pierde con esa sencilla metonimia.

Defoe se sirvió de la simple argucia literaria de presentar su historia como translación de un manuscrito auténtico encontrado, narrado en primera persona por un náufrago desconocido, en forma de dietario o libro de memorias. Imprimió al relato unas sorprendentes dosis de verosimilitud, prescindiendo por entero de factores fantásticos. El realismo de las memorias se enfatiza desde el mismo subtítulo, al típico modo de sinopsis de la época: “La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinsón Crusoe de York, marinero, que vivió 28 años completamente solo en una isla desierta en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco, arrojado a la orilla

---

<sup>40</sup> Jorge Luis BORGES, “La esfera de Pascal”, en *Inquisiciones/ Otras inquisiciones* (1995), Barcelona, Random House/Mondadori, 2011, pp. 155–159.

en un naufragio en el que todos perecieron salvo él, con una relación de la forma en que fue al fin liberado de un modo igualmente extraño por los piratas, escrito por él mismo.” Esta ficción entusiasmó a todos los públicos, convirtiéndose en libro de cabecera; pero, como ya hemos avanzado, no era del todo una ficción, sino que se inspiraba en acontecimientos y caracteres reales. Su antecedente directo fue la historia publicada por el capitán inglés Woodes Rogers acerca del rescate del marinero escocés Alexander Selkirk en el archipiélago Juan Fernández —en una isla posteriormente llamada Isla Robinsón Crusoe—, frente a las costas de Chile, en 1709.<sup>41</sup>

Rogers escribe que cuando Selkirk fue recogido “iba ataviado con pieles de cabra y que ofrecía un aspecto más salvaje que humano”,<sup>42</sup> y que el naufrago casi había perdido el habla, consecuencia de la soledad isleña: “en su primera vez a bordo con nosotros, había olvidado tanto su lenguaje por falta de uso, que apenas podíamos comprenderlo, pues parecía hablar con palabras a medias.”<sup>43</sup> Estos detalles desmienten el parecido entre Selkirk y Robinsón; la descripción de Selkirk está más cerca del naufrago asilvestrado Ben Gunn, en *La Isla del Tesoro*, que a Robinsón, modelo arquetípico del triunfo del hombre civilizado que en las más adversas condiciones conserva íntegramente sus facultades, hábitos y educación. Rogers nos hace saber también que el naufrago Selkirk había sido abandonado allí completamente solo y con escasos víveres por el capitán Stradling, del navío francés Cinque Ports, tras una disputa. En el momento de su salvamento Selkirk había sobrevivido en soledad absoluta por un lapso de más de 4 años. No pudo escapar de la isla, a pesar de hallarse en una ruta transitada; se lo impidió, cuando tuvo la oportunidad de hacerlo con dos barcos españoles que fondearon en la isla, el temor a ser asesinado o apresado y convertido en esclavo para trabajar en las minas. Selkirk refirió a Rogers que prefería morir en soledad antes que entregarse a los españoles.

Pese a estas singularidades, la historia de Selkirk presenta numerosas similitudes con la solitaria odisea de Robinsón. El marino escocés disponía de algunos objetos como pólvora, balas, ropa o tabaco, amén de un ejemplar de la Biblia. Selkirk se entretenía como buenamente podía y se proveyó de suficiente comida durante su aislamiento, pe-

---

<sup>41</sup> El episodio del descubrimiento de Selkirk se narra en el capítulo “Alexander Selkirk: A Scotch man found on the isle of Juan Fernandez, where he had liv’d 4 years and 4 months alone”, contenido en la colección de travesías marítimas de Woodes Rogers, *A cruising voyage round the world*, Londres, Andrew Bell, 1712, que lleva otro típico y exhaustivo subtítulo: “First to the South-Seas, thence to the East-Indies, and homewards by the Cape of Good Hope; begun in 1708, and finish’d in 1711; containing a journal of all the remarkable transactions; particularly, of the taking of Puna and Guiaquil, of the Acapulco ship, and other prizes; an account of Alexander Selkirk’s living alone 4 years and 4 months in an island; and a brief description of several countries in our course noted for trade, especially in the South-Sea; with maps of all the coast, from the best Spanish manuscript draughts; and an introduction relating to the South-Sea trade”. Selkirk es el modelo real de inventado Robinsón Crusoe, aunque pudiera ser que Defoe hallara otras fuentes de inspiración, como la aventura del capitán español Pedro Serrano, rescatado en 1534 tras 8 años de reclusión en una isla del Caribe.

<sup>42</sup> Woodes ROGERS, *op. cit.*, p. 125.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 129.

ro los primeros meses fueron difíciles: “durante los primeros 8 meses tuvo que soportar la melancolía así como el terror de permanecer solo en un sitio tan desolado.”<sup>44</sup> Por otro lado, su supervivencia afianzó sus sentimientos religiosos, según anotó el capitán Rogers, convirtiéndose en mejor cristiano de lo que nunca antes lo había sido. Adquirió gran agilidad y velocidad en la caza de cabras, se alimentó también de peces y langostas, padeció un grave accidente, sus ropas se estropearon y anduvo descalzo por los bosques, se dedicó a la construcción de dos cabañas, una para dormir y vivir y otra para provisiones, estaba rodeado de gatos y ratas procedentes de barcos que anclaban, grababa su nombre en los árboles y marcaba también el tiempo transcurrido, se vistió con pieles de cabra recosidas cuando sus ropas se desgastaron, y conservaba alguna prenda que se olvidó de usar.

El relato de Defoe comparte, por supuesto, muchas cosas con las anteriores historias de naufragos, pero su Robinsón se significa más por los nuevos e inusitados elementos que aporta al género. El personaje y su personaje están tan plenamente configurados, tan coherentizados, que podemos decir que con Defoe se deja muy atrás el tipo de los naufragos ocasionales, para instaurar el paradigma de naufrago total, absoluto, cuya condición de naufrago adquiere toda la significación, la centralidad del relato, y no se reduce meramente a un contratiempo esporádico, sin el que sería igualmente posible imaginarse al personaje. No: el naufragio es lo que *hace* a Robinsón.

La épica soledad robinsoniana sólo es equiparable a la desdichada desventura de Cabeza de Vaca perdido en el continente americano. El naufrago Crusoe es el arquetipo que delimita los exactos contornos del espacio de la supervivencia en una isla incomunicada. A semejanza de la fuerza disolvente de los elementos naturales, que propulsaba las diversas historias de naufragos en la isla de Próspero, el naufragio es para Robinsón la catástrofe que lo define, lo desafía, su razón de ser. Robinsón Crusoe multiplicará por 7 los años de abandono de Selkirk, hasta alcanzar la cifra de 28 años, en una aventura de supervivencia que lo catapultaría al olimpo de los héroes, fundando una especie de mitología moderna alrededor de su solitaria figura.

Vamos a proceder a un desglosamiento de momentos que jalonan la peripecia isleña de Crusoe, con el examen de sus principales desvelos. Mucho más que por los pasajes de episodios que ya están presentes en otros relatos de naufragos (el propio naufragio, la lucha en el mar para no perecer, los agotadores esfuerzos por alcanzar una playa...), la odisea robinsoniana sobresale por la descripción precisa y meticulosa de la vida del naufrago, primero en soledad, más tarde acompañado, en un escenario inaudito en la novela moderna.

El proceso de superación de difíciles pruebas que sigue todo protagonista de una novela de aventuras hasta alcanzar su meta cuenta ahora con el excepcional escenario de un lugar aislado, cerrado, infranqueable y estrecho, que no permite los grandes despla-

---

44 *Ibíd.*, p. 126.

zamientos y la itinerancia típicos de las novelas de aventuras. Esta limitación espacial requiere una gran dosis de intuición y detallismo en la construcción de la figura heroica de Robinsón, capaz de sortear obstáculos inconcebibles justamente en virtud de esa estrechez del escenario. Todo un desafío para la imaginación novelesca, que debe ofrecer más con menos, interesarnos vivamente en el proceso de forja de un héroe sin espacio. El combate que el solitario libraré por su supervivencia en la isla desierta tendrá un final feliz, con el regreso al hogar, pero su fuerza irradia del ilimitado catálogo de destrezas y astucias con que consigue mantenerse en su cautiverio.

Este modelo exitoso de naufrago va a fundar el *robinsonismo*, en un proceso considerado por algunos como mitologización, hasta cierto punto parecido al que ha operado sobre algunos héroes de la cultura popular del siglo XX, elevados a la categoría de mitos desde el cómic, la literatura o el cine. El robinsonismo sobrevive o incluso supera a Robinsón, pero no podrá renunciar ni a sus menores rasgos; el tipo será enriquecido con ingredientes ingeniosos por algunos continuadores, o devaluado a una simple fórmula reiterativa. También llegarán algunos otros naufragos para enmendarle la plana a Robinsón, naufragos que marcarán su distancia con respecto al prototipo robinsoniano, subvirtiendo sus cualidades y hasta sus fundamentales señas de humanidad.

#### 1.4.1. NAUFRAGIOS

El naufragio representa por excelencia la fuerza imprevista del accidente que cambia inconcebiblemente la vida del navegante. El barco encalla en unos arrecifes, la tripulación entera es aniquilada en su intento de alcanzar la orilla. Robinsón lucha por su supervivencia en las procelosas aguas y se convierte en el único superviviente, agarrándose a unas rocas. Aquí arranca la dilatada aventura insular de Robinsón, que ya en el momento inicial ha demostrado poseer el coraje suficiente para sobrevivir.

Un interesante aspecto de la novela de Defoe consiste en el modo en que perfila pequeños naufragios, desastres anticipatorios, antes de la catástrofe definitiva que deja a Robinsón solo en el mundo. Forman una serie de reveses, muy sobriamente descritos, que no arredran a nuestro héroe, que no le disuaden de lanzarse de nuevo a la aventura, desoyendo los sabios consejos paternos. La sed de aventuras y riquezas que anima al joven Robinsón desafía las amonestaciones de su progenitor, lo que adquirirá una gran fuerza emotiva como una enseñanza moral en su arrepentimiento posterior, juzgándose su desgracia como justo castigo a su soberbia.

Todo un repertorio de naufragios se hace presente en distintas fases de la novela. Un barco naufragado en la isla, sin supervivientes, procurará a Robinsón un impagable avituallamiento a los 24 años de aislamiento. La presencia de un naufrago español liberado por Robinsón, junto a la de su criado Viernes tras derrotar a los caníbales en la isla, son otras tantas rememoraciones del naufragio y del rescate: otros marineros españoles y portugueses convivían con los indígenas, “vivían allí en paz con los salvajes, pero con gran penuria de lo más imprescindible, y la verdad es que también temiendo por su vida.” Otro episodio de la misma especie es el de los nuevos naufragos, que, hacia el final de la historia, son abandonados en la misma isla tras un amotinamiento. Robinsón observa a los asustados recién llegados a una isla que creen desierta, y la triste escena le

recuerda su propia llegada: “Esto me recordó cuando por primera vez llegué a esta tierra, y empecé a mirar a mi alrededor; cómo me consideré perdido; con que ojos extraviados miraba en torno a mí; qué espantosos temores tuve; y cómo me subí a un árbol para pasar toda la noche, por miedo a ser devorado por las fieras.”

La misma feliz resolución de la historia, con el regreso a la patria, nos presenta de nuevo otra situación de náufragos abandonados. Tras vencer a los piratas amotinados, Robinsón libera a los prisioneros de su condena si optan por permanecer en la isla. Nuevos robinsones tomarán el relevo al Robinsón original, convirtiéndose en discípulos de Robinsón y herederos de su isla. El curtido y veterano náufrago Robinsón no sólo les proporciona armas, municiones y provisiones para su supervivencia, sino que les instruye y les da consejos para hacer su subsistencia lo menos precaria, lo más confortable posible, consejos de maestro en el arte del sobrevivir: “Una vez que todos hubieron declarado su voluntad de quedarse allí, les dije que les contaría la historia de mi estancia en aquel lugar y que les facilitaría los medios de que la suya fuera cómoda. Así pues, les di una relación completa del lugar y de mi llegada a él; les mostré mis fortificaciones, el modo de hacer pan, de plantar grano, de secar la uva; y, en una palabra, todo lo necesario para que su vida fuera más holgada.”

La obra de Defoe, consagrada por completo a la experiencia de un náufrago solitario, acabará elevándose al nivel de modelo, de categoría literaria. Incluso tras la resolución exitosa del cautiverio robinsoniano, la figura del náufrago no se resigna a desaparecer del relato e irrumpe de nuevo. Tras el regreso al hogar y su transformación en hombre rico y acaudalado gracias a sus negocios comerciales en Brasil anteriores a su experiencia de náufrago, se siente asaltado inopinadamente por una aversión a viajar por mar. Los infaustos recuerdos de su infortunio se ciernen sobre Robinsón y anula su reserva en el pasaje de Lisboa a Inglaterra, optando por viajar por vía terrestre. Como un signo premonitorio, se pierden dos de los barcos que había escogido para su travesía, uno apresado por los argelinos y el otro naufragado en la costa inglesa, con tan sólo tres supervivientes.

#### 1.4.2. AISLAMIENTO Y ENCIERRO

Robinsón es un ser solo e indefenso en una isla ignota, forzado a una nueva vida en un nuevo mundo, aislado del verdadero mundo. Al verse desconectado del mundo, el náufrago debe intentar romper su aislamiento, ya sea esperando su rescate u observando el horizonte anhelante de la llegada de un navío. A falta de rescate, deberá intentar escapar, primer imperativo de todo náufrago retenido, y Robinsón se lanza con prisa, impulsivamente, a la ilusionante construcción de una barca para intentar huir. “Me puse a trabajar en este bote, más como un loco que como un hombre que tuviese cinco sentidos. La idea me ilusionaba tanto que no me detuve a meditar si era capaz de llevarla a cabo.” Su empeño en escapar fracasa, tras varias intentonas frustradas: una primera construcción malograda, porque la balsa de troncos resulta enorme y pesada y no puede ser arrastrada por la fuerza de un simple hombre desde la selva hasta la playa. El revés provoca una reflexión de Robinsón que se convierte en máxima de la doctrina del pragmatismo y la sensatez: “esto me afligió mucho, y entonces vi, aunque demasiado tarde, la locura que significa empezar una obra antes de calcular lo que cuesta ejecutarla y an-

tes de calibrar fielmente nuestras fuerzas para terminarla”. La visión de una costa lejana multiplica su esperanza de huida, pero la imagen se torna en vana ilusión: la costa próxima alberga impensables peligros, probablemente está poblada de caníbales, como luego se confirma, al descubrir que sus habitantes visitan regularmente la isla de Robinsón para llevar a cabo sus rituales sacrificios.

#### 1.4.3. AMENAZA EXTERIOR

Considerando la generosa abundancia natural de la isla, los peligros parecen restringirse únicamente a la amenaza exterior de los caníbales. El avistamiento de la costa lejana infunde a Robinsón el coraje para intentar escapar construyendo un bote y explorar esa tierra, pero se alarma ante la posible presencia de salvajes, más temibles que las fieras de la selva, o peor, caníbales: “Durante este tiempo no tuve en cuenta los peligros de una empresa semejante, y cómo podía caer en las manos de los salvajes, quizá tales que hubiera tenido motivo para considerarlos peores que los leones y tigres de África; que, si llegaba a caer en su poder, tenía más de mil posibilidades contra una de que me dieran muerte y quizá de que me devorasen; porque había oído decir que los habitantes de las costas del Caribe eran caníbales o antropófagos; y sabía por la latitud que no podía estar lejos de aquellas costas.”

El pavor lo experimentará efectivamente en su propio reducto insular, donde halla restos humanos esparcidos por la playa, producto de rituales caníbales, lo que Robinsón juzga como un “abismo de brutalidad inhumana e infernal y el horror de la degradación humana.” La presencia de antropófagos, cumbre de la degeneración humana, condición repugnante para los europeos, empieza luego a ser contemplada con cierta comprensión por Robinsón, que relativiza la cuestión hasta el punto de equiparar su barbarie con la crueldad de los europeos, hermanando dos civilizaciones opuestas, que se asemejan por sus pecados, y concluyendo que “estas gentes no consideran esto como un crimen; no obran contra el dictado de su conciencia, o el reproche de ésta es muy leve. Ellos ignoran que esto sea un delito, y lo cometen desafiando a la justicia divina, como hacemos nosotros en casi todos los pecados que cometemos. Para ellos tan crimen es matar a un buey; y comer carne humana es como para nosotros comer carne de cordero (...) aquellas gentes no eran asesinos en el sentido en el que al principio yo les había condenado en mis pensamientos; no eran más asesinos que aquellos cristianos que a menudo dan muerte a los prisioneros que cogen en una batalla; o que, más frecuentemente, en muchas ocasiones, pasan a cuchillo ejércitos enteros sin darles cuartel, a pesar de haber arrojado las armas y haberse rendido.”

Superando en cierto modo el horror que le inspiran los antropófagos, Robinsón parece llegar a entender que sencillamente son seres de otra civilización, seres pertene-

cientes a otra cultura distinta de la inglesa; he aquí un síntoma de la modernidad del pensamiento de su tiempo: “Incluso a las orillas de una isla desierta (...) llegan las corrientes de ideas, de pasiones y de cultura de la época.”<sup>45</sup> Pero estos devaneos tolerantes sufren un vuelco al contemplar un nuevo macabro festín, que inflama a Robinsón, planteándose aniquilarlos de una vez, aunque sea al precio de convertirse él mismo en un criminal como los salvajes, y a pesar de sentirse horrorizado ante la mera idea de verter sangre humana. Finalmente, Robinsón, precavido y cauto, se fortifica en su isla, consciente de estar rodeado de temibles enemigos.

#### 1.4.4. VIDA EN SOLEDAD

Como el aislamiento o la dificultad de la diaria subsistencia, la soledad se erige en uno de sus grandes rivales, en su principal enemigo. Robinsón procura no perder la noción del tiempo, y lo controla mediante un calendario, computando los días, los meses y los años. Es una forma de vencer el efecto disolvente de la vida errabunda y sin medida, como llevar un diario, un registro, como la confesión, o como hablarse a sí mismo. Para ayudar a este propósito Robinsón enseña a hablar a un loro, pero el ave aprende una triste letanía, una especie de lamento: “¡Pobre Robin!” La soledad se hará más llevadera rodeándose de animales a la mesa; a falta de compañía humana, bien vale una granja o un zoológico. Son remedos precarios que no palian gran cosa su soledad, y Robinsón anhela el prójimo, una voz humana, un visitante con quien compartir una conversación. En ese tiempo amorfo, dilatado y como suspendido, una huella en la arena de la playa debería ser un motivo de júbilo; la marca en la arena revela la llegada de humanos a su isla, su posible salvación. Sin embargo, el descubrimiento es aterrador, angustiante, porque Robinsón juzga que también puede significar su condena, si esa huella pertenece a un salvaje.

Arrebatos de melancolía transitorios son siempre vencidos por el espíritu de superación de Robinsón. Los prontos de nostalgia, las lamentaciones, están prohibidos en la jubilosa épica robinsoniana, en la que se es inconcebible la debilidad de compadecerse de sí mismo. Fortalecido por su juicio, por su clarividencia, por su razón práctica, Robinsón acalla y aplaca cualquier asomo de lamento por los agravios sufridos.

El salvaje Viernes vendrá a romper definitivamente la solitaria existencia del náufrago. Pero Viernes no se convierte en un amigo, un igual de Robinsón, sino que su condición de bárbaro y ateo hace de él alguien a quien adoctrinar y someter. Ante el salvaje que va a ser sacrificado, Robinsón formula un primer pensamiento propio de una mentalidad colonialista o esclavista, ansía sacarle un provecho, antes que cálida expresión de simpatía que espera ganar un auténtico amigo: “Entonces se me presentó en el pensamiento muy vivamente, y la verdad es que de un modo irresistible, la idea de que aquélla era la ocasión de hacerme con un criado, y quizá con un compañero o auxiliar.”

---

45 CALVINO, *op. cit.*, p. 128.

A la liberación del salvaje de las garras de sus verdugos sigue una escena de agradecimiento del indígena hacia su libertador, que no deja de reproducir signos de vasallaje extraños, que Robinsón interpreta poco menos que como servidumbre voluntaria, tomándolo por su “esclavo”. Las escenas de sometimiento se repiten: “Por último apoyó la cabeza en tierra junto a mi pie, y puso mi otro pie sobre su cabeza, como había hecho antes; y tras esto hizo todas las manifestaciones imaginables de sujeción, servidumbre y sumisión a mí, para hacerme saber cómo me serviría durante toda su vida.”

La compañía del salvaje inaugura un proceso de instrucción que comienza por su bautizo como «Viernes», en honor al día de su salvación, y continúa con las pautas de sometimiento, como obligarle a dirigirse a su libertador como “Amo”, mientras éste se dirige al indígena como “mi criado”. La educación de Viernes tiene además un sentido religioso: el amo y señor Robinsón ve en él a un ser inferior que debe ser redimido, “un puro salvaje, como tabla rasa, como alma que salvar”<sup>46</sup> Pero la actitud de Robinsón hacia el salvaje converso deja entrever también un componente más humanitario, que trasciende los parámetros del simple acto de vasallaje, una actitud paternalista, una forma de relación paterno-filial: “pues nunca nadie había tenido un criado tan fiel, tan afectuoso, tan sincero como Viernes lo era para conmigo; sin prontos, sin malhumores ni egoísmos, totalmente agradecido y adicto; sus mismos sentimientos le ligaban a mí, como los de un hijo a su padre.”

Robinsón ha sido tomado a menudo como modelo del colonialismo y el racismo inglés de su época, que subyuga a un ser incivilizado para convertirlos en su vasallo, lo que hoy le granjea al personaje mucha antipatía y reprobación; sin embargo, Robinsón también es capaz de tratar a su siervo sin crueldad ni violencia física, incluso con respeto, con benevolencia. Defoe llega a referirse a los salvajes como criaturas de Dios, dotadas de los mismos atributos que los blancos occidentales, en sintonía con la posterior visión rousseauiana del “buen salvaje”: “Él les había otorgado las mismas potencias, la misma razón, los mismos afectos, los mismos sentimientos de bondad y gratitud, las mismas pasiones y resentimientos ante las ofensas, el mismo sentido de la gratitud, de la sinceridad, de la fidelidad, y exactamente la misma capacidad de hacer el bien y de recibirlo que Él ha dado a nosotros.”

#### 1.4.5. ISLA PROVISORIA

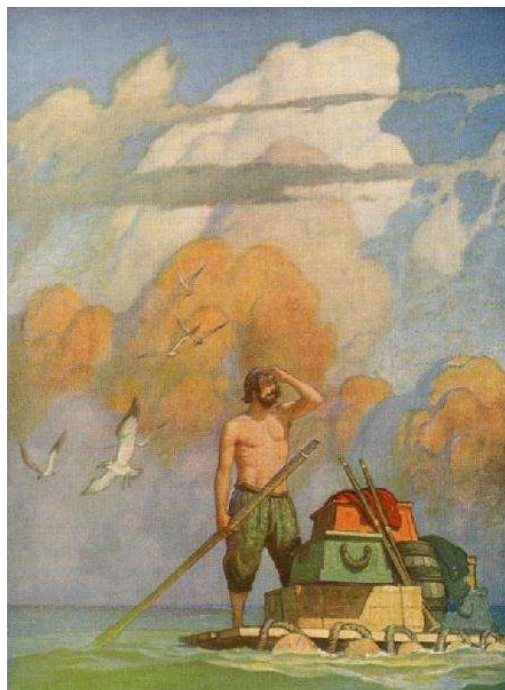
Hemos visto que el momento extático en que se descubre la pisada en la arena de la playa, instante que revelaría la anhelada llegada de un alma gemela con la que poder hablar tras años de devastadora soledad, se convierte en un elemento perturbador. Pero por encima de estos aspectos amenazadores la isla de Robinsón es provisoria y posee un

---

46 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, pp. 191 y s.



clima benigno, permite una óptima existencia, una buena calidad de vida a pesar de todo. Es una *isla afortunada*, una isla benefactora que con el tiempo se percibe como paradisíaca o utópica, justamente en virtud de la intervención de Robinsón en su territorio. Borrando el efecto de la tragedia en que desapareció toda la tripulación, a excepción de Robinsón Crusoe, el naufragio también acarreó alguna compensación. Los restos del navío encallado, con reservas de provisiones y un almacén bien surtido de utensilios, son como una ayuda providencial: “Pero Dios hizo el prodigio de enviar un barco lo bastante cerca de la playa para que yo pudiera sacar de él muchas cosas necesarias, que o bien cubrirán mis necesidades o bien me permitirán subsistir todo el tiempo que me reste de vida.” Una estampa de Newel Convers Wyeth, de una serie para una edición de *Robinsón Crusoe* (1920), ilustra este momento de bendito aprovisionamiento que ahorra al náufrago un imposible esfuerzo por procurarse lo mínimo para sobrevivir.



*Robinsón Crusoe* (1920, Newel Convers Wyeth). Aprovisionamiento.

Antes de su definitiva pérdida Robinsón llega a realizar hasta 13 visitas al barco encallado, mediante una balsa improvisada, para cargar utensilios, víveres, armas y munición: “Tenía el mayor acopio de cosas de todo género que jamás, creo, se había reunido para un hombre solo.” Y otro barco naufragado en sus costas en la recta final de su aventura, tras 24 años de cautiverio, le dará de nuevo la oportunidad de rescatar algunos otros enseres y herramientas.

#### 1.4.6. EMPRENDEDURÍA

Teniendo en cuenta que Robinsón es el primer náufrago literario que durante un dilatadísimo periodo, casi toda una vida, lucha por la supervivencia en una isla deshabitada, se comprende que Defoe dotase a su personaje una serie de facultades, ya innatas o adquiridas, acaso muy superiores a lo que plausiblemente puede esperarse de un hombre común. En todo esfuerzo por la subsistencia en situaciones difíciles los náufragos con

escasos medios deben procurarse necesidades básicas inmediatas como el sustento, un refugio, un fuego o una vestimenta. Pero afrontar un cautiverio isleño prolongado, de decenas de años, requiere cualidades casi sobrehumanas; además de una buena pericia, se requiere una fuerte determinación, un carácter entero, una férrea voluntad. El espíritu robinsoniano es la confianza en poder vencer cualquier adversidad, ejemplo cumbre de una filosofía optimista de la subsistencia —y por tanto, también, de la existencia. Robinsón hace inventario de todos los obstáculos, de todos los principales aspectos negativos de su circunstancia, modelo para todos los posteriores relatos del mismo tipo: la soledad, el aislamiento, la miseria...; pero al mismo tiempo formula un conjunto de cosas positivas, de bienes que alivian sus lastimosas condiciones y que configuran los aspectos más relevantes de la singularidad robinsoniana: un conjunto de atributos, de rasgos característicos, un valor diferencial con respecto a otros náufragos, incluyendo virtudes como el pragmatismo, la religiosidad, la razón o la laboriosidad.



*Robinsón Crusoe* (1920, Newell Convers Wyeth). Laboriosidad.

Robinsón se alegra por seguir vivo tras el desastre del naufragio que ha llevado a todos sus compañeros a la muerte; a su aislamiento del mundo responde con su alegría por no haber fallecido, agradece a Dios que le salvase, y confiando en que la Providencia le liberará de su penosa situación; a su condición de desterrado del mundo responde que la isla le ofrece sustento y que al menos no perecerá de hambre; a su condición de hombre desnudo contrapone las virtudes del clima cálido de la isla, que vuelve prescindible las ropas; ante su indefensión frente a los conocidos peligros que le acechan, constata la ausencia de fieras que puedan atacarle; y resistiendo a los lamentos que proferiría cualquier alma tan solitaria, aquilata las garantías de supervivencia que le ofrecen las salvadas provisiones del barco naufragado.

La seña identitaria de Robinsón con respecto a sus precedentes, se cimienta especialmente en su carácter industrioso y emprendedor, en su concepción pragmática y racional de la existencia, amén de su entereza religiosa, su moral calvinista, un conjunto de aptitudes manifiestamente asociadas al capitalismo en ciernes. El pragmático y racionalista Robinsón se autoimpone una doctrina del trabajo, una actividad incansable, una rutina laboral, un orden, que a menudo lo deja exhausto; en suma, un método de subsistencia, que será bien justificado y premiado con el éxito. “Las aventuras de Robinsón nos muestran el lado vital y estimulante de esa mentalidad que supo convertir la aventura en negocio y el negocio en aventura.”<sup>47</sup> El pragmatismo, la racionalidad, la industriiosidad son ingredientes de las condiciones necesarias de subsistencia. “Es la razón, ante todo —no la fe, ni nada parecido, por lo menos en primera instancia— lo que permite a Robinsón salir adelante en medio de tantos infortunios. Lo que se impone al desánimo no es la esperanza ni la religión, sino una curiosa y pertinaz soberanía de la razón práctica del náufrago.”<sup>48</sup> Como un comerciante diligente, un contable o un notario, Robinsón hace inventarios minuciosos de los enseres rescatados, del mismo modo que cuando se trata de construir una empalizada o cualquier otra de sus labores, o cuando tras la riña contra los caníbales anota la relación de los muertos y el momento preciso en que fueron abatidos; Savater se refiere a esto como una suerte de “poesía del inventario”,<sup>49</sup> y Calvino la caracteriza como prosa de “informe comercial”.<sup>50</sup> El náufrago se convierte en una entera sociedad, concentrando como división de su tiempo la división social del trabajo, empeñándose sucesiva o simultáneamente en tareas de constructor, agricultor, ganadero, horticultor, cazador, labrador, pescador, herrero, curtidor, tejedor, carpintero o armador. Una idea de laboriosidad perfectamente reflejada por Newell Convers Wyeth en la ilustración que reproducimos con Robinsón segando un trigal. Esta fecundidad, intensidad y amplitud del trabajo ha sido destacada por Calvino como conjunto de “virtudes mercantiles”: “Por este empeño y placer en referir las técnicas de Robinsón, Defoe ha llegado hasta nosotros como el poeta de la paciente lucha del hombre con la materia, de la humildad, dificultad y grandeza del hacer, de la alegría de ver nacer las cosas de nuestras manos.”<sup>51</sup> La laboriosidad es, decididamente, el más característico atributo Robinsón, el rasgo que lo distingue de otros náufragos anteriores: “En definitiva, la gran fuerza poética y humana de *Robinsón Crusoe* está tal vez en la experiencia del trabajo y sus medios.”<sup>52</sup>

---

47 Fernando SAVATER, “Robinson, o la soledad laboriosa”, en *La infancia recuperada* (1976), Madrid, Taurus, 1995, p. 222.

48 Jordi LLOVET, «Útilo: Mito y negocios de Robinsón», en Daniel Defoe, *Robinsón Crusoe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, p. 375.

49 SAVATER, *op. cit.*, p. 207.

50 CALVINO, *op. cit.*, p. 126.

51 *Ibíd.*, p. 126.

52 José María VALVERDE, «Prólogo» a Daniel Defoe, *Robinsón Crusoe*, ed. *cit.*, p. 14.

La doctrina del trabajo implícita en esta caracterización es indudablemente afín a la ética de la Iglesia reformada, luterana o calvinista, que promete la recompensa celestial de la aplicación constante al trabajo, el ahorro y el negocio, vínculo que sobradamente demostrado por Max Weber en su famosa tesis sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904). “«Cuánto más realices en este mundo, mayor recompensa hallarás en el otro» (...) la máxima «cree y haz lo que quieras», que debe leerse más bien así: de poco sirve la fe si tus actos en esta vida no están animados por la ética de la libre iniciativa y de la competencia honesta.”<sup>53</sup> Este carácter emprendedor y voluntarioso que define cabalmente al *tipo* Robinsón debe sin duda mucho a la experiencia histórica de los pioneros y colonizadores, que introducen la civilización en una tierra deshabitada. “Todo un universo doméstico y civilizado surge aquí por el trabajo, y ello es lo que nos admira verdaderamente de Robinsón: el vencer cotidianamente la adversidad mediante el trabajo, la afirmación de su ser frente a las fuerzas disolventes y aniquiladoras de la naturaleza.”<sup>54</sup> Las virtudes de Robinsón constituye la cristalización de toda una doctrina del optimismo de la voluntad y del trabajo, muy bien sintetizada en estas palabras de Fernando Savater: “Robinsón es una persona reflexiva e inteligente, pero su inteligencia es primordialmente práctica (...) siente el robusto optimismo de los activos que saben que pueden confiar en sus fuerzas y en su ingenio.”<sup>55</sup>

#### 1.4.7. PURITANISMO

El sentido moralizado de esta historia es evidente en la asunción de un significado providencialmente punitivo del naufragio, como justa compensación a un pecado. El espíritu temerario que se censura en general en los jóvenes, y que necesariamente comparte Robinsón, constituye *prima facie*, de modo inmediato, un desacato al padre, pero revela también una soberbia burla, una rebelión contra la Providencia. Es en este sentido que el calvario de la prolongada soledad en la isla adquiere el valor de una verdadera (merecida, restituidora) penitencia. Esto es muy explícito, pues forma parte de las propias reflexiones de Robinsón, y no se aparta de los designios edificantes típicos de la literatura de la época: “tal literatura tenía siempre una pretensión, quizá no del todo hipócrita, de ser una obra de educación moral, y Defoe no resulta en absoluto indiferente a esta exigencia”.<sup>56</sup>

Estas reflexiones, con sentimiento de culpa o una ligera inclinación a la contrición, aparecen desde el primer momento, cuando Robinsón se embarca con destino a Londres el 1º de septiembre de 1651: “Entonces empecé a pensar seriamente en lo que había hecho, y en la manifestación del juicio divino por mi reprobable conducta al abandonar

---

53 LLOVET, *op. cit.*, pp. 380 y s.

54 Juan PERUCHO, “Introducción” en Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Madrid, Salvat/Alianza, 1969, p. 9.

55 SAVATER, *op. cit.*, p. 221.

56 CALVINO, *op. cit.*, p. 124.

la casa de mis padres y rehuir mi deber; todos los buenos consejos de mis padres, las lágrimas de mi padre, las súplicas de mi madre, todo acudió vivamente al recuerdo, y mi conciencia, que no estaba aún tan endurecida como lo estuvo más tarde, me acusaba de haber menospreciado sus advertencias y de haber faltado a mis deberes para con Dios y para con mi padre.” Su primer naufragio no basta a doblegar su obstinación, se sigue desoyendo cualquier advertencia (incluso las muy autorizadas de un barco hundido) y se embarca de nuevo.

Pero esa suerte de irreligiosidad que le condujo a tamaña temeridad será juiciosamente vengada por su dura, amarga y aleccionadora experiencia. No le bastará la satisfacción del triunfo material que le da su habilidad e ingenio, sino que sentirá también la necesidad de recibir consuelo y fortaleza en la religión que antes ignoró. Cuando partió era un joven descreído y confiado en su solo vigor, que hasta se admiraba de la piedad de los marineros cuando se encomendaban a Dios en el momento crítico. Pero ya en la isla, solitario, cansado y enfermo, sufre una pesadilla en la que un paternal fantasma viene a ajusticiarlo. El temor divino se apodera de él, toma conciencia de su embrutecimiento espiritual y se dispone a abrazar la religión con fervor, como un converso, volcándose en la oración para redimir su pecaminosa vida. Robinsón hace acto de contrición: “como un embrutecimiento del alma, sin ningún deseo de bien y ninguna conciencia de mal, se había adueñado por entero de mí y yo era aún más insensible, irreflexivo y perverso de lo que suelen ser las gentes de mar, sin tener el menor sentido que se debe a Dios cuando Él nos socorre”.

La isla es, pues, también un lugar de expiación. Robinsón se consagra a la lectura de la Biblia, se deshace en agradecimientos a la Providencia, hace sincero voto de corregirse. Juzga que su desobediencia al padre fue su “pecado original”, y tras 20 años de reclusión rememora aún dolorosamente “los excelentes consejos de mi padre.” En suma, Robinsón se salva doblemente, o por dos vías: la mundana y práctica, por su trabajo, su astucia y sus habilidades, y la ética, por su arrepentimiento y su fe religiosa. La religión juega aquí el papel psicológico de un principio de esperanza, de una moralización.

La religión también es el medio de la educación de Viernes, que muestra la unidad de civilización y evangelización. Robinsón asume el papel de la Iglesia militante, se siente en el deber de combatir las supersticiones del salvaje: “empiezo a instruirle en el conocimiento del Dios verdadero”, anota en su diario. Y también este proceso evangelizador es coronado por el éxito, ni más ni menos que sus empeños técnico-materiales; y al igual que estos éxitos materiales que jalonan la aventura, también esta educación o moralización de Viernes ha de enfrentarse a algunos obstáculos, como por ejemplo las dificultades del salvaje para concebir la idea del diablo, que pone en serios aprietos a un Robinsón que está lejos de ser un experimentado teólogo. Pero, insistimos, también en esto sale triunfante: “se funda una pequeña *Iglesia nuclear* donde Robinsón asume el ministerio, en cierto modo sacerdotal, sin sacramentos, y Viernes es el catecúmeno que as-

ciende a pueblo creyente”.<sup>57</sup> Como remate y recalco de esta imprescindible *misión*, Robinsón reitera su fe y su agradecimiento a la Providencia en el momento de abandonar la isla: “y que todo lo sucedido me parecía una sucesión de prodigios; que cosas como éstas eran el testimonio de que la mano invisible de la Providencia gobernaba el mundo, y la prueba evidente de que los ojos de un Poder infinito podían penetrar hasta el más remoto de los rincones del mundo, y enviar ayuda al desgraciado en el momento que le placiera a Él.”

#### 1.4.8. PRODIGIOS

Hemos destacado la primordial importancia que tiene la habilidosidad, ingenio y tenaz voluntad de Robinsón en su triunfo sobre la más absoluta adversidad natural. Esas cualidades le convierten en héroe, y son en conjunto lo que más genuinamente será seguido como modelo literario. Y también hemos tenido en consideración ese otro factor cuasi-sobrenatural de las providenciales ayudas que el náufrago recibe del azar en el momento más oportuno; y no sólo los enseres rescatados del naufragio, sino especialmente la aparición de Viernes; si el azar y la naturaleza socorren sus necesidades materiales, Viernes llena el vacío espiritual que amenaza a cualquiera con la locura. Tenemos, pues, dos elementos clave que juegan el papel de puntales imprescindibles en la existencia misma de Robinsón.

Sabemos que Selkirk, el náufrago real que inspiró esta historia de Defoe, fue hallado en un estado muy degradado, en una condición semisalvaje; Robinsón evita este triste destino, que en la época de Defoe difícilmente podía ser acogido como un digno tema literario. Savater ha comentado con fina ironía esta comparación entre Selkirk y Robinsón, que viene a ser su *versión mejorada*: “en cambio, a los 28 años de cautiverio Crusoe era a la vez gobernador, arquitecto, agricultor, ingeniero y general en su isla. Todo menos un salvaje incivilizado.”<sup>58</sup> Robinsón ostenta el récord de permanencia en una isla desierta, y no sólo es rescatado en la plenitud de sus facultades físicas y mentales, sino que deja en la isla, como herencia, un orden, una civilización. El prodigio es de tal magnitud, que Calvino se queda corto al expresar la alabanza recibida por el modelo creado por Defoe, al decir que este libro “será considerado como la auténtica biblia de las virtudes comerciales e industriales, la epopeya de la iniciativa individual.”<sup>59</sup>

Indudablemente, el triunfo de Robinsón sobre las inclemencias naturales, sobre la soledad y sobre toda amenaza física o psicológica, es expresión metafórica del poderío y la virtud del burgués moderno. Su éxito en la instauración de un orden social (¡sin sociedad!) es trasunto simbólico del ímpetu de los pioneros, pero también de los designios de dominio universal que prefigura el colonialismo. Robinsón es, sin lugar a dudas, el mo-

---

<sup>57</sup> VALVERDE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>58</sup> SAVATER, *op. cit.*, p. 223.

<sup>59</sup> CALVINO, *op. cit.*, p. 124.

delo cumbre de un colonizador, sin que esta caracterización eclipse, sino todo lo contrario, el cúmulo de calamidades que sufre... y vence. Su individual expansión por la isla mediante construcciones, verdaderos asentamientos (concibe dos moradas, una en el campo y otra en la playa), el acastillamiento de su guarida, la constitución de un reino, el adoctrinamiento y sometimiento de Viernes, son “triumfos de colonización.”<sup>60</sup> Él mismo está muy consciente de su voluntad conquistadora, por ejemplo cuando vence su miedo y se dispone a reducir al grupo de salvajes que lo amenaza. Y son estos triunfos los que vertebran moralmente esa idea de plenitud, de ideal alcanzado, que constituye como la atmósfera y la moraleja de la historia; así, es muy acertado que Valverde hable al respecto de “paraíso terrenal”,<sup>61</sup> o que Savater lo haga de la “soledad edénica de Crusoe”.<sup>62</sup>

Robinsón lleva a cabo la domesticación de un territorio salvaje y perdido, una auténtica refundación; según Umberto Eco, Robinsón “vuelve a la naturaleza, sí, pero la modifica a su aire reinventando la civilización”.<sup>63</sup> No puede negarse que algo de esto ya está también en la *Odisea*, pero en ninguna otra historia anterior se ha quintaesenciado como lo hace Defoe. Robinsón revierte absolutamente una situación cuya precariedad no puede exagerarse, y culmina su aventura convertido en amo y señor de una isla redimida para la civilización; es el arquetipo supremo del hombre que empieza desde cero y, armado con su solo ingenio, alcanza las más altas cotas de prosperidad.

Acaso no hay otro rasgo general de Robinsón que más fascinara a todos cuanto leyeron la historia. Jules Verne es uno de ellos, amén de uno de los más insignes continuadores de su ejemplo, como veremos: expresó su admiración en diversas ocasiones, y la reitera en el prefacio de su novela *Segunda patria* (1900); allí rinde homenaje a todos los Robinsones, y sintetiza así el *topos* robinsoniano: “un hombre solo y abandonado en una tierra desierta, capaz de bastarse a sí mismo merced a su inteligencia, a su ingenio, a su ciencia y a una persistente confianza en Dios, que a veces le inspiraba magnífica plegaria”. También Charles Nodier, al prologar una edición francesa de *El Robinsón suizo* de Wyss, subrayó este magno motivo de admiración: “el coraje moral que no se desanima ante nada, y esta providencia proverbial de los desgraciados, que ayuda siempre a los que se ayudan. Demuestra aquello que pueden el instinto natural de conservación, la paciencia de un carácter enérgico y resolutivo, la resignación en fin, que es la paciencia elevada al rango de virtud cristiana.”<sup>64</sup> Estas dos ayudas básicas, “auxiliares” según Nodier, resumen las marcas distintivas y complementarias del poderío robinsoniano: la

---

60 VALVERDE, *op. cit.*, p. 25.

61 *Ibid.*, p. 192.

62 SAVATER, *op. cit.*, p. 35.

63 Umberto ECO, *El superhombre de masas: Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Random House/Mondadori, 2012, p. 130.

64 Charles NODIER, “Introduction” a Johann David Wyss, *Le Robinson suisse*, París, Lavigne, 1841, p. 10.

fortaleza de ánimo, el indomable instinto de conservación y la entereza moral, la resignación cristiana, la confianza en la Providencia.

#### 1.4.9. VIRREY

La liberación final de Crusoe y su siervo Viernes son el colofón de un arduo camino lleno de proezas. Es el mismo Robinsón quien se refiere a su propia gesta como “una sucesión de prodigios”, ante la admiración de sus rescatadores. Y no olvida explicar las ansias de dominación que vertebraron su determinación desde el primer momento: “No tenía nada que envidiar; porque tenía todo lo que era capaz de disfrutar; era el señor de todo el territorio; o, si quería, podía titularme rey o emperador de todo aquel país del que había tomado posesión. No tenía rivales; no tenía competidores, nadie que me disputase la soberanía o el poder.” “El triunfo de Robinsón sobre el territorio, su colonización, parecido al proceso de construir, si no un «imperio», sí por lo menos lo que más se parece a este término en su acepción económica y productiva: un reinado autosuficiente, una colonia que se autoabastece, una economía cerrada que se basta a sí misma.”<sup>65</sup> Megalómano, engreído, orgulloso de su poderío, Robinsón Crusoe se expresa como un virrey, porque se siente un virrey, porque *es* un virrey: “En primer lugar, todo el país era de mí exclusiva propiedad; así es que tenía un indiscutible derecho de dominio. En segundo lugar, mi pueblo se hallaba totalmente sometido; yo era señor y legislador absoluto; todos me debían la vida, y hubieran estado dispuestos a darla por mí si hubiese llegado la ocasión.”

#### 1.4.10. SALVACIÓN FINAL CON DIVIDENDOS

Hay un curioso paralelismo con el cuento de Boccaccio sobre el mercader Landolfo, directo precedente robinsoniano, en el que dos comerciantes avariciosos sufren un revés que los deja en la miseria, aunque paradójicamente salen al final más reforzados y enriquecidos de su desventura. Si en la Edad Media el castigo del naufragio se compensa típicamente con la bendición del salvamento de náufragos, como ejemplo que sirve para reforzar la devoción religiosa, añadiéndose la garantía de ganar el cielo y una vida eterna, en cambio la intención didáctica de la historia de Landolfo es una nueva vida prudente y sin codicia, como la enseñanza contenida en la máxima de “que la avaricia no rompa el saco” —aunque termina en realidad, insistamos, con la recompensa de los bolsillos llenos. Estos distintos propósitos edificantes, estas distintas moralejas se amalgaman en Robinsón. Su deseo desmedido de empresas comerciales y riquezas es castigado con el naufragio y el abandono en una isla, el escenario perfecto para su expiación, pero la peripecia culmina no sólo con la liberación, sino con la obtención de unos suculentos beneficios crematísticos. Esta reparación lucrativa como desenlace de la expia-

---

65 LLOVET, *op. cit.*, p. 380.



ción justifica la figura antinómica propuesta por Giorgio Serra: el “dulce naufragio”,<sup>66</sup> el naufragio provechoso.

#### 1.4.II. ENSEÑANZAS

*Robinsón Crusoe* es una historia de triunfo material, pero también de maduración personal, de camino a la beatitud, con toda una colección de sermones laicos: “El avaro más sórdido y envidioso del mundo se hubiese curado del vicio de la envidia de hallarse en mi caso; porque yo poseía infinitamente más de lo que podía aprovecharme.” Robinsón halla la paz del espíritu, la armonía de cuerpo y alma: “Había ya conseguido, pues, llevar un género de vida mucho más tranquila que al principio, y mucho más conveniente tanto para mi alma como para mi cuerpo”. No exagera Savater cuando define a nuestro náufrago como un “anacoreta.”<sup>67</sup> Robinsón exhibe su doctrina como un coagulado de su experiencia: “y quede esto, pues, como un ejemplo que da la experiencia de la más lastimosa de todas las situaciones del mundo, de que podemos sacar de ellas una cierta consolación.” Pero tales enseñanzas se ven un tanto comprometidas por un olfato mercantilista; su actitud frente al dinero es un tanto equívoca, si se quiere. Cualquier náufrago prefiere un trago de agua a un saco de oro, un pedazo de comida a un tesoro, pero Robinsón no puede reprimir del todo su instinto mercantil ni aun en los momentos de mayor peligro, y le cuesta decidirse sobre lo que hacer con el dinero hallado en el barco. Primero elabora un argumento sobre la inutilidad del dinero, inservible para el sustento diario, pero luego recupera su instinto de negociante y decide quedarse con el dinero y guardarlo para sacarle rentabilidad en un futuro próximo o lejano, por si acaso. Los tesoros, superfluos para su mísera existencia, son en principio desechados ante el hallazgo de objetos más indispensables, como un cuchillo por ejemplo, pero al final sucumbe a su, digamos, fetichismo mercantil y conserva el tesoro. Esta indecisión, o ambivalencia, o contradicción pragmática, la repite Robinsón cuando descubre el barco naufragado 20 años después. De nuevo aprecia la indiscutible preferencia de la comida, los utensilios o las armas, de nuevo comprende la futilidad del dinero en sus circunstancias, y de nuevo traiciona esta sensatez y no puede evitar guardarse unos reales de un náufrago fallecido, lamentándose de no haber cargado más dinero en su canoa. Esta angustiada tensión propia de la ética protestante, se resuelve felizmente al final de la historia, justificando su sentido *previsor*.

#### 1.4.I2. REGRESO AL HOGAR

El término de la historia es el término de las desdichas (aunque, como hemos apreciado, “desdichas” es un concepto engañoso para describir el caso): la partida hacia a Inglaterra, el episodio arquetípico del rescate final. Este colofón es casi como un sueño

---

66 Giorgio SERRA, *loc. cit.*

67 SAVATER, *op. cit.*, p. 135.

compensatorio, consolador: no es un sueño, sino algo realmente acontecido *dentro del relato*, pero tiene ese valor como sentido de la novela, es decir *para el lector*.

Con el retorno al hogar Robinsón restituye su absoluta pérdida, la posición social anterior al naufragio, pero la felicidad de este regreso se ve empañada por las pésimas gestiones de su administrador y por la muerte de sus padres. Y de nuevo la suerte le sonríe, y cada contratiempo va milagrosamente acompañado de una exacta compensación: Robinsón contraerá matrimonio y será resarcido por las rentas y dividendos de sus negocios pretéritos en Brasil. Pero el feliz regreso es también regreso a las tribulaciones de la vida burguesa, a las zozobras y desvelos que se ahorró en su tranquila y simple vida insular: “mientras que ahora sentía sobre mí el peso de una gran carga, y mi problema era cómo salvaguardar mis bienes.”

Convertido en próspero comerciante, acaudalado hombre de negocios, no se han acabado para él las aventuras. Su esposa fallece, y él no se resigna a una apacible vejez; asume nuevos riesgos, se embarca de nuevo, renuncia a la tranquilidad hogareña. La conclusión de la historia no es, pues, un verdadero acabamiento, una verdadera historia cerrada; es un final abierto, la insinuación de una nueva aventura. Pero esto se explica de un modo casi banal por la intención de Defoe de proseguir las aventuras de Robinsón con nuevas navegaciones, en *Nuevas aventuras de Robinsón Crusoe* (1719). También dejó una colección de comentarios sobre los viajes de Robinsón en *Serias reflexiones de Robinsón Crusoe* (1720).

#### 1.4.13. A LA SOMBRA DE ROBINSÓN CRUSOE. GULLIVER Y CÁNDIDO

Robinsón Crusoe fue desde el primer momento modelo supremo de náufrago emprendedor, optimista y positivo. Pero en la misma época al menos otro náufrago, que no llegará a eclipsar a Robinsón, se convirtió en un paradigma competidor: el Gulliver de Jonathan Swift. En contraste con la historia de Defoe, la de los viajes de Gulliver se escoran hacia la más irrestricta fantasía, alejándose del naturalismo, aunque consagrándose también a una suerte de examen de la sociedad real. En efecto, los sucesivos naufragios de Gulliver en distintos países imaginarios son el escenario de una exagerada parodia de la sociedad inglesa, y de toda humanidad; más aún, *Los viajes de Gulliver* (1726) constituye una despiadada sátira total, particularmente cruel en el episodio del país de los caballos, que vienen a representar los seres moralmente perfectos —amén de *ingenuos*, adelantándose al rousseaunismo, aunque de tono francamente más moralizador. Esta carga corrosiva hizo de la novela un escándalo; muchos la recibieron como una odiosa provocación, y se tildó a su autor de perturbado mental, aunque no faltaron quienes la aplaudieron. Curiosamente, esta novela de naufragios llena de graves y sentenciosas reflexiones, de nihilismo y misantropismo, y francamente dirigida a los adultos, terminó popularizándose como novela de aventuras para los más pequeños, y así se diluyó la historia en versiones para cuentos infantiles, en películas de animación para niños, o se usó como base de relatos fantásticos y escapistas.

Swift se ajustó bastante al modelo de la literatura utopista, utilizando parecidos recursos narrativos e ideológicos que las precedentes utopías literarias, como por ejemplo la de Tomás Moro (*Utopía*, 1516) o la de Francis Bacon (*La Nueva Atlántida*, 1626); pero su sorprendente novedad consistió justamente en invertir el sentido de la utopía, en

negar la idealización, el optimismo. *Los viajes de Gulliver* están más cerca de lo que llamamos *distopía* o *antiutopía*, de las utopías negativas: “sigue el mismo patrón narrativo que involucra a un visitante extranjero conducido a una tierra distópica como se hacía en los textos utópicos.”<sup>68</sup> La visita a extraños países, localizados siempre en islas perdidas o desconocidas, tiene por base tecnológica la navegación real, y esto constituye un modelo narrativo muy frecuente en los modos de discurso utópico. “El uso de los viajes, con extrañas y nuevas sociedades y pueblos, y un narrador potencialmente mentiroso, han hecho de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift un tema obvio para los interesados en el desarrollo del modo utópico del discurso en el siglo XVIII.”<sup>69</sup>

Un relato de viajes maravillosos, con una sucesión de escalas y paradas en islas y países, pero sin mantener una cadencia lineal, a modo de las rutas y navegaciones, sino que se estructura a través de varios viajes de ida y de vuelta. Entre las múltiples navegaciones de Gulliver, la novela se concentra en cuatro de ellas. En cada caso se reproduce el episodio del naufragio o de algún accidente análogo. La introducción a cada uno de estos mundos, pues, se conduce mediante el motivo del naufragio, según ese patrón de resorte impulsor de la fábula que ya hemos analizado en *La tempestad* de Shakespeare y en el Robinsón Crusoe de Defoe. Diferencia radical respecto al escenario de la isla desierta de Robinsón es que Gulliver llega siempre a islas habitadas, pero siempre se presenta como naufragio, en Lilliput, en el país de los gigantes, en la isla volante de Laputa, en el país de los caballos...

Gulliver se enrola en distintos viajes por las Indias Occidentales y Orientales en busca de riqueza, pues su actividad como médico es poco lucrativa. Vuelve a casa, cansado del mar, pero embarca de nuevo y sufre su primer naufragio en una travesía a las Indias Orientales. Se desencadena la serie típica de escenas de este tipo de percances: naufragio, evacuación del barco de unos pocos supervivientes en un bote, agotamiento, evitación de los arrecifes, llegada a una costa inhóspita, vuelco de la barca, lucha contra el mar... hasta que Gulliver alcanza una playa, exhausto. Por más independientes que sean del tipo de aventura que le sigue, y sobre todo de sus contenidos ideológicos (fantásticos, realistas, optimistas, siniestros, moralistas, fatalistas, &c.), son circunstancias que vendrán a constituirse en modelo tipificado de este género de narrativa, en convenciones consagradas, en escenario imprescindible.

Tras el episodio de los liliputienses y el regreso al hogar, Gulliver no tarda ni dos meses en emprender un nuevo viaje. Nuevamente el mismo cúmulo de accidentes: violenta tormenta que desplaza la nave de su ruta, llegada a una isla, inspección en busca de agua. Aquí Gulliver quedará prisionero porque sus compañeros, asustados ante la visión de un monstruo, huyen en la chalupa, regresando al barco y abandonándole en este país de

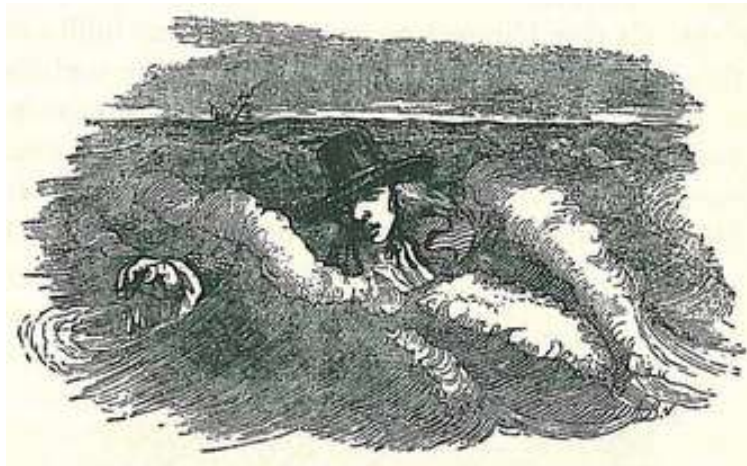
---

68 Arthur BLAIM y Ludmila GRUSZEWSKA-BLAIM, *Mediated utopias: From literature to cinema*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, p. 10.

69 Chlöe HOUSTON, “Dystopia or anti-utopia? Gulliver’s travels and the utopian mode of discourse”, *Utopian Studies*, t. 18 (2007), núm. 3 (Irish utopian), pp. 425-442.

los gigantes, los Brobdingnag, donde se desarrolla su segunda y fantástica historia, hilvanada mediante su amistad con su cuidadora, la niña gigante Glumdalchictch.

Nuevo regreso a la patria, nueva inquietud y ansia inextinguible de aventurera, nueva partida. Las penalidades y peligros que ya ha sufrido no bastan para aplacar su obstinación. Vendrán así nuevos percances parecidos: el apresamiento del barco por unos piratas que lo condenan a navegar solo en una pequeña lancha con pocas provisiones, repitiéndose otra deriva de naufrago, rematada en la llegada a otra curiosa isla.



*Los viajes de Gulliver* (1838, J.J. Grandville). Naufrago.

No nos interesan aquí los singulares y críticos contenidos de estas historias, que son al fin y al cabo lo que ha merecido la admiración de todos, sino más bien esos otros elementos marginales, ambientales, típicos con el tiempo, que tienen que ver con los escenarios y con la caracterización de la figura del naufrago. También aquí pasa el protagonista obligadamente por trances amargos, se alimenta precariamente de huevos de aves, padece, se guarece en grutas, duerme sobre un improvisado colchón de hierbas secas y algas... En suma, se reproduce una y otra vez el tipo clásico de situación desesperada: “Dormí muy poco, porque la preocupación, superior a mi fatiga, me mantuvo desvelado. Pensé en la imposibilidad de salvar la vida en un lugar tan desolado, y en el triste final a que estaba condenado.” Esto es el nuevo y no nuevo preámbulo a cada experiencia, la tercera de las cuales acaece en la fantástica isla flotante de Laputa, donde el rey y la corte gobiernan para las ciencias, con una academia de científicos lunáticos en su capital, Lagado, consagrados al absurdo estudio de disciplinas inútiles y a invenciones y experimentos descabellados, mientras en Balnibardi la gente pasa hambre; Swift lanza una indisimulada crítica contra las ciencias abstractas y especulativas, que, como ha sido justamente observado, fue inmerecida, pues la suya fue una de las épocas más brillantes de la ciencia británica. Este episodio de Laputa constituye una interesante variación del tema del naufrago.

Siguen otros distintos viajes, Gulliver partirá de Glubbdruddrib —un país donde puede disfrutar de la fantástica experiencia de conversar con los espectros de personajes históricos—, y hará escala cerca del puerto de Luggnagg, donde viven los struldburgs, inmortales. Proseguirá su viaje como naufrago fingido, simulando ser un comerciante holandés, para burlar las restricciones que los japoneses imponen a los viajeros ingleses.

En fin, tras otro retorno al seno familiar, que dura otros pocos meses, el empedernido viajero vuelve a embarcarse, ahora como capitán, hasta llegar al país de los caballos, que harán que Gulliver se avergüence de ser un hombre. En el país de los Houyhnhnms, como se llaman estos seres con forma de caballo, viven también como ganado unos hombres asilvestrados llamados Yahoos. Gulliver no podrá ganarse el derecho a continuar entre aquellos civilizadísimos seres, y regresará asqueado a la humanidad, con la cual se reconcilia muy poco a poco, muy a regañadientes. En este significativo —aunque en el fondo banal— episodio en lo que Borges llamó una “república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales”,<sup>70</sup> la sátira política da paso a “una amarga negación del sentido moral del hombre, en general”; es “la puesta en ridículo de la conducta humana en el mundo.”<sup>71</sup> Expulsado de la sociedad equina de los houyhnhnms, la aventura de Gulliver se convierte en la formulación de un periplo errabundo cargado de pesimismo, de anhelo de vida solitaria. Completamente desengañado respecto a la ilusoria dignidad humana, Gulliver se vuelve aquí un anti-Robinsón, ya no quiere compañía humana, o dicho de otro modo, quiere ser un Robinsón, un solitario, lo que el propio Robinsón no quiso: “Mi propósito era, en lo posible, descubrir alguna pequeña isla deshabitada, pero que tuviera recursos suficientes para vivir de mi trabajo.”

Gulliver no querrá ni siquiera desprenderse de sus vestiduras salvajes, huirá de la compañía de sus semejantes. Su último regreso al hogar es un regreso problematizado, un mentís a la idea del retorno gratificante, una subversión de la idea de final feliz; Gulliver sólo siente repugnancia hacia los hombres, incluidos sus seres queridos; hasta el cuerpo de su mujer le repele. “Pero he de confesar con franqueza que su presencia sólo me llenó de odio, desdén y desprecio, y más por el pensamiento de mi estrecha vinculación con ellos (...) Y cuando comencé a reflexionar que, al copular con una de la especie yahoo, había llegado a ser padre de más yahoos, me sentí sobrecogido por una vergüenza, confusión y horror supremos.” Esta mórbida repelencia no sólo será intensa, sino persistente, aunque tras los años empezará a mitigarse.

El final de la narración es tan interesante como, en cierto modo, típico —al menos desde la *Historia verdadera* de Luciano de Samosata. Gulliver expresa su estupor e indignación ante la literatura de viajes, a la que juzga repleta de falsedades, en la que los escritores abusan de la credibilidad del lector —tal vez aludiendo, curiosa o paradójicamente, a las “increíbles” aventuras de su paisano Robinsón. “Sin duda habría podido —como tantos otros—, asombrarte con historias absurdas o increíbles; pero he preferido relatarte hechos corrientes al modo y estilo más sencillos, ya que mi objetivo principal consistía en informarte y no en divertirme.” Lo chocante, desde luego, es que esta es la misma argumentación de todos los relatos y crónicas marítimas, incluida la de

---

70 Jorge Luis BORGES, “Quevedo”, en *Inquisiciones/ Otras inquisiciones* (1995), cit., pp. 197–206.

71 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, pp. 185 y s.

su contemporáneo Defoe con las peripecias del náufrago Crusoe en isla desierta;<sup>72</sup> lo más curioso, sin embargo, es que en Swift, como en Luciano, esto no puede ser tomado sino como una deliciosa e inteligente burla.

En la misma época van a aparecer otros náufragos más episódicos, de menor relieve, que no llegan a poner en cuestión la exitosa odisea de tipo robinsoniano, pero sí introducen un cínico pesimismo que se ceba en el tópico de una corrompida condición humana, un poco en la línea de Swift. Voltaire escribe *Cándido, o el optimismo* (1759) justamente para refutar o desacreditar el “optimismo” —palabra, por cierto, patentada aquí por el propio Voltaire— de Rousseau, la ingenua creencia en la bondad natural del hombre. Es un “cuento filosófico” cargado de sátira, en la estela de la novela picaresca española, con un personaje central que relata los hechos de forma de autobiografía, y que tiene como telón de fondo la cruenta Guerra de los Siete Años (1756–1763), que llenó Europa de miseria y desolación con cerca de un millón de muertos. Esa real devastación de un continente es lo que dibuja el ininterrumpido rosario de calamidades y desgracias, lo que integra el mapa de la maldad humana que nos ha dejado Voltaire, que busca “una respuesta a las especulaciones y elucubraciones sobre el origen y el significado del mal.”<sup>73</sup> Voltaire lo hace en un tono absolutamente desdramatizado e incluso hilariante, con una forma peculiar de narrar que combina rapidez y calamidades, lo que lleva a Calvino a ver en esta sátira como un antecedente del cine cómico mudo: “El gran hallazgo de Voltaire humorista es el que llegará a ser uno de los efectos más infalibles del cine cómico: la acumulación de desastres a una gran velocidad.”<sup>74</sup>

Entre las incontables desgracias que padecen sus protagonistas hallamos precisamente el episodio de un naufragio en la bahía de Lisboa, descrito en el capítulo V: “Tempestad, naufragio, terremoto; desventuras del doctor Pangloss; Cándido y el anabaptista”. En el capítulo anterior, Cándido ha sobrevivido a una matanza —reflejo de las barbaridades cometidas entre prusianos y franceses en la referida Guerra de los Siete Años—, y reencuentra a su maestro en filosofía, el doctor Pangloss, optimista irreducible. Pero ahora Pangloss ofrece un aspecto lastimoso y deplorable, infectado por la peste, transmitida por su amante, pese a lo cual sigue defendiendo su contumaz optimismo, tan encomiable como patético: “todo va en este mundo lo mejor posible.”

Cándido viaja también con el anabaptista Jacomé, un filósofo que defiende la posición opuesta a Pangloss, es decir, cree en la maldad intrínseca del hombre y en su instinto natural para la corrupción y la destrucción, comparando a los hombres con los lobos. Ambos socorren a Pangloss e intentan remediar su postración, pero una nueva calami-

---

72 Otro náufrago coetáneo de Gulliver y Crusoe es el protagonista de *La vida y aventuras de Peter Wilkins* (1750), del novelista inglés Robert Paltock, que fusiona el imaginario de la isla desierta aportado por Robinsón Crusoe con el imaginario maravilloso de las islas encantadas o mágicas, en consonancia con los elementos fantásticos de los viajes del náufrago Gulliver de Swift.

73 IBORRA, *op. cit.*, p. 213.

74 CALVINO, *op. cit.*, p. 130.

dad alcanza al irreducible optimista, que pierde un ojo y una oreja durante su curación. Los tres parten para Lisboa, y cuando se acercan a la capital una borrasca azota la embarcación. Voltaire describe el naufragio de manera rápida, dejando instantáneas como el gesto heroico de Jacomé rescatando a un marinero: un golpe de mar lanza a Jacomé al agua, y el marinero rescatado se desentiende entonces de su salvador, dejando que se ahogue; Cándido intenta inútilmente salvar a Jacomé, mientras que Pangloss se desentiende de su rival filosófico, juzgando que su muerte estaba predeterminada.

En este episodio de humor macabro, sátira amarga de la miserable conducta de los hombres en momentos de peligro, todos se ahogan excepto Cándido, Pangloss y el traicionero marinero. Desde la ingratitud del marinero hasta la hueca charlatanería del filósofo optimista, todo ratifica la doctrina de Jacomé, que representa la sensatez y la sinceridad, y es víctima precisamente de los males que denunciaba.

El episodio anecdótico del naufragio sirve para impartir una nueva lección, junto a los horrores de la guerra relatados o nuevas desgracias y suplicios que se ciernen sobre los protagonistas, como un seísmo que arrasa Lisboa —eco literario del terremoto acaecido en 1755. En la ciudad llena de escombros y cadáveres, el rudo marinero se dedica a robar entre las ruinas, a emborracharse y a solazarse con mujeres, amonestado sin éxito por Pangloss. Éste y Cándido socorren a otras víctimas. Pangloss asevera que el cataclismo no tiene nada de anormal; según su doctrina de la aceptación de las desgracias naturales, todo viene a suceder según reza el dicho de que “no hay mal que por bien no venga”.

Finalmente, Pangloss y Cándido son detenidos, encarcelados y cargados con sambenitos junto a otros apresados en un auto de fe en la Universidad de Coimbra; Cándido es azotado, otros son quemados a fuego lento, y Pangloss es ahorcado. Sin ofrecer una explicación suficiente de la razón de ser del mal o la sinrazón, Voltaire pone conmovedoras reflexiones en boca de Cándido: “Y ¿es éste el mejor de los mundos posibles? Pues los otros que no son tan buenos, ¿cómo serán? Si el mal se redujese a haberme azotado a mí, vaya con Dios; los búlgaros me hicieron antes la misma burla, y no podía cogermelo de susto; pero mi querido Pangloss, el más sublime de los filósofos, ¿es posible que yo te haya visto ahorcar sin saber todavía por qué te han ahorcado? ¡Oh, mi buen Jacomé, hombre anabaptista, ahogado en el puerto! ¡Oh, señorita Cunegunda, la nata y flor de las doncellas, muerta de un bayonetazo a manos de un cabo de escuadra...!” El siglo XVIII, Siglo de las Luces, continuación más o menos triunfante del racionalismo del XVII, que produjo el grandioso símbolo optimista de Robinsón Crusoe, tiene también sus sombras, sus temblores, y otros naufragos están ahí para hablar de ellas: la sátira de Voltaire, la diatriba de Swift... compartiendo decepción y amargura.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> William Cowper, nacido el año de la muerte de Defoe, escribió el poema *La soledad de Alexander Selkirk* (1782), un devastador relato sobre la desolación absoluta, enmendando precisamente el optimismo robinsoniano —que sin embargo había surgido, como hemos visto, de la nada feliz experiencia de Selkirk. También *El naufrago* (1797), uno de sus últimos poemas, se explaya en el mismo tema. Es un poema tristísimo sobre la muerte de

## 1.5. SIGLO XIX. ROBINSONISMO. WYSS Y VERNE

El empuje del modelo robinsoniano se constata especialmente en la literatura juvenil e infantil, en una repetición de esquemas e ideas, casi de forma inmutable, recubierta de un ingenuo idealismo aventurero, ejemplo exagerado de optimismo. La corriente literaria del robinsonismo en el siglo XIX se expande sobre todo con Wyss y Verne, pero dejan una vasta secuela de remedos. Una serie de declinaciones del patrón robinsoniano enmarcadas en el ámbito del puro entretenimiento, para deleite mayoritariamente de los más jóvenes, con un tono a menudo moralizante, y siempre instructivo. A grandes rasgos, los motivos recurrentes del robinsonismo se concentran en el tema de la supervivencia isleña solitaria, a menudo con protagonismo infantil, o incluso con naufragos femeninos de la mano de mujeres escritoras, pero también en formato familiar o grupal.

El motivo central de la lucha más o menos prolongada por la subsistencia en una isla perdida se sirve siempre de la tópica y feliz prodigalidad natural. La naturaleza es aliada de los naufragos, les ahorra privaciones inhumanas. Es muy persistente la inclinación a mejorar los aspectos positivos, optimistas, del patrón robinsoniano, llegando a exageradas idealizaciones del entorno y hasta de la misma condición de naufragos supervivencia; en fin, que le hacen a uno desear esa suerte. Las aventuras se impregnan cada vez más de un componente bucólico, muy atractivo, reforzado por el idílico exotismo con que se pintan los Mares del Sur, y la subsistencia insular se convierte en poco menos que un pasatiempo veraniego a la sombra de islas paradisíacas, casi como en un reclamo publicitario actual de una agencia turística.

No existen problemas de convivencia en el caso de naufragos grupales o en familia, predomina siempre el buen ambiente, la camaradería, una existencia que procura el ocio, los juegos, un clima de recreo, en fin, una atmósfera vacacional. La construcción de un nuevo hogar apto para la vida apacible en una isla provisoria hace olvidar la angustia, la desgracia pasada, suprime toda inclinación a la melancolía. Los únicos problemas tienen la menguada dimensión de pequeños contratiempos o casi pueriles peligros, siempre solventados con ingenio y alegría: derrotar a ineptos piratas o a tribus salvajes, a menudo antropófagas, o sustos con animales salvajes.

Son obras didácticas que imparten conocimientos geográficos y sirven como correa de transmisión de los principios coloniales y religiosos dominantes, expresión perfecta

---

un naufrago en el mar tras caer por la borda, abandonado, sobreviviendo con coraje, esperando su rescate o poderse agarrar a algún resto, nadando hasta el agotamiento para perecer sumergido en el mar.



del espíritu de una nueva era marcada por la superioridad y la expansión europea en el mundo. Sus náufragos protagonistas son perfectos robinsones colonialistas, que traen la civilización y el progreso, o instauran un orden social a imitación del país de origen. Su aventura culmina convencionalmente con el éxito y el retorno al hogar, aunque en ocasiones se prescinde de la figura del regreso para optar por la permanencia en la isla, asombrosamente convertida en envidiable edén.

Las virtudes del héroe robinsoniano perviven invariablemente, tipificadamente, en todo el robinsonismo, ya sea de índole individual, familiar o grupal; así los robinsones se convierten en una figura universal y bien definida, un tipo inconfundible. Ignacio Aldecoa sintetiza así este conjunto de idílicas facultades: “el coraje de los protagonistas, las capacidades de sacrificio e inventiva, el buen humor, casi irreflexivo, que muestran en las circunstancias adversas, la esperanza, la laboriosidad, y una serie de «cualidades varoniles», como la fortaleza física, la sobriedad y una no despreciable sabiduría en el manejo de las armas.”<sup>76</sup>

El robinsonismo es muy prolífico, pero vamos a prestar una especial atención a dos de sus principales cultivadores en el siglo XIX: Wyss y Verne. La figura de Robinsón acabará desbordando el territorio de la novela, se convertirá no ya en modelo, sino incluso en mito moderno, en el cine, natural extensión de literatura; y en ese camino de consolidación del arquetipo las versiones formuladas por Wyss y Verne constituyen los principales jalones. En el siglo XIX puede decirse que no sólo fue un modelo, sino una auténtica moda.<sup>77</sup>

### 1.5.1. *EL ROBINSÓN SUIZO. NÁUFRAGOS EN FAMILIA*

Entra la nutrida descendencia que deja la figura fundacional de Robinsón Crusoe destaca una de las grandes contribuciones al robinsonismo, *El Robinsón suizo* (1812), de Johann David Wyss; esta novela fue editada por su hijo Johann Rudolf Wyss, ya que el

---

<sup>76</sup> Ignacio ALDECOA, “Prólogo” a Jules Verne, *Escuela de robinsones*, Estella, Salvat, 1970, p. 11.

<sup>77</sup> La innegable repercusión de Wyss y Verne es, en efecto, un factor primordial de la consolidación del robinsonismo. Aunque estas figuras eclipsan a todas las demás, conviene recordar, aunque sea someramente, algunas interesantes obras que atestiguan esta moda decimonónica del robinsonismo; la mayoría europeas, con un predominio llamativo de las robinsonadas francesas, y unas pocas que sobrepasaron las fronteras del viejo continente. En Francia: *El pequeño Robinsón* (1810), de Henri Lemaire; *Los dos robinsones, o Aventuras de Carlos y Fanny, dos niños ingleses abandonados en una isla de América* (1787), de François-Guillaume Ducray-Duminil; *El Robinsón de 12 años* (1820), de Jeanne Sylvie Mallès de Beaulieu; *El Robinsón holandés* (1820), de GC. Verenet; *El Robinsón francés* (1827), de Eugénie Foa; *El Robinsón de los hielos* (1835), de Ernest Fouinet; *Emma, el Robinsón femenino* (1837), de Catherine Woillez; *El Robinsón de las arenas del desierto* (1837), de C.H. de Mirval; *El Robinsón de los mares, o El naufragio de la “Tisophoné”* (1861), de Alexander de Sallet; *Las aventuras de Robin Jouet* (1865), de Émile Carrey; *El heredero de Robinsón* (1884), de André Laurie. En el Reino Unido: *La isla de coral* (1858), de Robert Michael Ballantyne. En Estados Unidos: *El Robinsón del volcán, o El Robinsón americano, o Una colina sobre el volcán* (1847), de James Fenimore Cooper; *La casa en el desierto: Aventuras de una familia perdida en las soledades de la América del Norte* (1851), de Thomas Mayne Reid.

manuscrito original no estaba pensado para su publicación: se trataba de un simple divertimento del progenitor dirigido a sus hijos. La principal aportación de Wyss al legado robinsoniano reside en incorporar al modelo individual de subsistencia insular una dimensión colectiva, en formato familiar. En esta variante doméstica de la representación del naufrago adquieren protagonismo los niños y jóvenes, que conviven armoniosamente con sus progenitores. La nueva modalidad de grupo de naufragos se nutre de las robinsonadas propagadas en la estela del éxito de Defoe, pero buena parte de su inspiración procede concretamente de una versión del *Robinsón Crusoe* en 2 volúmenes a cargo del pedagogo alemán Joachim Heinrich Campe, *Robinson el joven, o El nuevo Robinson Crusoe* (1780), que lleva el elocuente subtítulo: “Historia moral e instructiva para uso y entretenimiento de los más jóvenes”. Esta exitosa robinsonada estaba, pues, dirigida a los más pequeños, y era un consciente aprovechamiento del modelo para el propósito educativo entusiásticamente sentido en el siglo XVIII. Numerosos tratados y ensayos de pedagogía derivados de este racional interés están detrás de la creciente afición a las adaptaciones infantiles de obras literarias, así como a la expresa creación de obras nuevas para un público infantil y juvenil, lo que casi —y equívocamente— se convertirá en un género.

La índole didáctica del *Robinsón* de Campe deriva directamente de la reciente labor rousseauiana sobre el tema del aprendizaje de los jóvenes expuesta en su *Emilio, o de la educación*, un ensayo donde se reivindica el *Robinsón Crusoe* como único libro aconsejable y de provechosa lectura para la formación y educación de su joven Emilio. La concepción de Campe para su adaptación infantil del Robinsón está enfocada no sólo a la educación moral de los niños, sino a la transmisión de conocimientos, especialmente de ciencias naturales, con una premisa enciclopédica: “una enciclopedia escolar que tiene, tal y como apunta en el prólogo, como objetivo entretener, instruir entre otros en temas de geografía e historia natural, despertar el respeto y temor de Dios y, finalmente, servir de antídoto contra los libros sentimentales de la época. Para ello es necesario la adecuación de la obra desde el punto de vista moral, religioso y del estilo.”<sup>78</sup>

La modalidad familiar de la historia de *El Robinsón suizo* conserva en esencia las vicisitudes de la historia inaugural de Defoe, pero presentadas sólo por su lado amable y simpático, edulcoradamente idealizado. Una familia de colonos suizos sobrevive a un naufragio tras una tormenta, halla refugio en una isla perdida, y protagonizan el mejoramiento y perfeccionamiento del nuevo hábitat según los patrones ya presentes en el modelo de Defoe, pero incluso ahorrándose el inicial y relativo carácter inhóspito. La isla deshabitada se revela pronto como un hábitat paradisíaco, y los naufragos fundan allí alegremente, sin desmoralización y sin fatiga, su nuevo hogar, disponiendo de abundantes recursos, y de toda clase de especies animales, que sirven como base de un

---

78 Carmen TOLEDANO BUENDÍA, “Traducción y adecuación de la literatura de adultos a un público infantil y juvenil”, Cuadernos de Investigación Filológica, Universidad de La Laguna, núm. 27-28 (2001-2002), p. 108.

auténtico manual de ciencias naturales, designio heredado del *Robinsón* infantil de Campe.

Antes de continuar, resulta imprescindible anotar el problema que ocasionan las diversas traducciones del libro de Wyss, con distintas versiones muy disímiles, con alteraciones, modificaciones y cambios de tono, que afectan a la abigarrada, por momentos laberíntica exposición que sigue, extraída de esa variedad.

Acerca del motivo del naufrago es interesante lo que decía Charles Nodier en el prólogo a una de esas traducciones al francés, donde, amén de reafirmar la voluntad más puritana de la didáctica novela de Wyss, esboza muy bien las diferencias entre *El Robinsón suizo* y *Robinsón Crusoe*. Nodier subraya los admirables méritos del heroico Robinson, su fortaleza anímica, su integridad moral, combinación perfecta de voluntad y alma. Se muestra conmovido por la portentosa vida del superviviente Robinsón, pero reprocha a la obra su frialdad, que carece de calidez, debido a la ausencia de seres cercanos, más allá del casi circunstancial Viernes. Encomia a Robinson, que cumplió una conquista materialista del espacio isleño, pero censura la historia porque “faltan los tiernos cuidados, las solicitudes mutuas, las penas, las alegrías que se comparten; falta un padre, una esposa, una familia.”<sup>79</sup> Y sobre la aportación de Wyss al modelo robinsoniano afirma que el autor no se ha arrogado el mérito de la invención, sino que intenta imitar y copiar el modelo preexistente, retomando una creación anterior para hacer algo mucho mejor que inventar, sugiriendo el símil sobre el artista y la materia de la historia de Pigmalión. Nodier, que comparte el designio moralizador de la obra de Wyss, destaca como una de sus mejores aportaciones el carácter civilizador de los colonos suizos, siempre guiados por la Providencia, transformado el éxito individual robinsoniano en triunfo colectivo, que permite el surgimiento de una verdadera sociedad humana civilizada y perfecta, un poco a imitando en pequeña escala de la evolución de la especie humana: “cómo se forman los pueblos alumbrados por la sabiduría divina y socorridos por los milagros de la providencia. La isla de *Robinsón* se engrandecerá bajo vuestros ojos; vosotros podréis estudiar en ella los progresos de una civilización rápida que abraza todos los periodos de la historia del mundo.”<sup>80</sup>

Esta voluntad de abarcar “todos los periodos de la historia del mundo” se complementa con un propósito de instrucción enciclopédica, de compendio de historia natural, a partir de los increíbles hallazgos de la familia Robinson, en un tiempo reducido y en una única localización. Nodier juzga enormes los méritos instructivos que atesora la novela de Wyss, retando incluso a quienes le ofrezcan uno que lo iguale, y en caso de que apareciese, sus elogios estarán asegurados —aludiendo a las nuevas corrientes sobre la educación de Locke o Rousseau.<sup>81</sup>

---

79 Charles NODIER, *op. cit.*, p. 11.

80 *Ibid.*, p. 14.

81 *Ibid.*, p. 13.

*El Robinsón suizo* se circunscribe muy rigurosamente, insistamos, al modelo robinsoniano, cumpliendo todos los protocolos que este estableció para la vida como náufrago; una infinidad de motivos y detalles son comunes en ambas historias. Se repite la modalidad narrativa del diario de náufrago, y el relato se inicia con la estampa de destrucción en un naufragio a causa de una fuerte tempestad. En el momento del naufragio se reproducen las escenas caóticas a bordo típicas de las otras historias de naufragios: gritos, terror, súplicas e invocaciones a Dios. Luego el barco mercante, lleno de colonos suizos, queda encallado en unos escollos, y en medio del fragor de la tempestad, el capitán y la tripulación abandona el barco. Pero en el barco semihundido, escorado, permanece la familia suiza Robinson, formada por Starck: el padre —narrador—, la madre y 4 hijos. Sanos y salvos, se desplazan con ayuda de unos toneles para alcanzar tierra segura. De nuevo el motivo recurrente: llegada a la orilla salvadora, expresión de alegría, pero también de recogimiento piadoso, dando gracias al Señor.

#### **1.5.1.1. BARCOS BIEN DOTADOS**

En la aventura de la supervivencia en una isla deshabitada, contarán, como en su precedente robinsoniano, con la ayuda inestimable del barco naufragado, repleto de mercancías. Como Robinsón, que realizó varios viajes a su barco con una balsa, la familia Robinsón suiza fabricará también una balsa para regresar al barco siniestrado y cargar lo necesario, en sucesivos viajes, hasta su saqueo definitivo. De esta forma, el barco encallado se convierte en una copiosa despensa que facilitará la subsistencia en un paraje aislado, con provisiones, armas y toda clase de objetos y enseres. El naufragio, a pesar de su dimensión catastrófica, compensa a los náufragos y el barco es el almacén provisorio que concede a los infortunados náufragos todo lo necesario para una confortable subsistencia.

La novedad con respecto al original robinsoniano, es la inclusión de toda clase de animales de granja, como gansos, patos y gallinas, cabras y ovejas, vaca, burro y cerda, que serán desembarcados de esa arca flotante de Noé varada en la costa, sin contar la compañía de dos perros, Turco y Bill. Gracias a este despliegue animal, Wyss multiplica no sólo los habitantes humanos de la isla desierta, sino también los animales de compañía, como exponente de la progresiva infantilización del mito robinsoniano, su domesticación. Las cuantiosas descargas permiten, a pesar de su desdicha de náufragos en tierra lejana, que el padre proclame, emulando a Robinsón, “¡Cuán ricos nos consideráremos!”

#### **1.5.1.2. EDÉN**

La isla provisorio de Robinsón mantiene en la novela de Wyss sus cualidades benéficas, a pesar de que la isla, desde la lejanía, destaque por su costa agreste y destructiva. Una vez desembarcados en tierra firme e iniciado inmediatamente el proceso de exploración y descubrimiento de la nueva tierra, cumpliendo el precepto robinsoniano de topografiar la isla, que se presenta pronto como un enclave acogedor y generoso. La isla es un regalo, rápidamente definida por el padre como un jardín, un paraíso o un edén, bautizando incluso el bosque como “Tierra prometida”, una tierra fértil que libraré a la familia Robinsón de las penurias o el hambre.

La isla benefactora de Defoe ahora es una isla prodigiosa, una isla de la abundancia, auténtica tierra de promisión. La descripción de las maravillas de la isla se convierte en una clase magistral de ciencias naturales, con un amplio surtido de productos naturales, un exuberante supermercado, y como dice el patriarca, “Todo iba a pedir de boca en nuestra reducida colonia; contábamos con alimento sano, seguro y abundante.” Como todos los náufragos desterrados del mundo en una isla perdida, el aislamiento y la forma de superarlo se convierte en una necesidad inmediata.

Como Robinsón, están pendientes de un posible rescate, y en los primeros compases en la isla despoblada, el aislamiento y la ausencia de otros humanos subraya su soledad. Pero con el tiempo, los deseos de rescate se van diluyendo, y uno se resigna a su abandono, pero sin tristeza, sin melancolía, ni añoranza, aplicando la filosofía del pragmatismo robinsoniano, con el soporte de la Providencia, e imbuidos del espíritu aguerrido de los colonos, “y como la perspectiva de un cambio de situación era cada vez más improbable, poco a poco se fue borrando hasta el recuerdo de otros tiempos y lugares, sin ocuparnos sino en sacar el mejor partido posible de la posición actual.”

#### **1.5.1.3. PURITANISMO**

Si Robinsón era un descreído con respecto a la religión, recobrando la fe en su isla de la penitencia en una supervivencia expiatoria, la familia Robinsón ya llega impregnada de religiosidad, con oraciones y plegarias diarias, celebrando cada domingo, el día del Señor. El padre Robinsón hace gala del puritanismo que desprende la novela de Wyss, aprovechando cualquier ocasión para lanzar sermones y predicar enseñanzas divinas. Y en la primera concelebración religiosa dominical, el patriarca recalca la necesidad imprescindible de rendir culto a Dios en el campo, aunque se encuentren en una isla lejos de la civilización, mostrándose, sin embargo, benevolente y comprensivo con los deseos de juegos y correrías infantiles, “Dios está en todas partes, y dondequiera que se piense en Él debe rendírsele culto, aunque no haya Iglesia (...) Mis hijos comprendieron que teníamos muy buenas razones para celebrar el domingo en nuestra isla, y así, después de satisfacer nuestras necesidades de dar de comer al ganado, nos sentamos todos sobre el blanco césped y dirigí a los míos unas palabras apropiadas a nuestra situación, ensartando en el hilo narrativo algunos consejos para cada uno de mis pequeños oyentes.”

#### **1.5.1.4. LABOROSIDAD**

Igual que en la aventura de Robinsón Crusoe, la versión familiar de Wyss se sirve del elemento diferencial de la supervivencia robinsoniana, su industriosisidad, su laboriosidad, su emprendeduría. Todos los contratiempos se solventan sin mayores dificultades: tormentas, el frío invernal, el ataque de un tiburón, la amenaza de una serpiente monstruosa, o la presencia de osos o leones, la huida del asno o los estragos causados por los elefantes. La lucha por la subsistencia de esta célula familiar de náufragos consiste en aplicar el manual del ingenio y el pragmatismo robinsoniano.

Pero el credo robinsoniano alcanza aquí cimas insospechadas, superando las habilidades manufactureras y artesanales de Robinsón, aquí maestros en el arte de la caza, la adobería, los curtidos, la alfarería, la ganadería mayor y la menor, la agricultura, cosechas y un auténtico zoológico tras domesticar y capturar toda clase de animales. Imi-

tando a Robinsón, la familia suiza lleva un registro sumarisimo de los avances, progresos, posesiones o actividades y, como ejemplo, dejamos un breve párrafo donde se registra una pequeña muestra del extenso inventario de prodigios insulares, “Dentro de aquel extenso recinto había planteles de hortalizas, un campo de caña de azúcar, una parcela de chumberas, que habíamos sembrado para obtener la cochinilla, y el ya conocido huerto de frutales europeos, donde seguían prosperando los pistachos y los almendros, los nogales y los manzanos, los limoneros y los perales.”

Siempre activos, con nuevos proyectos y ocupaciones diversas, destacando especialmente en su fiebre constructora y edificadora, superando a su preceptor Robinsón, con distintas edificaciones y emplazamientos, puentes levadizos para cruzar un arroyo, culminado en la titánica labor de construcción de una casa arbórea, luego ampliada con nuevas dependencias. Un ímpetu colonial infatigable, comparable al de Robinsón, expresión de un cierto calvinismo asociado al trabajo como actividad económica, tal como refleja un breve párrafo de una antigua versión con un nuevo discurso del padre a su hijo Ernesto, alertando de los perjuicios de la inactividad y la ociosidad, “Le hice observar que la inacción acababa al fin por embotar y sumergir en vergonzoso letargo las nobles facultades de la inteligencia, reduciéndolas paulatinamente a un inerte egoísmo, inútil para sí mismo y el prójimo”

#### **1.5.1.5. ISLA DE LA FELICIDAD**

La novela de Wyss es un canto a la bravura de los colonos suizos en un mundo nuevo que culmina con el éxito de su subsistencia y el triunfo de un modelo civilizatorio. Diez años de existencia en una isla jardín, una naturaleza edénica, deja un mundo perfecto, hecho de prosperidad y bienestar, con una expansión edificadora que emula también a Robinsón con sus dos construcciones, “Villarrocosa era nuestra vivienda de invierno o, si se prefiere, nuestro palacio real, mientras que en la casa arbórea del Nido del Halcón, como sitio más fresco, teníamos nuestra residencia veraniega.”

Una vida de conquistas, de febril actividad, y una vida reconfortadora hecha también de estudios, conocimiento, instrucción y formación religiosa, educados en valores familiares. El resultado es una isla de la felicidad, de la plenitud, en suma, una isla paradisíaca, una tierra conquistada, que será bautizada como Nueva Suiza. El padre, orgulloso y satisfecho de sus obras, de su creación, transcurridos diez años como náufragos, describe el estado de la colonia, “Los recursos se habían acrecentado, las fuerzas y la industria habían hecho progresos; por doquier reinaba la abundancia, estando ya previstos casi todos los peligros que pudieran sobrevivirnos, pues conocíamos la parte de la isla que habitábamos como cualquier propietario su hacienda. En una palabra, ofrecíamos el cuadro de la felicidad más completa.”

#### **1.5.1.6. PERMANECER**

Una de las principales aportaciones de Wyss, partiendo del patrón robinsoniano de la figura del rescate final, de la llegada del barco salvador, es una reformulación de esta premisa, ya que incorpora una variante con respecto a la novela de Defoe, se plantea un dilema inexistente en la deseada huida de Robinsón de su isla, y ahora surge la idea de permanecer, de quedarse.

Los deseos de escapar se modulan ante una nueva disyuntiva, con los náufragos-colonos perfectamente asentados en su nueva morada, en una tierra dispensadora, en una isla pletórica. Ante el viaje de regreso, que les depara un incierto porvenir, formulan la idea de renunciar a la vuelta, preguntándose el patriarca se pregunta: “¿Para qué volver a nuestra patria, si la habíamos abandonado voluntariamente tantos años antes? ¿Por qué no terminar nuestros días en aquella isla, donde habíamos pasado los años más felices de nuestra vida?”. La permanencia de la mayoría del grupo familiar, a excepción de algún hijo que parte para proseguir sus estudios en Londres, comporta la desaparición de la figura del regreso al hogar, la última parte de la aventura robinsoniana, que describía la reincorporación a la civilización de Robinsón, retomando nuevos negocios y empresas mercantiles.

#### 1.5.1.7. RECAPITULACIÓN

La voluntad didáctica de Wyss, de enseñanza moral, de instrucción familiar, se traduce en los consejos finales del progenitor a los hijos que parten, también una recapitulación sobre la fórmula del éxito de la supervivencia, casi parafraseando a Robinsón, que podrían resumirse en religiosidad, trabajo y constancia, piedras angulares de una concepción calvinista de la vida, “Nosotros estábamos en una situación de la que muchos hombres no habrían sabido salir solos; hemos triunfado porque hemos tenido tres cosas que son la base del éxito en todas las situaciones difíciles: primera, absoluta confianza en el Padre de Toda Bondad; segunda, actividad noblemente empleada; y tercera, abnegación suficiente para no ocultar nuestra incapacidad o nuestra falta de voluntad bajo cualquier excusa carente de valor alguno.”

#### 1.5.1.8. NÁUFRAGA

Una de las sorpresas que nos guarda *El Robinsón suizo* de Wyss es la inaudita presencia de un náufrago femenino, gentileza de la versión de madame de Montolieu, y, por tanto, inexistente en el original. En el interior de esta novela entregada a la causa del náufrago en familia, descubrimos una náufraga inglesa que hace su aparición cuando ya han transcurrido diez años de cautiverio isleño de la feliz familia Robinsón suiza, y cuando el desenlace es inminente. La irrupción de un inesperado náufrago en la trama se produce gracias al hallazgo de un mensaje de socorro escrito en un pedazo de tela atado a un albatros. El primogénito, Federico, que manda una contestación que se perderá y nunca llegará a su destino, sale con su kayak a las islas circundantes para encontrar el remitente desconocido. El rescate se produce y ambos regresan al hogar de los colonos suizos, revelándose la identidad del náufrago, Jenny Montrose, favoreciendo de paso el romance sentimental entre ambos.

Pero la mayor sorpresa reside en que este episodio de náufraga solitaria en un islote desértico transmite una triste subsistencia, que contrasta con la plácida y bucólica aventura de la familia Robinsón en su isla prodigiosa. La chica ha sufrido un trágico naufragio y es arrojada por la fuerza del mar a una playa desconocida, ofreciendo este momento una nueva descripción llena del patetismo que acompañan estas escena de playa salvadora, con un cuerpo exhausto e inconsciente, tumbado en la arena, seguido luego de un periodo de aturdimiento y dolor, una vez se incorpora en medio de un hábitat ajeno.

El duro proceso de supervivencia solitaria en un entorno inhóspito marca una gran distancia con el espléndido edén de la familia Robinson, desarrollada con escasísimos medios, un cuchillo y un pedernal, prácticamente sus únicas posesiones. Parece el reverso de la grácil subsistencia de la familia suiza, con una vida de indigencia. A pesar de tanta desdicha, Jenny no pierde la esperanza y no duda que cualquier día será rescatada de ese mísero peñasco, firmando un contrato de robinsonismo con estas palabras, “Todos los Robinsones que aparecen en las historias, pensaba ella, se salvan tarde o temprano, y no era posible que el buen Dios fuese en esto menos escrupuloso que los autores de novelas.”

Este personaje circunstancial introduce la imagen del naufrago menos estereotipada hasta el momento. Su milagrosa subsistencia, que se prolonga unos dos años, deja una de las imágenes más desfavorecidas de la vida de naufrago. La limitación espacial al reducido espacio de un peñasco, la casi nula ausencia de ayuda externa, como utensilios y víveres para su subsistencia, y de la que hacen ostentación sus prósperos vecinos robinsonianos. En un entorno nada agradecido, imagen de una naturaleza enemiga, la soledad extrema sólo es aliviada por su adiestramiento de aves.

Un párrafo describe la cualidad de naufrago mísero de Jenny, naufrago mínimo, reducido a un estadio primitivo de la existencia, a la austeridad de la caverna, casi un grado cero de la subsistencia, sacando provecho de los objetos más insignificantes, una artesana de la supervivencia, “Con pieles, hojas y cortezas se había hecho ropa y cobertores. Para pescar empleaba anzuelos de concha y sedales trenzados con sus propios cabellos. Una espina de pescado le servía de aguja; una gran concha con una mecha de musgo, de lámpara; y otra mayor, de cacerola.”

### 1.5.2. EL ROBINSONISMO DE VERNE

La segunda mitad del XIX es una época prodigiosa de grandes invenciones, progresos tecnológicos y descubrimientos, una era de grandes expediciones junto a la expansión colonial de las grandes potencias europeas en ultramar. El escritor francés Jules Verne se contagia del optimismo científico y positivista de esta época de revolución industrial y sus maravillas: ferrocarriles, buques de vapor, la electricidad, el teléfono, la radio, el telégrafo, la fotografía o el desarrollo de la química y otras ciencias.

En Verne se constata una fascinación absoluta por los medios de transporte cada vez más perfeccionados, especialmente los barcos, los globos o las aeronaves, y la navegación marítima se constituirá en un nutriente esencial de la poética viajera verneana. La novelística de tema marítimo ocupa un lugar privilegiado en Verne, extensible a otros novelistas del siglo, como apuntan Valverde y Riquer sobre los escritores de la novela naturalista del XIX, “Aquellos autores revelaban el espíritu científicista y capitalista de su momento social.”<sup>82</sup>

---

82 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 407.



El siglo de las grandes expediciones viaja acompañado también por los naufragios, con los náufragos como las consecuencias humanas de dichos desastres marinos, y las islas, lugares de acogida de los desdichados náufragos. Y el imaginario de las islas perdidas ya se ha convertido en un argumentario excepcional y único, a partir de la redimensionada repercusión de la aventura isleña de Robinsón Crusoe, continuada por los robinsones suizos de Wyss, amén de un sinfín de robinsonadas.

La figura de náufrago adquiere un protagonismo insistente en muchas de las obras de aventuras marítimas de Verne por mundos conocidos y desconocidos. Verne puso el foco sobre la representación del náufrago en varios relatos, bajo distintos enfoques, que ensancharon el ámbito restringido del motivo de la isla perdida donde recalaba el desdichado náufrago, abriéndose a otras formulaciones. Esta preocupación por la figura del náufrago en Verne se da, en buena medida, en una preferencia declarada por seguir la tradición robinsoniana y su producción novelística sobre el tema del náufrago aparece claramente marcada por una herencia robinsoniana que el mismo reconoce y se encarga de propagar.

Sus acercamientos a la figura del náufrago, una figura intermitente en su obra, pero de una inigualable presencia en cualquier otro escritor. La asunción del modelo robinsoniano como parte fundamental de su obra se explicita en sus obras, pero lo deja escrito también, por ejemplo, en su libretto autobiográfico, *Recuerdos de infancia y juventud* (1890), donde rememora una experiencia infantil de naufragio navegando en una barca en el río Loira, cerca de su desembocadura cerca de Chantenay. Un pequeño accidente que le llevó a experimentar por unas horas sensaciones parecidas a las de los naufragos auténticos e imaginarios, atrapado momentáneamente en un islote fluvial cubierto de espesos cañaverales, hasta que la marea baja le permitió abandonar su imprevisto cautiverio isleño.

Verne evoca sus desvelos de náufrago infantil invocando el olimpo de sus creadores y las increíbles aventuras que vivieron sus ilustres naufragos, aludiendo a diversos motivos de la representación del náufrago como la subsistencia, el hambre, el refugio, la soledad, el aislamiento o la preocupación por el rescate, “Mientras tanto, en mi islote no estaban los héroes de Wyss. En mí se encarnaba el héroe de Daniel Defoe. Ya soñaba con construir una cabaña de leños, con fabricar una línea con una caña y procurarme fuego, como los salvajes, frotando dos pedazos de madera seca (...). Por fin conocía las angustias del abandono, los horrores de la indigencia en una isla desierta, como los ha-

bían conocido los Selkirk y personajes de los naufragios célebres que no fueron Robinsones imaginarios! ;Mi estómago clamaba...!”<sup>83</sup>

Verne se convierte en el máximo valedor del modelo robinsoniano con distintas obras que certifican la deuda contraída con el *Robinsón Crusoe* de Defoe y *El Robinson suizo* de Wyss, auténticos manuales literarios de cabecera, uno sobre el naufrago solitario y el otro sobre los naufragos en familia. Esta admiración surgida de varias lecturas infantiles, marcó sin duda su camino como novelista especializado en las narraciones de aventuras y viajes maravillosos, tal como confesaba él mismo, “los robinsones han sido los libros de mi infancia...Sin duda, mi gusto por este género de aventuras me ha encañonado instintivamente el camino que debía seguir algún día.”<sup>84</sup>

Y a partir de dicho modelo narrativo y temático, Verne añadiría nuevas historias y ramificaciones a ese tronco común robinsoniano, contribuyendo como nadie a expandirlo, y dirigido a menudo a un público joven y adolescente, mediante la estrategia creativa de la introducción de muchachos en sus tramas, utilizando también un tono didáctico e instructivo, por otro lado, rasgos distintivos del último robinsonismo. Y lo hará con una novela dedicada al robinsonismo, *La isla misteriosa* (1874), su más brillante reformulación del robinsonismo en formato grupal, y a los que denominaba “Robinsones de la Ciencia”<sup>85</sup>, también mediante relatos de naufragos colectivos en clave juvenil de tono paródico en *Escuela de robinsones* (1882), ejemplo paradigmático de la asunción absoluta del modelo robinsoniano, o con un pensionado juvenil completo en una isla perdida en *Dos años de vacaciones* (1888).

En realidad, Verne profesaba una gran admiración por la novela de Wyss *El Robinson suizo*, su lectura favorita infantil, a la que él mismo daría continuidad en *Segunda patria* (1900). La novela de Wyss es una novela que Verne estimaba más aún que la fundacional *Robinsón Crusoe*, al encontrarla más amena para un público infantil, frente al “alcance filosófico” de la novela de Defoe, como afirmaba en su texto autobiográfico refiriéndose exclamativamente al mayor interés que le desvelaban los naufragos de Wyss.

Pero también nos regala varias aventuras que diversifican el motivo del naufrago en isla desierta de vínculo robinsoniano, con variaciones y derivaciones, abriendo el abanico de posibilidades de la representación del naufrago, siempre bajo una perspectiva deudora de los parabienes del robinsonismo, para un público juvenil en *Los hijos del capitán Grant* (1868). Ignacio Aldecoa, habla precisamente de “una épica robinsoniana” para referirse a la prolífica producción verneana adscrita al robinsonismo.<sup>86</sup>

---

83 Jules VERNE, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1890), Saint Julien en Genevois, Arvensa, 2013, p. 17.

84 Jesús NAVARRO, *Somnis de ciència. Un viatge al centre de Jules Verne*, València, Bromera, Sense Fronteres, 2005, p. 143.

85 VERNE, *op. cit.*, p. 5.

86 ALDECOA, *op. cit.*, p. 13.

Sus obras enmarcadas en el género de los relatos de aventuras que secundan el patrón robinsoniano son transmisoras, a su vez, de las mismas virtudes heroicas y positivas que sus predecesores, con valores como la superación de todas las adversidades, coronado con la construcción de un orden civilizatorio. Los heroicos náufragos adultos, juveniles o infantiles de Verne, son unos dignos herederos del modelo robinsoniano. En realidad, el arquetipo robinsoniano, héroe forjado en la lucha por la subsistencia armado con su tenacidad y resistencia, tampoco dista demasiado de la figura del héroe de la literatura de aventuras verneanas, compartiendo cualidades de estos hombres de acción, “el coraje, la tenacidad, la lealtad, la nobleza de sentimientos no exenta de cierta ingenuidad, tales son las principales características, en ocasiones un tanto estereotipadas, del héroe verneano, que no se define tanto por sí mismo como por lo que hace”<sup>87</sup>.

Los héroes robinsonianos de Verne se amoldan al perfil y los atributos del héroe en su itinerario, en general, como pueden ser la tozudez, la terquedad, la persistencia, el empeño, la obstinación. Propiedades que se replican en otras aventuras verneanas, como por ejemplo, *El viaje al centro de la tierra* (1864), definida por Savater como “una epopeya del *esfuerzo*”, donde “pocos relatos son tan palpablemente afanosos, tan rendidamente elogiosos del forcejeo y la perseverancia”<sup>88</sup>.

El auge del realismo y el naturalismo literario que se convierte en hegemónico en la segunda mitad del XIX termina impregnando también la novelística maravillosa, fantástica o anticipatoria de Verne. La imaginación verneana no descuida nunca la descripción de sus argumentos por imposibles que parezcan, siempre bajo la premisa de la verosimilitud, de lo creíble, con descripciones realistas, en una racionalidad calculada, para materializar sus sueños y su imaginación. A pesar de estar considerado en ocasiones como un autor profético y visionario, sus novelas más populares de viajes extraordinarios se sustentan en conjeturas racionales con abundancia de explicaciones que refuerzan el carácter instructivo de sus novelas. Sus novelas de viajes extraordinarios, algunas con ingredientes predictivos a través de artefactos de toda índole, contienen importantes elementos divulgativos sacados de sus conocimientos científicos o geográficos, presentados siempre bajo la estricta premisa de lo verídico.

Sus expedicionarios viven situaciones increíbles siempre sujetos al paradigma de la plausibilidad, de lo probable, de lo posible, como aclaraba Verne con sus fabulaciones de base científicas, “Cuando he hablado en mis escritos de cosas como cosas reales, ya estaban medio inventados. Yo simplemente he hecho ficción de lo que posteriormente se convertiría en un hecho, y mi objetivo procediendo de esta manera no era profetizar, sino difundir el conocimiento de la geografía entre la juventud, vistiéndola de la manera

---

87 Miguel SALABERT, *Jules Verne, ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial. 2005, p. 24.

88 SAVATER, *op. cit.*, p. 72.

más atractiva posible. Cada hecho geográfico y científico contenido en cualquiera de mis libros ha sido examinado con mucho cuidado, y es rigurosamente exacto.”<sup>89</sup>

Jorge Luis Borges, que señalaba la incompatibilidad entre escritores fantásticos a menudo hermanados como Verne y H.G. Wells en su artículo sobre *El primer Wells*, se decantaba en sus preferencias por el escritor inglés, pero señalaba una de las marcas de estilo de Verne, precisamente esa pátina de realidad, “las ficciones de Verne trafican en cosas probables.”<sup>90</sup> Verne hace acopio de conocimientos y datos, y descripciones científicas, con una voluntad enciclopédica, cerca por otro lado de la intencionalidad divulgativa que Wyss aplicó a sus Robinsones suizos.

Las novelas de Verne que a partir de 1867 aparecen bajo la denominación *Viajes extraordinarios*, llevaban en la colección el subtítulo “Viajes a mundos conocidos y desconocidos”, y tal como declaraba su editor Hetzel en el mismo prólogo, dejando clara su intencionalidad didáctica, “Su objetivo es, en efecto, compendiar todos los saberes geográficos, geológicos, físicos y astronómicos que la ciencia moderna ha recabado y reescribir la Historia del universo en el colorido y agradable estilo que le caracteriza.”<sup>91</sup> Hetzel actúa como el motor, el verdadero corazón de Verne, guiando a Verne por la senda literaria de los viajes extraordinarios y maravillosos, adornados de amplios conocimientos científicos o geográficos.

La insistencia de Hetzel, su prescripción científica, se pone de manifiesto en una carta del editor a Verne cuando el escritor llevaba largo tiempo acariciando la idea de escribir un Robinson definitivo. Verne manda unos bosquejos escritos de su planeado Robinson hacia 1870 a Hetzel y éste censura el perfil de los personajes de Verne, “Son demasiado lentos. Ni uno de ellos está vivo. Los personajes de todos los demás libros de usted son la vida misma, la energía misma. Y éstos son un hatajo de seres lánguidos. (...) Deje a todos esos individuos y vuelva a empezar en sitios nuevos y con hechos nuevos.”<sup>92</sup> Pero no sólo recrimina y rechaza el borrador de la novela de naufragos robinsonianos, sino que pone encima de la mesa, en un par de frases, precisamente, el *leit motiv* de la obra verneana, su corazón: por un lado, lo extraordinario, lo nunca visto, lo nuevo o inaudito; y por otro, la centralidad de la ciencia, “¿Dónde está la ciencia? (...) “hace falta que todo sea extraordinario, que nada se repita.”<sup>93</sup>

Predomina un enfoque optimista, en concordancia con corrientes como el saint-simonismo o el positivismo, a través de una serie de novelas con coartadas geográficas y científicas, de intencionalidad educativa. Transmite una confianza en la ciencia como medio para transformar, mejorar o hacer progresar la humanidad. Pero su positivismo

---

89 NAVARRO, *op. cit.*, p. 16.

90 Jorge Luis BORGES, “El primer Wells”, en *Inquisiciones. Otras inquisiciones* (1995), Barcelona, Random House Mondadori, 2011, p. 259.

91 Volker DEHS, *Jules Verne*, Madrid, EDAF, 2005, p. 92.

92 Herbert LOTTMAN, *Jules Verne* (1996), Barcelona, Anagrama, 1998, p. 208.

93 LOTTMAN, *op. cit.*, p. 208.

desemboca luego en un cierto pesimismo, alertando sobre los peligros de la ciencia, en una segunda etapa literaria que se iniciaría hacia 1879, aunque no existe una frontera clara y diáfana que divida su obra en dos mitades opuestas. Pero sí predomina hacia al final una literatura con algunas obras más desencantadas y sombrías, una segunda parte menos optimista que la anterior, en una tendencia marcada hacia el fantástico y la ciencia-ficción, alejándose de las fantasías probables en mundos desconocidos, mucho más especulativo. Suponemos que la muerte de su intrusivo editor le liberaba de alguna forma de las obligaciones temáticas impuestas. Una etapa menos exitosa y popular donde el público demandaba novelas de su primer periodo.

La preponderancia del tema del naufragio en la obra verneana parece una consecuencia lógica de una narrativa sustentada firmemente en el temo viajero y expedicionario, pero su versatilidad, su presencia recurrente, su omnipresencia diríamos, como motivo ininterrumpido en su larga producción, lo convierte no sólo en un tema argumental recurrente, sino que le otorga el carácter de un elemento nodal, y de valor simbólico de su obra. Y como si se tratase de dos autores distintos, Verne cultivará a su vez el tema del naufragio bajo una perspectiva alejada de las pautas del robinsonismo, en ocasiones, muy próximo al horror de Poe, otra influencia asumida como propia por Jules Verne. Otras son obras absolutamente descarnadas como *El Chancellor*, una novela sobre la terribilidad en una balsa de naufragos; descorazonadoras distopías sociales en islas laboratorio; o un ciclo de aventuras ambientadas en los hielos, las invernadas, un género casi de dominio exclusivo de Verne, con historias de desdichas, padecimientos y desastres de naufragos inconcebibles en el robinsonismo.

Serán un conjunto de novelas absolutamente opuestas y distantes de los preceptos más elementales de su apostolado del robinsonismo, que aparecen alternadas en el tiempo con sus obras de marcado perfil robinsoniano, como dos líneas paralelas que no se encuentran. Estas obras de marcada inflexión robinsoniana, algunas de ella no desentonan por su pesimismo, dolor o escepticismo, al lado de una literatura más fatalista o pesimista del XIX, como Poe, Melville y otros. Obras que reservamos para otro capítulo, dedicado a aquellos naufragos verneanos ajenos al robinsonismo, y que entran en clara contradicción con un modelo tan sistematizado.

Verne, uno de los escritores más populares de su tiempo, favorecido por el público y reconocido por escritores coetáneos suyos, ha pasado sin embargo a la posteridad como un autor “menor” asociado a la literatura infantil y juvenil, otro género minusvalorado, contribuyendo a esta imagen estereotipada y llena de prejuicios también las obras exponentes de su robinsonismo. Savater, uno de los que revaloriza la devaluada obra de Verne, “tomado por un simple escritor de novelas de aventuras o de anticipación científica, se ignoró su valor simbólico, los niveles míticos y políticos que lecturas más “adultas” de su obra posibilitan.”<sup>94</sup>

---

94 SAVATER, *op. cit.*, p. 70.

### 1.5.2.1. LOS HIJOS DEL CAPITÁN GRANT. LA BÚSQUEDA DE NÁUFRAGOS

Verne introduce el tema novedoso de la búsqueda de náufragos en una literatura de náufragos centrada básicamente en el arquetipo robinsoniano en isla perdida en *Los hijos del capitán Grant* (1868) –primera entrega de una trilogía conformada por *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) y *La isla misteriosa* (1875)-.

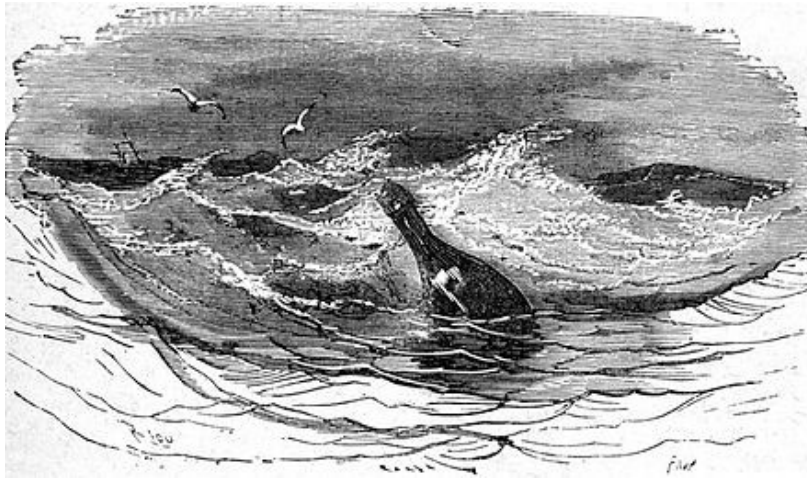
Una novela de aventuras de Verne que cuenta con la presencia de jóvenes en la trama, clara conexión con el robinsonismo y su progresiva predilección por acercarse a un público joven e infantil, y que se centra en la operación de búsqueda del capitán Harry Grant y otros dos náufragos, Bob Learce y Joe Bell, de la fragata *Britannia*, a cargo de sus hijos. Una nota manuscrita, mensaje de náufrago, es descubierto por los millonarios escoceses Lord Glenarvan y esposa, Lady Helena, en una botella en el interior de un tiburón en un viaje de ocio, zarpando en una expedición en el *Duncan* junto a los hijos del capitán Grant, Mary y Roberto, y el geógrafo francés George Paganel, hombre de ciencia.

La búsqueda de náufragos y desaparecidos en islas perdidas o parajes abandonados, adquiere rango de motivo propio verneano. Verne encuentra en el recurso del mensaje en una botella un acicate para la aventura, donde la nota manuscrita se convierte en uno de los escasos medios de comunicación que puede utilizar el náufrago para romper su aislamiento o abandono. Las palabras escritas, a menudo escuetas y simples, sirven para pedir ayuda en su olvido, certificar su existencia, dando fe de vida.

Verne, en esta novela de aventuras marítimas, enriquece el imaginario que rodea a la figura del náufrago con este elemento que posibilita poner en contacto al náufrago con sus posibles rescatadores. Pero el mensaje encontrado, la espoleta para la aventura, se transforma en un enigma a descifrar. La nota en mal estado, a causa del mar, que había sido redactada en tres lenguas, se convierte así en una muestra de criptografía que introduce también ingredientes de intriga y misterio para su correcta resolución.<sup>95</sup>

---

95 El motivo argumental de la búsqueda de náufragos, en un planteamiento circunscrito nuevamente al ámbito familiar, lo desarrollaría de nuevo Verne un tiempo después en *Mistress Branican* (1891), con una esposa que se embarca para hallar su esposo, el capitán norteamericano, John Branican, desaparecido tras naufragar su barco en el Pacífico Sur.



*Los hijos del capitán Grant* de Verne (Ilustración Édouard Riou). Mensaje en una botella

Se rompe el monopolio del naufrago en isla remota, fundamento robinsoniano, y permite la entrada en acción de los rescatadores. Una alternancia de puntos de vista que favorece la presencia de los ausentes en los relatos de naufragos, los familiares, los que esperan o desconocen el infortunio del naufrago, aquellos que se encuentran al otro lado de la isla, inexistentes por norma en los relatos de supervivientes en islas despobladas. Su presencia en el relato provoca que el naufrago insular quede casi fuera de juego, relegado prácticamente de la narración. Este relevo en el protagonismo suple la clásica lucha por la supervivencia del naufrago isleño por la intriga de la búsqueda. Se desplaza el interés dramático depositado, por norma general, en el naufrago en isla desierta o paradero desconocido, a los familiares que atienden noticias del desaparecido. La singularidad de este enfoque permite romper el monopolio del motivo robinsoniano. Los personajes ausentes, relegados al fuera de campo, en el modelo robinsoniano, de quienes desconocíamos sus sufrimientos y angustias por la ubicación ignota del naufrago o por su muerte, entran en acción y empujan ahora al naufrago insular a una presencia residual en la trama.

Esta modalidad de viaje, con los hijos al encuentro del padre desaparecido, se impregna de alguna forma del motivo odiseico de la búsqueda de Ulises que emprende su hijo Telémaco en la *Odisea*. Telémaco parte a ciegas, cansado de esperar el regreso del guerrero Ulises, que se ha demorado en su regreso al hogar tras la batalla de Troya, y temiendo también por su vida. Ahora estos jóvenes telémacos y sus preceptores salen al encuentro del padre Grant a partir de una pista, una misiva desgastada. La irrupción del grupo de rescatadores que se lanza a la aventura, sirve en esta modalidad verneana para otorgar protagonismo a los jóvenes. El protagonismo juvenil, uno de los resortes de la literatura de Verne - recordar por ejemplo *Un capitán de 15 años* (1878) y, también del robinsonismo, resulta una forma evidente de buscar un lector juvenil que pueda identificarse con las aventuras y peripecias de un joven heroico y modélico.

Otro ingrediente relacionado con la nota manuscrita es su desciframiento lo que distintas suposiciones sobre el paradero de Grant, la nota es un auténtico jeroglífico, una especie de criptograma que hace falta desvelar, lo que obliga a suposiciones y direcciones erróneas que posibilitan así un trayecto rebotante de conocimientos geográficos

exhaustivos y descripciones botánicas y entomológicas minuciosas por todo el globo, exponente de esa voluntad pedagógica.

El recambio que se opera en el punto de vista, que pasa del náufrago perdido en un rincón de mundo al del grupo de buscadores del náufrago, no impide que Verne presente al capitán Grant bajo parámetros genuinamente robinsonianos. Grant, presencia ocasional, se convierte en un émulo robinsoniano, un “Robinsón oceánico” dirá Verne. Y el patrón robinsoniano se cumplen en su destierro con una supervivencia en tierra ignota favorecida por una naturaleza proveedora, rica en los reinos vegetales, minerales y animales. El ingenio y el trabajo de los náufragos amoldan y transforman la isla como dignos herederos de la hazaña robinsoniana.

El éxito de Grant y sus compañeros de infortunio al conseguir revertir una situación lastimosa, sin caer en la desesperación, y con la ayuda de Dios y de su ingenio y pericia, adquiere contornos de gesta robinsoniana, como asume conscientemente el propio capitán Grant, “Mi historia es la de todos los Robinsones arrojados a una isla que, contando sólo con Dios y con ellos mismos, se dan cuenta que tienen que disputar la vida a los elementos!”, un juramento robinsoniano pronunciando por segunda vez, “Como el Robinsón ideal de Daniel Defoe, nuestro modelo”

Verne crea con el capitán Grant una ínsula de jurisdicción robinsoniana, se menciona la ayuda de los restos del naufragio del buque, con una naturaleza generosa que permite la caza y pesca, gracias a cabras salvajes y animales marinos, una ética del trabajo incansable, como sembrar y recoger los frutos, o domesticar cabras para obtener leche y mantequilla, el impulso edificante con la construcción de un refugio de madera para resguardarse, la renuncia final a la construcción de una barca ya que resulta imposible escapar de la isla, la preocupación de náufragos por su rescate oteando el horizonte en busca de barcos, una religiosidad que permite confiar en la salvación fruto de una “intervención divina” o una mentalidad colonial colocando la bandera inglesa en la cima de la isla Tabor como símbolo de posesión y fundación de un nuevo asentamiento, o la isla entorno idealizado, un auténtico paraíso.

La culminación con éxito de la misión de socorro del náufrago Grant nos dejará, sin embargo, un nuevo náufrago, Ayrton, y que será más tarde retomado por Verne en *La isla misteriosa*. Verne lleva a cabo una pirueta singular con este recambio de náufragos, llevándose a Grant y dejando en su lugar a este personaje malvado que aparece hacia el final de la novela, el traidor, el pirata. Ayrton se convierte así en un náufrago abandonado a su suerte en un acto voluntario de penitencia para no pagar una pena. El caso de Ayrton sería comparable al de los hombres arrojados o abandonados a una isla desierta por la mano del hombre y, aunque no sea un náufrago propiamente dicho por no haber padecido un naufragio que lo lanza a una isla desierta, se convierte en náufrago forzado por las circunstancias en ausencia de rescate. Le entregan algunas provisiones y armas y municiones, incluso un ejemplar de la Biblia, ofreciéndole la posibilidad de regenerarse a través del trabajo e informándole como consuelo que tendrá más suerte que el perdido capitán Grant ya que, al menos, el enclave expiatorio de Ayrton estará en la memoria de todos. La gravedad de la situación de Ayrton en régimen de soledad y aislamiento, aprendiz de robinsón en cierto modo, no se les escapa a los expedicionarios, y cuando se despiden de Ayrton, lo saludan, “como se hace delante de un hombre que va a morir.”



### 1.5.2.2. LA ISLA MISTERIOSA. ROBINSONES DE LA CIENCIA

Verne construye con *La isla misteriosa* (1874) su gran monumento del robinsonismo, un sueño largamente codiciado. Verne estuvo esbozando y redactando un Robinsón desde su mismo debut como escritor, el llamado *El tío Robinsón*, pero que nunca llegaría a publicarse. Ya hemos apuntado su devoción por *Robinsón Crusoe* y la cumplida fidelidad a la figura robinsoniana continuada por Wyss en *El Robinsón suizo*. Y la persecución de una obra deudora del modelo robinsoniano se expresa con vehemencia en sucesivas cartas a su editor Hetzel, reacio a la idea de Verne. En 1865 escribe “Sueño con un Robinsón formidable. Tengo que hacer uno, es superior a mis fuerzas”,<sup>96</sup> en 1869 en una réplica a su editor: “Ha habido ya cincuenta robinsones y creo que yo haré algo diferente de lo que han hecho antes los demás.”<sup>97</sup> o en el año 1870, cuando dice: “Estoy totalmente metido en el Robinsón (...) Me dedico a él como un poseso y no puedo ya pensar en otra cosa”<sup>98</sup>

El empecinamiento de Verne por su querido Robinsón lo lleva a perseguirlo sin desfallecimiento, pero Hetzel siempre se opuso, mostrándose en extremo receloso. Algunas fuentes apuntan, como Lottman, que el propio Verne había anunciado la aparición de la novela y todo indica que entregó a su editor en 1870 una primera parte de *El tío Robinsón*, inspirado en el naufragio real de cinco marineros en las costas de Nueva Zelanda, abandonados a su suerte como robinsones. Finalmente, Verne reaprovecharía elementos de su desechado *Tío Robinsón* en su primera novela genuinamente robinsoniana, *La isla misteriosa*, y luego expendería nuevos certificados de robinsonismo en próximas novelas, mucho más escoradas hacia el entretenimiento infantil y juvenil como *Escuela de robinsones*, *Dos años de vacaciones* o *Segunda patria*. *La isla misteriosa* será la obra cumbre de las novelas de expediciones marítimas de Julio Verne de su extensa serie de los *Viajes extraordinarios* y la gran aportación de Verne a la representación del naufragio es su modalidad de naufragio colectivo, una historia de supervivencia isleña grupal, continuando la estela de los naufragos en familia de Wyss.

### 1.5.2.3. Los naufragos del aire

Pero su contribución a la figura del naufragio destaca también por ser, posiblemente, el primero que prescinde del naufragio marítimo, la catástrofe que se producía durante una navegación. Ahora el imprevisto, los imponderables que arrojan a los hombres a una isla ignota, es aquí un viaje en globo, incorporando la modalidad del naufragio moderno, el accidente aéreo, debido a causas meteorológicas, las terribles tempestades que azotan la literatura de naufragios. Y los supervivientes del siniestro se convierten en los

---

<sup>96</sup> DEHS, *op. cit.*, p. 79.

<sup>97</sup> LOTTMAN, *op. cit.*, p. 207.

<sup>98</sup> LOTTMAN, *op. cit.*, p. 181.

primeros “náufragos del aire”, por otro lado, título original de la primera parte de la novela.



*La isla misteriosa* de Verne Dibujo de Jules Férat (1874). Naufragio e isla desierta.

La aventura, enmarcada en marzo de 1865, antes de la finalización de la Guerra de Secesión americana, empieza en una cárcel de Richmond, Virginia. Ciro Smith, oficial herido de la Unión, internado con su criado negro Smith, se evaden del penal junto al periodista Gedeón Spilett, el marinero Pencroff y un joven de quince años, Harbert Brownn, y lo hacen con un globo, sobrevolando las líneas enemigas. Una tormenta los arrastra hasta una costa desconocida donde empiezan una nueva vida como robinsones que se alargará por un tiempo de cuatro años.

Aquí ofrecemos una ilustración de la novela a cargo de Jules Férat sobre el motivo del naufragio y la isla desierta, algo siniestra, que combina un roquedal escarpado coronado con un volcán humeante, el globo destrozado llevado por el viento, el perro empapado que ha sobrevivido al naufragio, con la ausencia de presencia humana, que añade intriga y angustia, una ilustración que nos recuerda al desolador cuadro de Turner con un desfalleciente perro en la orilla como único superviviente de un naufragio, *Amanecer después del naufragio*.

#### 1.5.2.4. Robinsonismo grupal

Con *La isla misteriosa* Verne añadía una variación novedosa a la fórmula robinsoniana del hombre solo abandonado en una isla lejana, la novedad del formato de grupo, superando el ámbito familiar de Wyss. La reconversión del modelo único robinsoniano

al modelo colectivo verneano, pasar del héroe solitario al heroísmo grupal, del individualismo al cuerpo social. Una novedad como continuación y mejoramiento, y no como ruptura del modelo previo robinsoniano, levantado sobre las mismas bases, el éxito en su adaptación al nuevo medio. Y una de las grandes diferencias con respecto a sus precedentes robinsonianos radica en que la legitimidad científica que aporta gracias a la eclosión de los avances y la divulgación de la ciencia en el XIX, con disciplinas como la medicina, la astronomía, la meteorología, la física o la química, constituyen finalmente un tipo de supervivencia más científicista, superando el modelo más artesano y manual robinsoniano.

Transforma el itinerario individual robinsoniano en una odisea colectiva. La soledad del individuo se disuelve ahora en una comunidad y los lamentos robinsonianos por tener un compañero y escuchar una voz humana desaparecen. Ahora la lucha por la supervivencia irá ligada a la construcción de una sociedad comunitaria, edificar una nueva sociedad modélica. En este sentido, igual que Robinson Crusoe, los náufragos del aire, “los aeronautas” como dice el propio Verne, se sobreponen a sus carencias, y son capaces de vivir cómodamente gracias a una determinación constructiva, que conlleva la conquista y colonización del territorio. Héroes positivos que prosiguen la estela robinsoniana, hombres con espíritu de aventura dotados de los atributos del ingenio, esfuerzo, audacia o perseverancia, para superar afanosamente las pruebas y contratiempos, como dice Savater, “Pues es el hombre de acción quien protagoniza realmente las novelas de Verne”<sup>99</sup>

#### 1.5.2.5. Naturaleza provisoria

La situación de este grupo de náufragos desamparados y apartados del mundo en una isla sin nombre, resulta equiparable a la de Crusoe u otros náufragos reales o imaginarios, tal como rubrica Verne en la novela, pero procura marcar distancias para presentar a sus náufragos aún más desgraciados que aquellos, “Los héroes imaginarios de Daniel Defoe o de Wyss, como los Selkirk y los Reynal, que habían naufragado en la isla de Juan Fernández o el archipiélago de las Auckland, nunca se encontraron tan desprovistos de todo. O bien obtenían recursos abundantes, sean semillas, ganado, herramientas o municiones de su barco varado, o bien llegaban restos en la costa que les permitían cubrir las primeras necesidades. No se encontraban de repente absolutamente desarmados frente a la naturaleza. Los aeronautas, sin embargo, no tenían ni una herramienta, ni un instrumento, utensilio. Deberían conseguirlo todo partiendo de cero.”

Continuando con el modelo robinsoniano, los náufragos de Verne abandonados en una isla desconocida, inician la aventura de la supervivencia grupal con la exploración y descubrimiento del nuevo territorio, procurándose el sustento y construyendo refugios. Pero a pesar de una situación desesperada, que les lleva a partir de cero, desprovistos de

---

<sup>99</sup> Fernando SAVATER, *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*, Sabadell, Ariel, 2008, p. 259.

lo esencial, rápidamente cuentan con la ayuda de una isla rica en provisiones y ríos, rica en flora, fauna y minerales, generosa en recursos naturales, parabienes puestos a disposición de los recién llegados que, con su ingenio y conocimientos, remodelan y transforman el entorno en un cómodo hábitat. La isla Lincoln de Verne se convierte pronto en una isla ideal, casi un paraíso, donde instalarse y vivir para siempre, en un proceso iniciado en el Robinsón de Defoe y culminado en Wyss con su isla edénica.

#### 1.5.2.6. Demiurgo

Como un apéndice de una naturaleza benefactora y proveedora, Verne esconde en la novela un auxiliador desconocido encargado de socorrer a estos desdichados náufragos, el capitán Nemo – que reaparece en esta novela después de desaparecer misteriosamente tras *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Un capitán Nemo como presencia tutelar, un *deus ex machina*, que va dejando rastros y huellas para ayudar a los náufragos desde las sombras de la isla. Hechos considerados inexplicables por el grupo de robinsones, elementos incomprensibles, de orden sobrenatural o sobrehumano, y que sirven para otorgar el título de *Isla misteriosa* a la novela

Nemo es un demiurgo oculto, invisible, que tutela los inciertos pasos de los náufragos recién desembarcados, aprovisionando a los necesitados en aquellos momentos de urgente necesidad, como la aparición de un baúl salvador, repleto de instrumentos y objetos que facilitarán el bienestar del grupo y su labor civilizatoria - y donde no puede faltar un ejemplar de la Biblia-. El baúl prodigioso es un ingrediente concomitante con los barcos naufragados que sirven de despensa de náufragos, con cofres, utensilios, provisiones o mercancías de todo tipo a los agraciados náufragos.

#### 1.5.2.7. Novela química

Aquí Verne, en sintonía con su tiempo, otorga a sus náufragos una preparación científica de la que carecían sus predecesores, destacando el ingeniero Ciro Smith, erigido en líder del grupo. El pragmatismo y el ingenio de Ciro Smith, contagiado de su antecesor robinsoniano, de quien hereda el sentido práctico, laborioso, transformador, genuino héroe positivo, pero ahora aporta su positivismo, su científicismo, su tecnología. Los náufragos se reparten las faenas y se convierten en leñadores, en artesanos, en ganaderos, herreros o albañiles, pero también consiguen grandes avances gracias al arte de la metalurgia, con avances increíbles como un molino de viento o un ascensor hidráulico. Ciro Smith, con sus conocimientos en química, consigue fabricar nitroglicerina, pilas eléctricas, construyen un telégrafo o botan una embarcación que les permite surcar las islas colindantes. Verne definiría a su propia novela como “una novela química”<sup>100</sup>, en

---

100 LOTTMAN, *op. cit.*, p. 211.

consonancia con la preeminencia del ingrediente científico en esta obra, con un protagonista principal ingeniero.

Verne, que calificaba a sus náufragos también como “Robinsones de la ciencia”, plantea un repaso de las edades tecnológicas del hombre, desde la prehistoria hasta la Revolución Industrial. Ya desde Robinsón, pero especialmente en Wyss, la isla es el banco de pruebas para revivir las edades de la civilización humana, desde el descubrimiento del fuego en las cavernas de la prehistoria hasta los descubrimientos en la era industrial, como afirma Navarro, *La isla misteriosa* “es un canto a la ciencia y al progreso, encarnados en la persona del ingeniero Ciro Smith.”<sup>101</sup> La preeminencia del cientifismo, con el dominio de la química a cargo del ingeniero Ciro Smith, y que termina desbordando a los robinsones artesanales anteriores, comporta una nueva relación con la naturaleza. Si Robinsón en su isla desierta podía transmitir sensaciones de un retorno de tipo rousseauniano a la naturaleza, ahora Ciro Smith, con sus logros como fabricar nitroglicerina, “llega incluso a destruir esa línea rousseauniana”, según Eco, para quien el ingeniero “transforma la isla salvaje en una especie de *école polytechnique*.”<sup>102</sup>

#### 1.5.2.8. La nueva clase burguesa

Huir de la injusticia de la sociedad esclavista de los estados del sur en la Guerra de Secesión americana conlleva, en una isla desierta, zona cero para los experimentos sociales, instaurar un orden civilizatorio, bajo ideales liberales, modernos, como bautizar a la isla con el nombre del presidente abolicionista Lincoln. Signos del carácter utopista que toma la aventura de este grupo robinsonico, dispuestos a levantar una nueva sociedad perfecta. Verne añade un nuevo peldaño al robinsonismo de sus antecesores, pero ahora con los ideales burgueses, aunque observando escrupulosamente los preceptos religiosos con descansos dominicales y lecturas de la Biblia.

La mirada sobre el criado de color aún está llena de prejuicios, a pesar de transmitir un mensaje antiesclavista evidente en la novela. En este sentido, la relación de Ciro Smith y su sirviente negro, parece evocar la relación de amo y criado que se establecía entre Robinson y el salvaje Viernes. Pero ahora, en el siglo de la burguesía ascendente, y partiendo del contexto esclavista de la Guerra Civil americana del cual han huido, Nab será un esclavo liberado por Ciro Smith, aportación a una comunidad más justa o igualitaria, sin esclavos, pero en la cual pervive un racismo más o menos latente, reservando a Nap el rol de cocinero.

Una vez coronado el esfuerzo de conseguir una vida fácil y próspera en comunidad en paz, los náufragos disfrutaban de su victoria instalados en su nuevo mundo. Propietarios del mundo, Barthes habla de *La isla misteriosa* en *Mitologías* bajo un prisma que emparenta Verne con el espíritu posesivo burgués de su tiempo, definiendo a Verne

---

<sup>101</sup> NAVARRO, *op. cit.*, p. 144.

<sup>102</sup> ECO, *op. cit.*, p. 131.

como “maníaco de la plenitud” por la voluntad del escritor de ocupar un espacio y llenarlo, “no cesaba de establecer límites al mundo y de amueblarlo, de llenarlo como si fuera un huevo; su movimiento es exactamente igual al de un enciclopedista del siglo XVIII o de un pintor holandés: el mundo es finito, el mundo está lleno de materiales numerables y contiguos. La única tarea del artista es hacer catálogos, inventarios, perseguir rinconcitos vacíos, para hacer ahí, en apretadas líneas, las creaciones y los instrumentos humanos.”<sup>103</sup> Barthes plantea un principio básico en la obra verneana que radica en “el gesto continuo del encerramiento”, entendido no como penoso cautiverio o presidio, sino como una pervivencia infantil de la pasión por las cabañas, como una forma de posesión de un espacio, para ocuparlo y amurallarse. En este sentido, *La isla misteriosa* sería el ejemplo paradigmático de esta concepción del espacio cerrado ideal, según Barthes, como un protectorado, asociado a otro paradigma verneano, “la postura burguesa de la apropiación”, una postura que ya anidaba en el primer Robinsón al aludir a su isla como posesión, reinado, orgulloso de su conquista, y satisfecho en su contemplación. En este sentido, Barthes perfectamente este instinto apropiador, “donde el hombre-niño reinventa el mundo, lo llena, lo cerca, se encierra dentro de él y corona este esfuerzo enciclopédico con la postura burguesa de la apropiación: pantuflas, pipas y un rincón del hogar, mientras afuera la tormenta, es decir el infinito, se enfurece inútilmente”<sup>104</sup>. La fuerza emprendedora y colonizadora de los naufragos de *La isla misteriosa*, genuino espíritu burgués de su tiempo, la nueva clase que se apropiará del mundo y de sus mercados, no hace otra cosa que amplificar el núcleo robinsoniano, su más directo inspirador, convirtiendo la isla desierta también en su virreinato.

#### 1.5.2.9. Colonos

El robinsonismo grupal de Verne es una puesta al día abiertamente colonialista, como sus predecesores, los colonos suizos de Wyss. Así lo atestigua el marinero Pencroff ante el ingenio e inteligencia del ingeniero Smith, poseedor de enardecido espíritu colonialista, a pesar de las limitaciones en su cautiverio en una isla extranjera, “¡Si usted quiere, señor Smith, haremos de esta isla una pequeña América! ¡Aquí levantaremos ciudades, construiremos ferrocarriles, e instalaremos telégrafos y, un buen día, cuando lo tengamos transformado, agenciado y civilizado a fondo, vamos a ofrecerla al gobernador de la Unión! Sólo pido una cosa. - ¿Cuál? -le preguntó el periodista-, -Que no nos consideramos más unos naufragos sino unos colonos que han venido aquí para colonizar!”

La dinámica colonial de sus naufragos se ejercita también pautando la orografía y la hidrografía del nuevo territorio, bautizando y enumerando sus contornos, una topolo-

---

<sup>103</sup> Roland BARTHES, *Mitologías* (1957), México, Siglo XXI, 1999, p. 48.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 48.

gía del dominio y apropiación, isla Lincoln o monte Franklin, como marca robinsoniana. Esta pulsión cartográfica que anida en las novelas de aventuras fabulosas de Verne, plasmada en los mapas que ilustran a menudo las novelas y el bautizo de cualquier accidente geográfico, es a parte de un reflejo del impulso de exploración y colonización, de apropiamiento del nuevo territorio,

Transcurridos un solo año de penalidades y esfuerzos, el grupo liderado por Ciro Smith ya se considera a sí mismos como auténticos colonos, habiendo superado esa primera fase de naufragos indefensos y abandonados, “Y ahora, gracias a los conocimientos del ingeniero y a su propia inteligencia, eran verdaderos colonos y se encontraban provistos de armas, herramientas e instrumentos, que habían sabido transformar en su beneficio los animales, las plantas y los minerales de la isla, es decir, los tres reinos de la naturaleza.”

Al final, realizan una utopía. La aventura comunitaria en el marco de una isla perdida desemboca en una sociedad perfecta, armónica, según las formulaciones clásicas, a partir de Thomas Moro en *Utopía* en el siglo XVI, “teorías optimistas sobre la ideal consecución de un orden social perfecto e igualitario entre todos los seres humanos que conforman la comunidad, con la finalidad de conseguir la felicidad a la que el hombre ha aspirado desde siempre.”<sup>105</sup>

#### 1.5.2.10. Reparación

Pero Verne culmina el sueño civilizatorio de estos naufragos de la ciencia con un final catastrófico. La naturaleza enemiga se manifiesta ruidosamente al final y la sociedad creada por los colonos-naufragos es destruida por la erupción del volcán que hunde la isla, mientras los naufragos encuentran cobijo en un pequeño islote. La irrupción del desastre natural introduce una problematización en el inmutable orden robinsoniano, disolviendo de alguna manera la fuerza robinsoniana de esta novela, situando a una naturaleza con capacidad de devastación capaz de aniquilar los avances y progresos en la isla, que son los de la humanidad del siglo industrial.

Verne nos deja un círculo vicioso, una evolución cíclica del eterno retorno, que se inicia con la pobreza de los naufragos en la isla y que un desastre natural los devuelve al final de su éxito civilizatorio a su condición inicial, a la indigencia, a la nada. A pesar de la destrucción de su isla paraíso y el aniquilamiento del orden social pacientemente construido, que también sepulta al *Nautilus* y al capitán Nemo después de su funeral, la convención del final feliz irrumpe en escena mediante la figura del auxilio final, la culminación de una increíble peripecia. La oportuna salvación llega en el último suspiro, providencialmente, y los exhaustos naufragos, junto el redimido pirata Ayrton que han encontrado en un estado semisalvaje tras ser abandonado en una isla desierta al final de

---

<sup>105</sup> Susanna FARRÉ, “Futuros distópicos” en *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, (Ed. Antonio José Navarro), Madrid, Valdemar, 2008, p. 500.

*Los hijos del capitán Grant*, consiguen escapar del inhóspito islote tras el hundimiento de la isla Lincoln.

El rescate, conclusión consolatoria o compensatoria, no cierra la trama, sino que se acompaña de un breve epílogo, el retorno al hogar. Una coda final - probablemente impuesta por Hetzel, según Lottman<sup>106</sup> - en casa, en Estados Unidos, donde los naufragos colonos a quienes han arrebatado su sueño, fundan una colonia en Iowa, gracias al oportuno tesoro donado por un crepuscular Nemo, una réplica de la modélica y próspera sociedad fundada en la ínsula.

Sin embargo, *La isla misteriosa*, la mayor contribución literaria de Verne al robinsonismo, nos deja ese apunte catastrofista final, que destruye la esforzada labor de los naufragos, laminando de alguna forma el rígido modelo robinsoniano. En realidad, este cuestionamiento del orden robinsoniano se ha iniciado precisamente un poco antes del cataclismo que hunde isla Lincoln, nos referimos al hallazgo del olvidado Ayrton. Como una reversión del éxito robinsoniano, Ayrton es un ser que sucumbe precisamente a la vida solitaria y al exilio, transformándose gradualmente en un ser salvaje. Ayrton es un personaje embrutecido, abatido por la soledad, que había perdido el habla y el entendimiento, ataviado con estropicio. Ayrton es el síntoma de la devaluación del robinsonismo, de su erosión, que el propio Verne aplicará en su novelística más sombría.

#### 1.5.2.II. Secuelas robinsonianas

El componente grupal robinsoniano es aplicado por Verne incluso a una novela de ciencia-ficción, *Héctor Servadac* (1877), como si fuera una prolongación de la aventura colonial desarrollada en *La isla misteriosa*, ahora se reúnen en un pedazo de tierra un grupo humano internacional, de distintas nacionalidades, supervivientes de un cataclismo terrestre ocasionado por el paso de un cometa. El grupo es proyectado al firmamento en una especie de aventura robinsoniana en el espacio exterior, como unos robinsones espaciales, comandados por el capitán Servadac. Verne fabulará con el robinsonismo una comedia, *Escuela de robinsones* (1882), un explícito manifiesto del robinsonismo. Para la ocasión crea un personaje, Godfrey Morgan, un joven rico heredero, sediento de vivir grandes aventuras, apasionado por las lecturas de las hazañas de los naufragos verídicos o ilusorios, como el prototipo robinsoniano patentado por Defoe y continuado por Wyss. Sus deseos de naufragio se manifiestan de la siguiente forma, “En verdad, no hubiese encontrado demasiado caro pagar una expedición de algunos años, aunque el precio hubiese sido cierto número de ataques de piratas malayos, de colisiones marítimas, de naufragios en una costa desierta, aunque hubiese tenido que llevar la vida de Selkirk o de un Robinson Crusoe. ¡Un Robinson! ¡Llegar a ser un Robinson! ¿Qué imaginación joven no ha soñado un poco en esto, de la misma manera que

---

106 LOTTMAN, *op. cit.*, p. 214.



Godfrey lo había hecho bien a menudo, leyendo las aventuras de los héroes imaginarios de Daniel de Foe o de Wyss?.”

Finalmente atrapará su ilusión de naufragio tras un desastre marítimo, sobreviviendo junto a su instructor musical, Tartelett, y podrá vivir su odisea robinsoniana en isla remota. Ambos repiten el protocolo de la supervivencia pasando penurias o sufriendo por la ausencia de rescate cuando un barco no se perciba de su presencia en la isla a pesar de todos los esfuerzos realizados, agitar trapos o encender una hoguera. La difícil subsistencia isleña de los dos naufragos, agravada sin restos de naufragio que los socorra con comida o armas, recibirán un golpe de suerte, una ayuda providencial, con un baúl con lo indispensable que aparece en la orilla, como el protector que socorría desde el anonimato a los naufragos en *La isla misteriosa*.

En realidad, todo es una pantomima, desde un falso naufragio a una falsa isla desierta, aunque se expongan a peligros tan reales como la amenaza de fieras salvajes. Al final resulta una broma, ideada por el tío millonario de Godfrey, William W. Kolderup, que compró la isla Spencer en una subasta para albergar la prefabricada odisea del sobrino ávido de robinsonadas. Kolderup, como el demiurgo proveedor Nemo en *La isla misteriosa*, es un demiurgo creador de un naufragio a la carta, con una isla como escenario teatral modélico para representar el vodevil de la aventura robinsoniana, en una representación modélica. Al final, ha sido un ejercicio de prácticas de naufragio, como ejercitar el “oficio de Robinson”, un aprendizaje intensivo de robinsonismo, como señala Aldecoa, “un auténtico curso, una temporada de robinsonismo.”<sup>107</sup>

Luego Verne hará una robinsonada infantil, *Dos años de vacaciones* (1888), con el naufragio de un grupo de quince escolares británicos de clase acomodada, entre los ocho y los catorce años, con un grumete negro, Moko, que permanecerán en una isla desierta durante los dos años del título, una auténtica experiencia de internado de naufragos, como decía el propio Verne, un “pensionado de Robinsones”. En este recambio de adultos a jóvenes que se produce con respecto a *La isla misteriosa* se aprecian los indicadores de un idealismo liberal, a través de elecciones y votaciones, para solucionar el problema del liderazgo del grupo. Pero los negros no votan, pervivencia de un sistema clasista, donde Moko se adscribe todavía al rol de criado o sirviente, como Nab en *La isla misteriosa*, cocinero también, “En las novelas de Verne, el papel de los negros, igual que el de las poblaciones “indígenas”, es el de servir a los propietarios o colonos blancos. Han sido creados para ejercer de criados, cocineros o ayudantes de peón, pero no para ser ciudadanos normales.”<sup>108</sup>

Y la subsistencia no requiere ninguna dificultad especial, convertida en un juego de niños, pequeños robinsones que terminarán viviendo un tiempo magnífico de vacaciones, dos años de recreo. En realidad, un emblema de lo que se terminará convirtiendo el

---

107 Ignacio ALDECOA, *op. cit.*, p. 11.

108 NAVARRO, *op. cit.*, p. 79.

robinsonismo tras su salto al cine, historias de puro pasatiempo en islas paradisíacas. La novedad reside en la aplicación del modelo robinsoniano grupal con un protagonismo infantil absoluto, más allá de la presencia de jóvenes en las aventuras marítimas *Los hijos del capitán Grant* o *Un capitán de quince años*. Tal como argumentaba el propio Verne para su internado de robinsones, “Pese a la infinita cantidad de novelas que componen el ciclo de los Robinsones, me ha parecido que, para redondearlo, faltaba por mostrar un grupo de niños entre ocho y trece años, abandonados en una isla, luchando por sobrevivir en medio de las pasiones provocadas por las diferencias de nacionalidad, en pocas palabras, un internado de Robinsones”

El robinsonismo culminaría en un epílogo, *Segunda patria* (1900), reafirmando su compromiso con el robinsonismo, aportando un listado de lecturas de robinsonadas en su vida, presentadas bajo distintas modalidades y variaciones, derivadas del tronco común *Robinsón Crusoe*. Verne lleva a cabo su declaración de amor al robinsonismo, y remarca esta influencia como germen de su obra posterior, “Los *Robinsones* han sido los libros de mi infancia, y han dejado en mí recuerdo imperecedero, afirmado en mi alma por las repetidas lecturas que de ellos he hecho. Y hasta puedo asegurar que otros libros modernos no han producido en mí la impresión que los de mi primera edad. No es extraño que mi gusto por este género de aventuras me haya llevado, instintivamente, al camino que más tarde debía seguir. Por esta razón he escrito *Escuela de Robinsones*, *La isla misteriosa* y *Dos años de vacaciones*, cuyos héroes son próximos parientes de los de De Foe y Wyss. Tampoco extrañará a nadie que yo me haya entregado por completo a la obra de “los Viajes extraordinarios.”

Verne, no sólo constata la enorme fecundidad del tema, a la cual contribuye con sus novelas robinsonianas de forma firme y obstinada, Salabert habla de “persistencia de tal obsesión”<sup>109</sup>, sino que aprovecha para rubricar su admiración por uno de sus libros de cabecera, *El Robinsón suizo* de Wyss. Motivo principal que le empuja a escribir su último tributo, su acto notarial de amor al robinsonismo, precisamente una continuación de los robinsones suizos en *Segunda patria*, prosiguiendo sus aventuras en la isla. Y como había hecho con respecto a Poe, atreviéndose a buscar el paradero de Gordon Pym en *La esfinge de hielo*, Verne hace lo propio con Wyss, añadiendo una continuación a las aventuras de los colonos en Nueva Suiza, aventuras que no consideraba concluidas, pendiente ahora de la evolución de los cuatro hijos, ahora ya mayores, apartándose en esta ocasión del tema del naufragio o de la épica del combate por la subsistencia en una isla deshabitada.

### 1.5.3. ROBINSÓN CRUSOE. FIGURA MITOLÓGICA

La aparición de *Robinsón Crusoe* fue un éxito inmediato, convirtiéndose en todo un fenómeno literario, lo más parecido al término actual de *best seller*, uno de los libros

---

<sup>109</sup> SALABERT, *op. cit.*, p. 228.

más traducidos y leídos de todos los tiempos. La gran repercusión de la novela sentó las bases de la equiparación en nuestros tiempos de Robinsón Crusoe con la figura del náufrago en general, eclipsando otras modalidades de náufrago. Robinsón Crusoe, el personaje, se ha convertido en seña, en emblema, en modelo, que generó una amplia saga novelística de imitadores y continuadores, sustentada sobre las espaldas de Robinsón, reproduciendo similar argumento, abierto a nuevas variaciones del motivo, generando una auténtica moda literaria, desde Alemania o Francia.

Aunque la perdurabilidad de la corriente robinsoniana de mayor interés corre a cargo de novelistas como Verne o Wyss, autores que no disimulan su influencia, reivindicando su legado, reconociendo la deuda contraída. Ambos insuflaron nuevo aliento al modelo con sus robinsonadas en el siglo XIX, cimentando aún más el motivo literario robinsoniano a través de secuelas y variaciones. Un robinsonismo que ha pervivido en el cine en el siglo XX, no sólo a través de las adaptaciones cinematográficas de Disney, sino también a cargo de diferentes propuestas imbuidas de su espíritu, anclando la modalidad del robinsonismo en el imaginario colectivo.

El arquetipo robinsoniano se ha beneficiado una fuerza expansiva incontenible, una auténtica “fuerza genésica”, según Salabert, que alcanzó a toda la literatura del XIX. Para Salabert, “Robinson ha hecho de la isla el espacio y la figura literarios de la aventura, y ha convertido el diálogo con la naturaleza en fuente de imágenes, de la que han bebido copiosamente los Stevenson, los Dickens, los Melville, los Verne y tantos otros escritores del siglo XIX.”<sup>110</sup>

La dimensión, la fuerza y el alcance de este moderno héroe ha comportado su inevitable mitologización, la constitución de Robinsón en mito de la cultura popular es un hecho constatable, “la literatura moderna asocia la idea de isla desierta a Robinsón Crusoe, cuyo mito se ha remozado posteriormente.”<sup>111</sup> El cúmulo de heroicidades y esfuerzos de Robinsón en la isla y su culminación exitosa en un triunfo final reparador, no puede evitar su mistificación. Robinsón patentiza un modelo de héroe edificante, optimista y positivista, y atesora los ingredientes de carisma, de modelo, sabia para su mitificación. Eco acuñaría el término de “superhombre de masas”, referido a los héroes de la novelística popular francesa, sobre todo a Dumas, pero que no distaría demasiado de los atributos y cualidades robinsonianas. Una definición de “superhombre” como “como modelo para una masa de lectores, el que es construido en función de la nueva fórmula comercial llamada novela por entregas o folletín,”<sup>112</sup> con antecedentes claros, como se encarga de señalar él mismo, evocando la novelística anglosajona precedente de Richardson, Defoe o Fielding<sup>113</sup>. A pesar de que Eco no lo indica, los atributos heroicos de Robinsón se amoldan como un guante al concepto “superhombre de masas”, Robinsón,

---

<sup>110</sup> SALABERT, *op. cit.*, p. 227.

<sup>111</sup> Montserrat ESCARTÍN GUAL, *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996, p. 171.

<sup>112</sup> ECO, *op. cit.*, p.10.

<sup>113</sup> ECO, *op. cit.*, p.101.

el hombre común dotado de poderes normales, convertido en ser excepcional, susceptible de ser englobado en esa categoría de “superhombre” de Eco, retomando el hilo de Gramsci, quien asociaba a los héroes de las novelas y los folletines, caso de *El Conde de Montecristo*, como antecedente del superhombre nietzscheano.<sup>114</sup>

Aunque Eco utiliza también el término “personajes mitológicos” para referirse a grandes protagonistas de la novela popular, luego aplicado también en la cultura moderna de masas. El naufragio Robinsón se instituye en un precedente, o padre fundador, un ser de indudables méritos, con una heroicidad contrastada en la épica de la supervivencia isleña. Una epopeya coronada con el triunfo del hombre sobre cualquier adversidad y premiado con un final gratificador, como todo “personaje mitológico”, que, “se les condena al éxito y a ser forzosamente unidimensionales, de modo que al final debe presentárnoslos coronados por la felicidad.”<sup>115</sup>

El extenso pasaje isleño que vive Robinsón en su exilio forzado del mundo, a causa de un naufragio, es un episodio extraordinario de supervivencia, de resistencia heroica, de experiencia sobrehumana, por la dimensión de una extensión temporal que abarca 28 años, fácilmente emparentable con la fuerza de los mitos, la categoría de lo “mítico”, o conformado por un “carácter mítico”, como hace Llovet, entre los grandes personajes perdurables de la literatura.<sup>116</sup>

La dimensión mitológica de Robinsón, paradigma del naufragio solitario en isla deshabitada, vendría asociada a unos valores constitutivos como el esfuerzo, el ingenio, la laboriosidad o la fortaleza. Múltiples propiedades para un héroe moderno que lleva, por ejemplo, a Italo Calvino a glosar a su creador, elevándolo a la categoría de “primer maestro”: “Desde Rousseau hasta Hemingway, todos los que nos han señalado como prueba del valor humano la capacidad de medirse, de lograr, de fracasar al “hacer” una cosa, pequeña o grande, pueden reconocer en Defoe a su primer maestro.”<sup>117</sup>

La redimensión de la figura robinsoniana, su consolidación como mito moderno, se formaliza en varios frentes. Ya hemos visto como, literariamente, el personaje crea una saga de indudable éxito, una profusa serialización, y que cuenta, principalmente, con dos grandes impulsores de la causa robinsoniana, que la aportan la dimensión grupal, ya sea de índole familiar con Wyss o colectiva con Verne.

Uno de estos flancos donde se acrecienta la figura de Robinsón puede ser el homenaje explícito que le tributan otros escritores o pensadores, subyugados y conmovidos por el carisma de tan singular personaje, con sus atributos, valores y enseñanzas. Esto ocurre con la distinción que Rousseau otorgó a la novela de Daniel Defoe, llegando a considerarla como el mejor tratado de educación natural, un libro del más alto valor didácti-

---

114 ECO, *op. cit.*, p. 111.

115 ECO, *op. cit.*, p. 98.

116 LLOVET, *op. cit.*, p. 371.

117 CALVINO, *op. cit.*, pp.126-127.

co, un auténtico manual pedagógico para la instrucción de su personaje Emilio en su libro III, correspondiente a una edad joven, en *Emilio, o de la educación* (1762).

Rousseau, preocupado por la enseñanza escolar, se pregunta si existe algún libro, que aglutine todas aquellas lecciones, repartidas en otros libros, que pueda servir de estímulo para el aprendizaje de los niños y jóvenes, y Rousseau pone respuesta a su pregunta, señalando el caso excepcional de *Robinsón Crusoe*, “Dado que los libros no son absolutamente necesarios existe uno que, para mi gusto, proporciona el tratado de educación natural más logrado. Ese libro será el primero que ha de leer mi Emilio; sólo él formará durante mucho tiempo toda su biblioteca, y siempre tendrá en ella un lugar distinguido. Será el texto al que todas nuestras conversaciones naturales no servirán sino de comentario. Servirá de prueba, durante nuestros progresos, al estado de nuestro juicio, y, mientras nuestro gusto no se eche a perder, su lectura siempre nos agradará. ¿Cuál es ese maravilloso libro? ¿Es Aristóteles? ¿Es Plinio? ¿Es Buffon? No: es *Robinsón Crusoe*.”

Para Rousseau, que actúa como preceptor, Robinsón puede servir de espejo en el cual mirarse Emilio. Así puede identificarse con el abandonado náufrago en su aprendizaje de la difícil tarea de la subsistencia, con sus decisiones y sus labores, Emilio puede meterse en su piel, que se convierta en Robinsón, que asuma su condición. Rousseau plantea la necesidad, la indispensabilidad del trabajo para el hombre social, pero un trabajo honroso y útil, y que no fabrique objetos superfluos e inútiles. Ante la necesidad del aprendizaje de un oficio, Rousseau destaca principalmente el de artesano, el fabricante de objetos prácticos, el trabajo mecánico realizado con las manos, la modalidad que más se acerca al estado de la naturaleza, como el caso de la agricultura, el oficio antiguo más noble y honesto que puede ejercer el hombre. Reflexiones de Rousseau sobre el trabajo útil y provechoso que parecen invocar en todo momento la laboriosidad robinsoniana.

Y cuándo Rousseau señala los oficios, las artes más respetables, tales como la agricultura, la forja o la carpintería, la invocación robinsoniana se hace explícita, “¿Cuántas reflexiones importantes sobre el tema no sacará Emilio de su *Robinsón*?”, recapitulando más tarde sobre los beneficios y propiedades de un oficio para su Emilio que se ciñan a las enseñanzas del modelo robinsoniano, “Ése es el espíritu que debe guiarnos en la elección del oficio de Emilio; o, mejor dicho, no nos corresponde a nosotros esa elección, sino a él; porque conservando en él las máximas de que está imbuido en él el desprecio por las cosas inútiles, jamás querrá gastar su tiempo en trabajos de ningún valor, y no reconocerá a las cosas otro valor que el de su utilidad real; necesita un oficio que pueda servir a Robinsón en su isla.”

Otro tributo, cien años después, es el que se formaliza en la considerada primera novela policíaca o de misterio inglesa a cargo de Wilkie Collins, *La piedra lunar* (1868).<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> La novela de Collins fue llevada al cine y a la televisión en distintas ocasiones: *La piedra lunar/The Moonstone* (1915, Frank Hall Crane); *La piedra lunar/The Moonstone* (1934, Reginald Barker); la miniserie tele-

Esta novela detectivesca sobre el paradero de un diamante extraviado, que da título a la novela, y que combina diversas perspectivas, alternando distintos puntos de vista, contiene un personaje, Gabriel Betteredge, mayordomo al servicio de Lady Julia Verinder, que es un lector compulsivo de *Robinsón Crusoe*. El mayordomo considera el libro de Defoe como su Biblia, su libro de cabecera, utilizando fragmentos del clásico como axiomas, transformando el manual de supervivencia robinsoniano en su oráculo.<sup>119</sup>

La versión de los hechos a cargo de Betteredge abarca toda la primera parte de la novela, *Primera época*, y precisamente su primer capítulo, *Pérdida del diamante (1848)*. Los hechos, según Gabriel Betteredge, mayordomo al servicio de lady Julia Verinder, se abre citando el clásico *Robinsón Crusoe* desde la primera línea, como una declaración de principios. Declara que ha abierto un ejemplar de la novela, citando incluso la página, y se refiere a un párrafo leído al azar, que se corresponde a uno de los pensamientos de Robinsón, tras su intento frustrado de escapar de la isla, una reflexión llena de sensatez, sentido común y pragmatismo.

La alusión robinsoniana, de sentido profético para el protagonista, no es nada casual, ya que este narrador pronto se declara ante el lector como un entusiasta de la novela, a través de diversas lecturas a lo largo del tiempo, y su admiración resulta categórica, “en mi opinión otro libro como ése que se titula *Robinsón Crusoe* no ha sido ni podrá ser escrito jamás. He venido recurriendo a él año tras año, generalmente en compañía de una pipa llena de tabaco, y he encontrado siempre en él al amigo que necesitaba en todos los momentos críticos de mi vida. Cuando me hallo de mal humor, *Robinsón Crusoe*. Cuando necesito algún consejo, *Robinsón Crusoe*. En el pasado, cuando mi mujer me importunaba, y en el presente, cuando he bebido algún trago de más, *Robinsón Crusoe*. He desgastado seis recios Robinsones, luego de haberlos obligado a trabajar duramente a mi servicio. En ocasión de su último cumpleaños, recibí de manos del ama el séptimo. A causa de ello bebí un sorbo de más, y *Robinsón Crusoe* me devolvió el equilibrio. Su precio: cuatro chelines y seis peniques; encuadernado en azul y con una lámina incluida.” El libro de Defoe rige y da sentido a su vida, es la solución a sus desvelos e inquietudes, una fórmula infalible, un remedio que nunca falla, que soluciona las dudas, on pasajes reveladores, llenos de enseñanza, que le lleva a exclamar de nuevo, “¡Quien después de leer estas líneas no crea en el valor del *Robinsón Crusoe*, o bien es porque

---

visiva *La piedra lunar*, *La/The Moonstone* (1972, Paddy Russell) o la adaptación televisiva *La piedra lunar/The Moonstone* (1996, Robert Bierman).

<sup>119</sup> Wilkie Collins ya había realizado una operación similar con anterioridad en su novela de misterio *El juego del escondite* (1854) donde uno de sus personajes se servía precisamente de otro libro de náufragos como libro de referencia, *La vida y aventuras de Peter Wilkins* (1750) de Robert Paltock.

algo anda mal en su cabeza o bien es un ser extraviado en la bruma de su propia arrogancia!”

Más allá de la propia senda literaria robinsoniana de largo recorrido que luego se traslada al cine en el siglo XX, Rousseau, desde la filosofía y el pensamiento, o Collins desde la ficción, contribuyen a la institución de Robinsón como figura mitológica. Pero la dimensión del personaje despertó también otras palabras elogiosas, como Coleridge en 1818, quien reconocía en Robinsón Crusoe especialmente su dimensión humana, representante de la humanidad, con el cual resulta fácil identificarse, no un ser excepcional, sino un hombre ordinario como cualquiera, con las mismas preocupaciones y necesidades que tienen los hombres comunes, “Crusoe es meramente un representante de la humanidad en general. Nunca sus cualidades intelectuales y morales se sitúan por encima de la media de la humanidad (...) representante universal del hombre, la persona por la cual todos los lectores podrían cambiarse sin pensarlo.”<sup>120</sup>

La figura del náufrago solitario desterrado en isla ignota en *Robinsón Crusoe*, que ha adquirido la dimensión de clásico, sobreviviendo a su tiempo, y propulsándose al futuro para convertirse en referencia inexcusable de la representación del náufrago en isla desierta, ha construido un imaginario colectivo sobre su figura, integrándose en la vigente memoria colectiva, en el “inconsciente colectivo”, como afirma Savater, “Aunque ya hay pocos viajeros que utilicen el barco y aún menos islas desiertas, la imagen de Robinsón Crusoe sigue viva en el inconsciente colectivo de nuestra cultura. Quizá todos alguna vez, en nuestros sueños o en nuestras pesadillas, nos vemos solos en una naturaleza que nos desconoce, con la memoria intacta pero sin nadie con quien compartirla, obligados a inventar de nuevo todas las industrias y todas las artes. Entonces nos encomendamos a la sombra impávida y enérgica de Robinsón Crusoe como a nuestro santo patrono.”<sup>121</sup>

La mitologización de Robinsón Crusoe es analizada por Shawn Thomson, en este caso, como referente o modelo juvenil, un héroe varonil, asociado a los valores de la independencia y la autonomía de los adolescentes, constatado en su estudio de los autores literarios americanos del XIX. Así afirma que la edición ilustrada del *Robinsón Crusoe*, con las láminas de John Pine, “contribuía en la América de siglo XIX a normalizar el proceso de maduración de los jóvenes a medida que encaminaban su adolescencia hacia mayores cotas de independencia. La imagen de Crusoe con su chaleco de piel de cabra, sus pantalones, con gorro cónico, y armado con un mosquete encima de cada espalda, era una imagen gráfica de la virilidad en el siglo XIX.”<sup>122</sup> La descendencia del modelo robinsoniano alcanzó incluso la teoría económica del XIX al ceñirse en anécdotas de la

---

120 Samuel COLERIDGE, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Londres, Thomas Middleton Raysor, 1936, pp. 299-300.

121 SAVATER, *op. cit.*, p. 224.

122 Shawn THOMSON, *The Fortress of American Solitude: Robinson Crusoe and Antebellum Culture*, Danvers (Massachusetts), Rosemont Publishing & Printing Corp, 2009, p. 31.

solitaria subsistencia de Robinsón y su relación con el trabajo y la producción como forma económica, “las robinsonadas económicas”, duramente hostigadas por los marxistas. Exponentes de una economía abstracta, que a partir de un ejemplo individual se extraían lecciones de economía doméstica o nacional.

## **1.6. SIGLO XIX. LOS NÁUFRAGOS DE LA CATÁSTROFE**

Robinsón Crusoe funda un modelo de naufrago en isla perdida de largo y prolífico recorrido, trascendiendo su tiempo y traspasando centurias gracias a la popularidad del robinsonismo literario en el XIX. Pero los robinsones, exponente del triunfo y el optimismo del naufrago, solitario o grupal, sobre todas las adversidades, no monopolizarán la representación del naufrago en la literatura. Otras obras escritas diversifican la mostración del naufrago, ofreciendo otras modalidades, más desdichadas y funestas, revirtiendo de alguna forma el robinsonismo y sus éxitos.

Pero estas representaciones más desoladas, descarnadas, pesimistas o trágicas no son exclusivas de la literatura del XIX, con figuras como Verne, Poe o Melville, ya que en el siglo XVIII y XIX el romanticismo pictórico fija el motivo del naufragio y, especialmente, el tema del rescate de naufragos, como tema troncal. Un motivo el del salvamento de naufragos que en el XIX se abrirá a nuevas perspectivas, enfatizando la figura del naufrago por encima del naufragio y ofreciendo un amplio abanico de motivos relacionados con el naufrago. Y lo hará a través de una profusa serie de pinturas de índole catástrofica que permiten visualizar los variados contornos que adopta la representación del naufrago, frecuentemente, percibidas como escenas emblemáticas de la destrucción.

### **1.6.1. VERNE. ROBINSONISMO EROSIONADO**

Verne, entregado discípulo y profeta del robinsonismo, relegado al escaparate de la literatura infantil por su obra de evasión y entretenimiento, apto sólo para lectores pequeños y jóvenes, desarrolla una ingente labor creativa que muy a menudo contradice estos estereotipos. Verne, en una curiosa bicefalia, vive entregado a la causa del robinsonismo, pero desarrolla paralelamente una producción literaria centrada en la figura del naufrago que, no sólo se aparta de la figura arquetípica del naufrago en isla desierta del robinsonismo, sino que perfila otros acercamientos a la figuración del naufrago, claramente opuestos a dicho modelo.

Como una corriente subterránea de aguas emponzoñadas que circula por debajo del luminoso sendero del robinsonismo, Verne muestra predilección por novelas de aventuras marítimas repletas de catástrofes y desgracias, dejando un reguero de naufragos de toda índole en condiciones lastimosas. Y lo hace de una forma constante, repetidamente, mostrándose pródigo en una saga de aventuras desventuradas que se codean con su contrario, el robinsonismo cada vez más didáctico enfocado a jóvenes y pequeños. Alternancia de obras, de distinto signo, que dibujan un escritor dual. Un conjunto de obras acerca de la figura del naufrago en su vertiente más lastimosa que han quedado en parte solapadas por la gran popularidad que han alcanzado obras verneanas más proclives a la aventura amable, fantasías blancas. Savater detecta perfectamente en su obra aspectos menos amables o risueños, y habla de “aspectos sombríos y aun siniestros, moralidades ambiguas de implicaciones subversivas, incluso cierta poética atónita y



angustiada del fracaso envuelta como almendra amarga en ropaje de loores al progreso científico.”<sup>123</sup>

Entre estos relatos más desapacibles que erosionan el anquilosado modelo robinsoniano, destacan, sin duda, los naufragos más desgraciados, los naufragos de los hielos, cuyas condiciones de vida a soportar no tienen punto de comparación con la de los robinsones. La isla desierta, espacio propicio y favorable a la subsistencia del naufrago en el robinsonismo, se transmuta ahora en islas de hielo, desiertos blancos, paisajes de la desolación. Verne es capaz también de urdir el relato más salvaje y descarnado posible sobre un grupo de naufragos en un bote. También fabula con naufragos apocalípticos o describe naufragadores, instigadores de naufragios sin escrúpulos, que provocan desastres marítimos. Amén de algunos desajustes en su obra marcadamente robinsoniana, como en el caso de *La isla misteriosa*, que nos depara un ser humano embrutecido y semisalvaje a causa de una vida en soledad de naufrago o la imagen de la catástrofe natural, el volcán, que aniquila la próspera civilización, por otro lado, un motivo recurrente en Verne, alcanzando un innegable simbolismo, más cercano a la idea del sublime destructor del romanticismo que a una simple pirueta narrativa.

En la narrativa verneana alejada del perímetro del robinsonismo, el naufrago grupal es capaz de padecer una involución humana, en contraste con las líneas positivas, ascendentes, idealizadas y optimistas aplicadas a las nuevas sociedades insulares. A menudo cae en la degradación humana y el salvajismo, víctima de su combate con una naturaleza enemiga y sometido a condiciones deplorables de la existencia humana. Esta regresión a la animalización puede alcanzar inclusive a la práctica del canibalismo, entendido como recurso excepcional en caso de necesidad, que asoma especialmente en el *Chancellor* (1875) o *La esfinge de los hielos* (1897), el canibalismo percibido siempre con horror, y entendido como punto de no retorno en el proceso de una involución humana, “Se alcanza el punto último de la degradación a partir del momento en que el hombre llega a comerse su semejante”<sup>124</sup>

Los naufragos de los hielos no disponen de islas fértiles y provisorias como les ocurre a los robinsones en climatologías más cálidas y benignas. En las zonas polares, los hielos es sinónimo de ausencia de vida, como titula Verne el segundo tomo de *Las aventuras del Capitán Hatteras* (1866), “El desierto de hielo”. El propio Verne señala esa diferencia irreversible, esa frontera, la fractura que separa el robinsonismo de esta novelística más cuestionador y problematizadora sobre el naufrago. Verne marca la distancia entre el robinsonismo, por un lado, y los naufragos de los hielos como ejemplo de las peripecias más tristes y desoladores, por otro. En sus propias palabras, las “islas caritativas”

---

<sup>123</sup> Fernando SAVATER, *op. cit.*, p. 252.

<sup>124</sup> Yves GILLI, Florent MONTCLAIR y Sylvie PETIT, *Le naufrage dans l'oeuvre de Jules Verne*, París, l'Harmattan, 1998, p. 94.

que facilitan una “feliz existencia” para el náufrago frente a desiertos de hielo y existencias míseras como expone por primera vez en *El capitán Hatteras*.

Verne se sirve de un párrafo para ilustrar el cúmulo de parabienes y excelencias naturales que abundan en el robinsonismo, contrapuesto a las desventuras e infortunios que deben sufrir los náufragos en sus invernadas heladas, habitantes sin medios en los desiertos blancos. El capitán Hatteras, aprisionado en los hielos tras el aplastamiento de su buque, junto a cinco náufragos que deben construir una balsa para escapar, formula la antinomia de la naturaleza helada con respecto a las islas fértiles del robinsonismo, “Y, sin embargo, ¡cuán diferente era aquella situación de la de los náufragos echados a las islas del Océano Pacífico, de la de aquellos Robinsones cuya agradable historia causa casi siempre envidia a los lectores! Allí, en efecto, una tierra pródiga, una naturaleza opulenta, ofrecía mil recursos variados, bastando en aquellos privilegiados países un poco de imaginación y de trabajo para procurarse el bienestar material. Allí la naturaleza ayudaba al hombre, se le ofrecía espontáneamente; la caza y la pesca bastaban para cubrir todas las necesidades; los árboles le brindaban sus frutos, las cavernas se abrían para darle abrigo, los arroyos corrían para apagar su sed; magníficas sombras le defendían contra el calor del sol, y nunca el terrible frío le amenazaba en sus apacibles inviernos; un grano echado de cualquier modo en aquel suelo fecundo, se convertía en una cosecha al cabo de algunos meses. Aquello era la felicidad completa fuera de la sociedad. Y, además, aquellas islas encantadas, aquellas tierras caritativas, se encontraban al paso de los buques, y el náufrago, que podía siempre esperar ser recogido, aguardaba pacientemente que le arrancasen de su feliz existencia.”

#### 1.6.1.1. INVERNADA ENTRE LOS HIELOS. LOS MÁRTIRES MÁS ADMIRABLES

El atractivo de las zonas remotas, inexploradas, en un mundo aún por completar, en la era de los descubrimientos geográficos, sirve maravillosamente a Verne en su obra literaria marcada por los viajes, donde las travesías marítimas ocupan una posición central. Y el protagonismo de los náufragos polares en la novelística de Verne serán un tema recurrente, abierto con una primera tentativa en el invierno helado en el Mar del Norte en *Invernada en los hielos* (1855), que tendrá continuación en sus obras en el ártico como *Las aventuras del capitán Hatteras* y *En el país de las pieles* (1873), y luego culminada en la aventura antártica, de la mano de Poe, en *La esfinge de los hielos*. Una insistencia polar obsesiva, al lado de otros temas recurrentes como son las fuerzas naturales devastadoras, como los volcanes, o la presencia omnipresente de las islas, especialmente en su saga robinsoniana, elementos de indudable fuerza simbólica, reconocida por Salabert.<sup>125</sup> En Verne, este conjunto de relatos, se pueden agrupar bajo el motivo de la “invernada”, un motivo temprano en la obra de exploraciones y viajes de Verne, presentado ya en uno de sus primeros relatos, *Invernada entre los hielos* (1855), que contaba con

---

125 Miguel SALABERT, *op. cit.*, p. 124.

una introducción en la cual Verne remarcaba la admiración que sentía por los temerarios exploradores del Paso del Noroeste y sus arriesgadas odiseas de navegación en climatologías adversas.

Los heroicos navegantes, definidos por Verne como auténticos “mártires”, aquellos que protagonizan a menudo historias dramáticas, hechas de reveses, de naufragios, “los mártires más admirables, si dejamos a un lado los de la fe, son los de la ciencia; y de ellos, los más heroicos son los navegantes que surcan los mares polares siguiendo las huellas de hombres como La Pérouse, Franklin, Bellot, etc. En la interesantísima historia de los viajes no hay episodio más curioso, cuadro más sobrecogedor, drama más accidentado que una invernada entre los hielos, porque es el compendio de todas las luchas, de todas las sorpresas, de todas las emociones, de todas las peripecias que imaginarse puedan.”<sup>126</sup>

Verne se aventura en los confines árticos del planeta un medio siglo antes de que Robert Edwin Pery culminara la meta de la conquista del Polo Norte en 1909. La fascinación de Verne por los polos, y sobretodo el Polo Norte, es reflejo de las inquietudes de su tiempo.<sup>127</sup> Así, en la vertiente divulgativa de la que hacen gala sus obras, ofrece información sobre algunos protagonistas históricos comprometidos en el avance de los conocimientos geográficos en esas latitudes árticas, especialmente con lo relativo a la épica de la búsqueda del Paso del Noroeste. En sus invernadas, Verne no es en modo ajeno a la repercusión que tuvo la expedición completamente desvanecida en los hielos árticos de John Franklin, una trágica y célebre catástrofe, citada repetidamente en sus textos.<sup>128</sup> Como tampoco deja nunca de nombrar a otros pioneros de los polos, algunos de ellos enfrascados en sucesivas expediciones árticas de búsqueda de los naufragos de Franklin.<sup>129</sup>

En esta “invernada” ártica, Verne inaugura de alguna forma el motivo de la búsqueda de naufragos desaparecidos, sujeto narrativo que tomará su centralidad en la expedición de rescate de un capitán desaparecido en una isla perdida en *Los hijos del capitán Grant*, y que más tarde retomaría de nuevo en los hielos antárticos con *La esfinge de los hielos*. La ambientación ártica, el mensaje en una botella, la presencia del Maelström en este relato, podría llevarnos a pensar en Poe, que por esas fechas ya había entregado tres

---

<sup>126</sup> Herbert LOTTMAN, *op. cit.*, p. 86.

<sup>127</sup> La atracción que despertaba el Polo Norte llevaría al escritor francés a publicar otras novelas como *El secreto de Maston o Sin arriba ni abajo* (1889)

<sup>128</sup> Desgraciada expedición ártica de 1845 con más de 100 muertos, liderada por el británico sir John Franklin (1786-1847) para cruzar en barco el Paso del Noroeste, que separa el Atlántico y el Pacífico, con dos barcos, el HMS Terror, capitaneado por Charles Crozier, y el HMS Erebus, conducido por el propio Franklin. Una tragedia que ha propiciado cuadros, memoriales, estudios y libros de todo tipo, como la novela de Dan Simmons, *El Terror* (2007), nombre del segundo navío y, también, el terror de una muerte helada.

<sup>129</sup> Verne enumera de forma asidua en sus invernadas exploradores como el francés Joseph René Bellot (1826-1853), desaparecido en el Polo Norte; el escocés John Ross (1777-1856); el británico James Clark Ross (1800-1862); el norteamericano Elisha Kent Kane (1820-1857) en el Advance, el británico Edward Belcher (1799-1877), y otros.

relatos que abordaban la figura del náufrago, *Manuscrito hallado en una botella*, su primera novela *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* o *Descenso al Maelström*. A pesar de que la influencia de la novelística de Poe resultaría inapelable en Verne, cabe pensar que en esta primera etapa literaria de Verne, probablemente desconociera a Poe, descubierto en Francia a partir de su edición francesa a cargo de Baudelaire en 1856, años después del fallecimiento del escritor americano en 1849.

*Invernada entre los hielos* es una aventura de búsqueda de tres marineros desaparecidos cuando intentaban auxiliar con una chalupa un barco a la altura del Maelström, el remolino de las costas noruegas. Pero la llegada del invierno, provoca que los rescatadores deban renunciar a la búsqueda y deben guarecerse en una bahía de Groenlandia, donde progresivamente quedan atrapados en los hielos. Esta invernada describe, en consonancia con los poderes de una naturaleza inhóspita y los rigores climáticos del Norte, una dura travesía a pie y en trineo por los hielos, el hallazgo de uno de los náufragos congelados, y finalmente el reencuentro de los otros dos náufragos vivos. Una lucha contra los elementos en el crudo invierno, pasando frío y calamidades, enfermedades, el escorbuto, el sabotaje de provisiones, rompiendo maderas a hachazos del bergantín para poder calentarse, forzados a sobrevivir antes de que llegue el deshielo hacia el mes de mayo.

#### 1.6.1.2. LAS AVENTURAS DEL CAPITÁN HATTERAS. LOCURA POLAR

Verne presenta una “invernada” de mayor ambición con *Las aventuras del capitán Hatteras*, desglosada en dos partes, *Los ingleses en el Polo Norte* y *El desierto de hielo*, en 1865, alineado con los relatos de aventuras y desplazamientos repleto de conocimientos geográficos y saberes científicos ya formateado en su primer gran éxito popular, *Cinco semanas en globo* (1863), primera entrega de sus *Viajes extraordinarios*. Vuelve a dejar constancia de sus cumplidos hacia los náufragos perdidos en los hielos, reiterando su admiración y respeto por la expedición trágica de Franklin, dedicando un capítulo en la primera parte a describir extensa y detalladamente su desastrosa travesía ártica, “En la ruta del Norte”, sin dejar de apuntar sus desdichas y penalidades, incluso la práctica del canibalismo. Y lleva a cabo una minuciosa relación geográfica e histórica del Ártico, con todos los hitos y descubrimientos conocidos con una voluntad didáctica.

La épica de los descubridores se encarna en el capitán Hatteras quien intentará por segunda vez alcanzar el Polo Norte en una nueva navegación peligrosa llena de riesgos, que puede durar años. Un personaje obsesionado con el sueño ártico que no duda en competir con otro rival para llevarse el mérito en la carrera de la gloria ártica. La idea de la retención en el hielo vuelve a estar presente, convirtiéndose en un motivo argumental privilegiado, con las tripulaciones atrapadas en los hielos y los navíos destrozados por la presión de los bloques de hielo. El hielo devorador de barcos es reproducido en una ilustración de Riou en una genuina estampa de naufragio en un desierto helado, un mar de bloques de hielo, incidente habitual en las “invernadas” de Verne, y cuya imagen evoca esos naufragios en la desolación helada en la pintura del romanticismo, sobretudo *Mar de hielo* de Friedrich y que luego podremos apreciar con documentos gráficos en una situación análoga, la destrucción del *Endurance* por los témpanos de hielo en la naufragada expedición antártica de Shackleton.



*Las aventuras del capitán Hatteras* de Verne (Dibujo de Édouard Riou, 1865). *Porpoise* aplastado por los hielos.

Una situación de encierro, aislamiento y soledad, prolongada en el tiempo de invierno, que deja las historias de supervivencia de naufrago más penosas, donde la naturaleza ártica adopta la manifestación más terrible de la figura de la naturaleza enemiga. En esta cárcel de hielo, llevando una vida de topo, los naufragos deben enfrentarse al frío polar quemando maderas del propio barco embarrancado en los hielos, encontramos escenas con cadáveres congelados, hombres enfermos, traiciones y sabotajes, historias de gran padecimiento

La llegada al Polo Norte sería el punto álgido, pero Verne imagina un Polo Norte coronado por un volcán en erupción, imagen de la destrucción, imagen del sublime romántico. Y la subida al olimpo de los exploradores árticos se convierte en un acto demential, con Hatteras intentando arrojar a las llamas, frenado por uno de sus compañeros. Se tratará de una victoria pírrica en su marcha obsesiva por alcanzar el Polo Norte ya que el propio héroe pierde la razón, tras clavar la pica en el volcán del Polo Norte, donde ha trepado entre la lava y las cenizas del volcán. De nuevo la fuerza devastadora del volcán, utilizada como forma conclusiva por Verne, no sólo en *La isla misteriosa*, donde embestía los sueños positivistas de los naufragos-colonos, sino también *En el país de las pieles*.

La conquista del Polo Norte no es el final de esta invernada, que funciona como erosión del molde paradisíaco robinsoniano, y el viaje de regreso con bote deja un rastro de penalidades y algunos desastres sin paliativos, como el hallazgo de los traidores congelados, en una secuencia de puro horror, con los cuerpos, “envueltos en un sudario de nieve” dispersados y desmembrados, con manos o piernas diseminados en distintos puntos. Verne recrea una escena dantesca de la derrota del hombre frente a la naturaleza, el hombre eclipsado por los elementos naturales hostiles. En esta estampa colectiva de destrucción, Verne enumera algunas de los tormentos que deben afrontar los naufragos de los hielos: el hambre, el clima, el agotamiento, las tempestades, la falta de provisiones, la desesperación, la pérdida y desorientación, el canibalismo o la muerte. “Aquella barranca había sido el teatro de una última lucha de los hombres contra el cli-

ma, contra la desesperación, contra el hambre misma, pues por ciertos despojos horribles se comprendía que los desgraciados se habían saciado en cadáveres humanos, en carne tal vez palpitante aún, y entre ellos, el doctor reconoció a Shandon, a Pen, la miserable tripulación del *Forward*; las fuerzas de aquellos desventurados se habrían agotado, les habrían faltado los víveres; su lancha fue hecha trizas por los aludes y se precipitó en un abismo, y no pudieron aprovecharse del mar libre; se puede suponer también que se extraviaron en medio de aquellos continentes desconocidos.”

Verne vulnera en esta novela también la convención del final feliz, el regreso al hogar, el merecido reposo del guerrero. A pesar de que en el epílogo Hatteras es recibido con un caluroso recibimiento, con rango de héroe, incluyendo su nombre en el panteón de los grandes exploradores del Polo Norte, como Franklin, Hatteras termina en una casa de reposo, junto a su perro. Hatteras da sus paseos siempre dirigidos hacia el norte, como un maniático, aquejado de una “locura polar”, y su comportamiento es descrito de la siguiente forma, aquejado de una “locura tranquila”, según Verne, “Aquella triste víctima de una pasión sublime, vivía pacíficamente en el hospital de Sten Cottage, cerca de Liverpool, donde le hizo entrar su mismo amigo el doctor. Su locura era tranquila, pero no hablaba, ni comprendía, y parecía que su palabra había desaparecido con su razón.”

La resolución original de la novela pensada por Verne era absolutamente desquiciada, ya que deseaba cerrar la novela con Hatteras enloquecido lanzándose al volcán en llamas. Verne estimaba la muerte de Hatteras a la altura de su ambicioso sueño, “¿Cómo va a volver Hatteras a Inglaterra? ¿Qué va a hacer allí? Está claro que un hombre como él tiene que morir en el Polo. El volcán es la única tumba digna de él.”<sup>130</sup> Un final tan pesimista podía desalentar a los lectores y Verne se ve obligado a modificar el final bajo presión de su editor, corrigiendo el inquietante impulso suicida de Hatteras, haciendo que el capitán regrese al hogar. La suavización en los modos ordenada por Hetzel tampoco resulta tranquilizadora, ya que Verne consigue introducir cierto desasosiego y pesimismo final al hacerle regresar demente a su país.

Hatteras termina devorado por su propia obsesión, inmerso en su locura, un ser enajenado en Inglaterra, por otro lado, parecida a la obcecación del capitán Ahab en *Moby Dick*, que lo conduce a su autodestrucción. De lo que no cabe dudar es de la influencia de Poe sobre Verne, y la caracterización de Hatteras y su propia historia, se impregnan de forma perceptible del tono lúgubre y oscuros de Poe. Aptitudes que Verne destacaba en su propio ensayo sobre los personajes de Poe; “ellos son eminentemente humanos, dotados, sin embargo, de una sobreexcitada sensibilidad, supranerviosa; son individuos de excepción, galvanizados, por así decirlo, como lo estarían personas a quienes se les hiciera respirar un aire sobrecargado de oxígeno y cuya vida no fuera más que una acti-

---

130 Herbert LOTTMAN, *op. cit.*, p. 129.

va combustión. Si no están locos, los personajes de Poe deben llegar a la locura por el abuso de su cerebro, como otros abusan de los licores fuertes.”<sup>131</sup>

### 1.6.1.3. EN EL PAÍS DE LAS PIELES. LA Balsa DE HIELO

Verne recurre a los naufragos de los hielos en una nueva internada expuestos a la dura subsistencia durante la larga noche polar *En el país de las pieles* (1873). Y lo hace de nuevo bajo la influencia del hálito catastrófico de la partida del malogrado Franklin al Ártico, pero en una aventura polar mucho menos dramática, sombría, cruda y pesimista que en *Las aventuras del capitán Hatteras*, allí donde abundaban escenas de muerte y desolación, aquí nadie va a sufrir ningún daño y todos van a salir indemnes de la aventura helada. Verne, que no deja de mirar la tragedia de Franklin, especula en la parte más didáctica de la novela con la creencia de que algunos de sus expedicionarios permanecen vivos y errabundos por ese desierto helado. Y *En el país de las pieles* realiza un nuevo compendio bibliográfico de las zonas polares, invocando los esfuerzos titánicos de los aventureros del Ártico y sus travesías repletas de fatigas, privaciones y desastres, donde Verne llega a citarse a sí mismo, mencionando ocasionalmente a su capitán Hatteras, como si de una figura histórica de relevancia se tratase.

En esta ocasión, tras varias aventuras, la novela reserva para el tramo final la deriva de unos supervivientes a bordo de un témpano de hielo en el mar de Bering. Como un lugar común en Verne, de nuevo una hecatombe terrestre hace su aparición para precipitar los hechos, y a causa de los temblores de tierra fruto de un terremoto, el grupo navega en una balsa de hielo, que se va deshaciendo lentamente, sometida a una reducción continuada, a partir de una porción desgajada de tierra firme, de la península, un istmo unido a isla Victoria.

A bordo de esta isla flotante, en esta improvisada balsa de hielo viajan personas, animales, perros e incluso un oso, y son empujados a mar abierto, navegando a la deriva, mientras las olas y el tiempo van consumiendo lentamente la placa de hielo igual que “un cáncer”, que dirá Verne. La deriva de los naufragos en ese casquete resulta extrema y la desesperación y la locura hace mella en algunos, con referencias poenianas incluso, “los desdichados naufragos, suspendidos sobre aquel abismo que amenazaba devorarlos, engullirlos, sin más recursos de salvación, quedaron silenciosos, dominados por el espanto.”

Se trata de una ardua y agónica travesía, buscando vanamente con la mirada en el horizonte el barco salvador, con algunos soldados que prefieren morir antes que seguir en esas condiciones lanzados a una probable muerte. La deriva en un mar de la balsa de naufragos deja también, a causa de la fatiga y el desfallecimiento, momentos de quietud e inmovilidad, rodeados de silencio, que evoca escenificaciones de muerte, “como si fueran cadáveres abandonados” dirá Verne. Tras numerosas desventuras, llega la reso-

---

<sup>131</sup> Jules VERNE, *Edgar Poe y sus obras*, Musée des familles, t. 31, núm. 7 (abril de 1864), p. 194.

lución satisfactoria alcanzando, providencialmente, tierra firme, momento pletórico que va acompañado de escenas de alegría y agradecimiento, en una perfecta muestra de lo que denominamos orilla salvadora. Aquí la costa benefactora pone término a las desdichas de los náufragos, actuando como salvación final, momento culminante de la clausura del relato.

#### 1.6.1.4. LA ESFINGE DE HIELO. INVERNADA TRAS POE

Verne, conocedor de la obra de Poe, dedicó un estudio literario a la figura del escritor americano en 1864, *Edgar Poe y sus obras*. Se trataba de un texto divulgativo de su obra donde Verne rendía homenaje a su talento, con algún reproche, y de quien valoraba especialmente sus relatos detectivescos. Entre otras definiciones y calificativos, constataba el gusto de Poe por “lo inexplicable, lo incomprensible”, considerado un maestro “de la escuela de lo extraño.”<sup>132</sup> En dicho estudio, Verne concluía su análisis con una amplísima reseña de la novela *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe, novela que años después Verne retomaría en una continuación, *La esfinge de los hielos* (1897)



*La esfinge de los hielos* de Verne (1897, Ilustración a color de George Roux). Atrapados en los hielos

La novela de Poe terminaba con la desaparición de Pym, tragado por el mar, pero Verne consideraba inconcluso el relato, y se postulaba a sí mismo para seguir la senda

---

<sup>132</sup> Jules VERNE, *op. cit.*, p. 194.



de Poe en un claro homenaje: “¿Quién se atreverá a retomar (el libro)? Alguien más osado que yo, tan osado como para aventurarse en el dominio de las cosas imposibles.”<sup>133</sup> *Gordon Pym* ya había estado de alguna manera detrás del *Chancellor*, incluso el enloquecido *Hatteras* adquiriría rasgos de los personajes de Poe, pero el homenaje explícito de Verne se formula en *La esfinge de los hielos*, con una nota preliminar de dedicatoria: “En memoria de Edgar Poe. A mis amigos de América”, complementada con otra alusión a Poe dentro del texto. La secuela pensada por Verne busca el recurso de la verosimilitud de la historia de Pym para crear nuevas aventuras con nuevos protagonistas que se cruzan con el desaparecido, tal como plantea a su editor Hetzel: “He tenido una idea muy fecunda: que uno de mis protagonistas que cree, como todo el mundo, que la novela es mera ficción, se tope de pronto con una realidad.”<sup>134</sup>

Como una operación metaliteraria, la novela se construye como una operación de rescate de Pym, presuntamente muerto en Pym, abismado en un remolino sin fin, tomando el formato de una historia de rescate de los naufragos, como *Los hijos del capitán Grant*. El aliento aventurero de la continuación no soslaya los naufragios y afronta distintos percances alrededor de la figura del naufrago en un enfoque lóbrego y oscuro, a tono con Poe, pero deudor también de *Hatteras*, impregnándose la novela de los elementos de sus “invernadas entre los hielos”, convirtiendo la aventura marítima de búsqueda de Pym en una versión retocada de *Hatteras*. Parece como si la novela fuese reescrita de nuevo, tomando a Poe como excusa, pero con un recambio de escenario, igualmente gélido, pasando del Polo Norte a la Antártida, probable tumba de Pym.

La operación de búsqueda de Pym en los hielos antárticos se inicia gracias a un mensaje encontrado en una botella, que confirmaría la certeza de la existencia y pérdida de Pym en los hielos. Diversos temas relacionados con el tema del naufrago en los hielos se hacen notar en forma de funestos naufragios, un goteo incesante de bajas y muertes, grupos disgregados, misiones de rescate, encuentros y desencuentros de personajes, travesías fatigosas por los hielos o hallazgo de cuerpos sin vida de otras expediciones, como la visión escalofriante del cadáver esquelético.

Uno de los momentos de los naufragios helados es el buque encallado, atrapado entre los hielos, con los esfuerzos inútiles de los tripulantes para liberarlo, aplastándose finalmente, dejando a los hombres en la desesperación, con reacciones de aturdimiento y alelamiento ante la catástrofe y luego la postración, la inmovilidad, el estado de shock. Podemos apreciar este motivo del naufrago helado en la gráfica ilustración de George Roux, con la goleta *Halbrane* desarbolada en los hielos glaciares, una imagen que nos recuerdan de nuevo esos cuadros apocalípticos en desiertos blancos, como *El mar de*

---

133 Jules VERNE, *op. cit.*, p. 207.

134 Volker DEHS, *op. cit.*, p. 171.

*hielo* de Friedrich o los naufragios helados de Frederic Edwin Church, pero también la silueta aplastada del *Endurance* en la expedición frustrada de Shackleton.

La culminación de la aventura será en la monstruosa esfinge de hielo, rodeado de toda clase de hierros y metales, debido a la imantación del Polo Sur, y descubren el cadáver de Pym con su fusil a la espalda, un espectro de los hielos, “un cuerpo, o más bien, un esqueleto cubierto de piel, que el frío de aquellas regiones había conservado intacto, y que guardaba una rigidez cadavérica. Tenía la cabeza inclinada, una barba blanca que le llegaba hasta la cintura, y sus manos y sus pies estaban armados de unas uñas tan largas como garras...”

#### 1.6.1.5. DEGRADACIÓN HUMANA

Hay un elemento que tiene algo de desestabilizador en una novela de patente robinsoniana como *La isla misteriosa*, nos referimos a la aparición inaudita de un naufrago animalizado, Ayrton. Una anomalía que apunta una extraña involución del modelo heroico robinsoniano, sustentado sobre un encadenamiento de superación de adversidades, aquí una recesión evolutiva. Si los naufragos robinsonianos reproducen las edades evolutivas del hombre, desde un estadio primigenio en la indigencia en una isla desierta, el naufrago Ayrton desanda ese camino.

La inclusión de un naufrago olvidado del mundo en la isla Tabor, Thomas Ayrton, que sucumbe a la soledad y el aislamiento hasta la barbarie socava seriamente el modelo limpio del robinsonismo. Ayrton, abandonado por traidor en una isla al final de *Los hijos del capitán Grant*, reaparece doce años en *La isla misteriosa* ofreciendo un estado deplorable. Los naufragos de la isla llegan a confundirlo, por su aspecto y maneras asilvestradas, con un monstruo, una bestia o un simio. Una criatura del bosque, ser semi-salvaje, que recuerda otro naufrago olvidado medio loco, Ben Gunn, en *La isla del tesoro* (1883), surgido de la imaginación de Stevenson como posible réplica matizada de Ayrton.

Ayrton es un espécimen representativo de una degradación personal, tanto por su miserable condición externa, sino también mental, un embrutecimiento de las maneras y del intelecto. Un exponente deteriorado de la involución humana en soledad, desconectado del mundo, como ejemplo de la derrota del individuo en una vida de supervivencia en soledad absoluta. Verne describe la visión de esta criatura semihumana con estos términos, “Se veía a la legua que, si el naufrago había sido un ser civilizado, el aislamiento lo había convertido en un salvaje; quizás aún peor, un verdadero orangután. Rugía y tenía los dientes afilados de los carnívoros, hechos para triturar sólo carne cruda. Sin duda, había perdido la memoria hacía mucho tiempo, y también hacía mucho tiempo que ya no sabía usar las herramientas, ni las armas, ni tan sólo hacer fuego! ¡Se

le veía ágil, flexible, pero resultaba evidente que las cualidades físicas se le habían desarrollado en detrimento de las morales!”

Un retrato imaginado por Verne del naufrago Ayrton como paradigma de la regresión humana al salvajismo, a la caverna, no gustó demasiado a su editor, como apunta Lottman, “Hetzl no estaba convencido de que doce años de soledad pudieran dejar a un naufrago en el estado en que lo describía Verne.”<sup>135</sup> Ayrton, el hombre que ha sucumbido a la naturaleza en soledad, cuestiona la esencia misma del modelo robinsoniano, la caída en la barbarie de un hombre desesperado en su encierro isleño dinamita entonces dicho modelo y sus atributos victoriosos, como un robinson vencido por el entorno.

Una vez descubierto, Ciro Smith y sus hombres inician un proceso civilizatorio del infortunado naufrago, que puede recordar también el adoctrinamiento y reeducación del salvaje Viernes en la aventura robinsoniana. Viernes y Ayrton, dos seres opuestos, cuentan sin embargo con parecidos razonables, uno es un indígena salvaje y antropófago y el otro es un ser europeo que ha caído en el salvajismo, y ambos deben ser humanizados, reeducados. El embrutecimiento de Ayrton, el hombre que ha perdido la razón en la soledad isleña, sirve como especulación, preguntándose Verne sobre el desenlace de una vida extrema de naufrago que puede afectar a cualquiera, a través de las palabras del naufrago Ciro Smith en un futurible, “Hace pocos meses, sin embargo, este desgraciado era un hombre como usted o yo mismo. ¿Quién sabe qué le puede suceder al último de nosotros tras una larga soledad en esta isla?”

Los peligros de la soledad en *La isla misteriosa* afectan incluso al prototipo del hombre libre, independiente y solitario, el capitán Nemo, quien había encontrado refugio en la isla, actuando como preceptor entre bastidores del grupo de naufragos. Nemo, eterno exiliado, ser errabundo, se convierte en el más bello exponente de una soledad buscada y asumida, hallada en su retiro isleño del mundo, un deseo ermitaño de vivir alejado del mundo, un claro ejemplo del triunfo de la voluntad individual indoblegable. Verne, que se reserva la catástrofe natural para el final, destruyendo el sueño robinsoniano de sus naufragos-colonos, se acompaña también del final del capitán Nemo, expirando en su nave-sarcófago *Nautilus*. La soledad buscada de Nemo, su desaparición del mundo, su exilio consciente y autosuficiente, tiene al final algo de triste y desencantado, Nemo que muere físicamente, ya era un muerto en vida, al morir en la memoria de los otros.

#### 1.6.1.6. LA ISLA MÍNIMA

La destrucción de la colonia fundada por los esforzados naufragos, conducidos por el ingeniero Ciro Smith, en *La isla misteriosa*, introduce un matiz impropio en una historia de valores robinsonianos. Una fisura en el robinsonismo que rompe también la visión monolítica del mundo del robinsonismo perpetuado por el propio Verne en sucesi-

---

135 LOTTMAN, *op. cit.*, p. 214.

vas novelas inclinadas más hacia el infantilismo, agrietando los tópicos que pesan sobre Verne, figura constreñida básicamente a la literatura infantil y juvenil, cargada de enciclopedismo y didactismo.

Resulta significativa la propensión de Verne por situar la violencia destructiva de los fenómenos naturales, como la explosión volcánica, en el clímax de la aventura. Manifestaciones abruptas de desorden y caos, unas catástrofes naturales que dejan entrever la herencia de un cierto romanticismo del siglo, reminiscencias de un pesimismo y un desencanto que asoma entre los pliegues de la obra verneana, con mayor o menor ferocidad, más habida cuenta de la influencia reconocida y asumida por Verne.

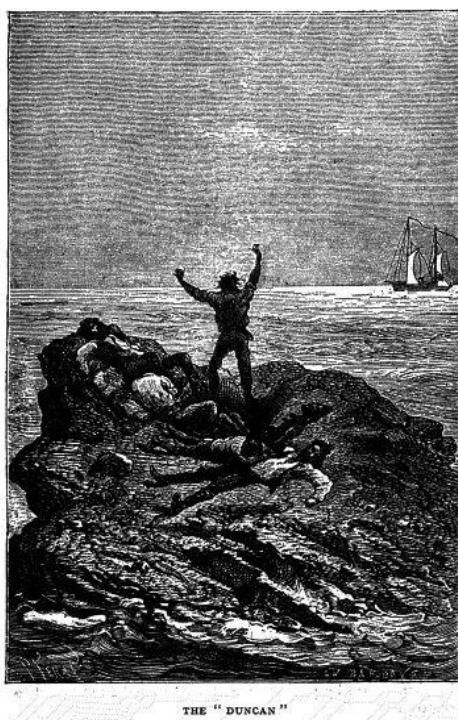
El furor destructivo de la naturaleza en *La isla misteriosa*, que nos recuerda no sólo el convulso desenlace en el volcán en el Polo en *Viajes y aventuras del capitán Hatteras*, sino también episodios de erupciones volcánicas rodeadas de llamas en *Los hijos del capitán Grant* o *Viaje al centro de la tierra*, o la explosión que convierte en náufragos en un islote helado a los protagonistas de *El país de las pieles*, confirma una disposición de Verne hacia los cataclismos en su obra, también tormentas mayúsculas e inundaciones. Un recurso narratológico que adquiere rango de valor simbólico, pero infiriéndose de ello también la influencia del motivo de lo sublime del romanticismo, tanto en literatura, como plásticamente omnipresente en la pintura romántica con asiduos naufragios, entre otras catástrofes, básicamente naturales.<sup>136</sup>

Las llamas y las sacudidas de tierra comportan el aniquilamiento de la paciente construcción de un sueño civilizatorio en *La isla misteriosa*. Las fuerzas desatadas de una naturaleza ingobernable provocan la disolución de una sociedad utópica levantada con esfuerzo y empeño por los náufragos-colonos.<sup>137</sup> Un mundo barrido, el fin de un sueño social, a causa de una catástrofe natural, que convierte el volcán en un fenómeno natural de la fatalidad. La irrupción del cataclismo subraya la precariedad de la epopeya del robinsonismo, la fragilidad de la hazaña de los náufragos-colonos, una sacudida, ondas sísmicas procedentes de una naturaleza abismadora en el romanticismo. Un brusco colofón propiciado por fenómenos naturales de índole destructivo que nos recuerda otras catástrofes finales, no sólo en Verne, sino también en Poe, e incluso Melville en su *Moby Dick*.

---

<sup>136</sup> Un dato anecdótico, pero revelador, es que Verne se hace eco precisamente de la notoriedad alcanzada en su tiempo por los paisajistas Backhuysen y Vernet, autores de numerosas marinas turbulentas de naufragios, o pintores del romanticismo francés como Delacroix o Géricault, entre otros muchos pintores, al describir la pinacoteca del capitán Nemo en su submarino Nautilus en *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

<sup>137</sup> Verne fue influenciado muy probablemente por el sublime en el romanticismo, paradigma estético que depositó su interés también en manifestaciones naturales de poder destructivo, caso del volcán, como reflejan en cuadros sobre el Vesubio inflamado en nubes y llamas y colores rojos en J.C. Dahl (*Erupción del Vesubio*, 1826), de Turner (*El monte Vesubio en erupción*, 1817), Pierre-Henri de Valenciennes (*Erupción del Vesubio*, 1813), o antes en Joseph Wright (*Erupción del Vesubio vista desde Portici*, 1774-6)



*La isla misteriosa* de Verne (1874, Dibujo de Jules Férat). Rescate del Duncan

Una erupción volcánica que obliga a los robinsones de Verne a volver a su condición primigenia de náufragos, pero en peores condiciones, anclados ahora en un islote sin provisiones. Vuelven a ser náufragos cumpliendo con una idea de la circularidad, donde principio y fin se funden, una pauta de la repetición, de volver a empezar, como en el eterno retorno, que transmite ecos nietzscheanos. Náufragos colonizadores en un nuevo mundo ahora denigrados por la naturaleza a desgraciados náufragos con las manos vacías otra vez.

A pesar de su rescate in extremis, los náufragos permanecen aislados y desamparados, atrapados en un pedazo de roca inhumana, en una situación deplorable, enfrentados a una muerte certera. Una lámina del dibujante Jules Férat ilustra el momento del rescate de los náufragos, momento privilegiado de la representación del náufrago, instante que cierra el triste paréntesis de los náufragos en un roquedal perdido. La ilustración pone imágenes al texto verneano y permite observar los cuerpos fatigados, abatidos, moribundos, tendidos en el suelo de su mísero hábitat, genuina costa destructora, inapelable naturaleza enemiga, y un hombre erguido con los brazos abiertos clamando la atención de un barco que aparece en el horizonte.

#### 1.6.1.7. *EL "CHANCELLOR". LA Balsa DE LOS HORRORES*

*El "Chancellor"* (1875) es una novela corta, que se publica tras la célebre *La isla misteriosa*, y describe el naufragio del *Chancellor* y la posterior odisea de supervivencia de un grupo de náufragos de dicho buque en una balsa a la deriva, y lo hace con la fórmula narratológica en primera persona, a través del recurso del diario, el manuscrito de náufrago, con un subtítulo explícito, "Diario del pasajero J.R. Kazallon". La descripción de los horrores en esta balsa de náufragos recuerda claramente ese dantesco cuadro em-

blemático del sufrimiento humano en carne de náufragos, inspirado en hechos reales, *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault. Verne, que tenía en mente la catástrofe de *La Medusa*, aporta con su novela el texto y la letra que podría servir de comentario al asombroso cuadro de Géricault, una filiación manifestada por el propio Verne en su correspondencia, y avalada ampliamente por textos como el estudio de Yves Gilli, Florent Montclair y Sylvie Petit.<sup>138</sup>

*El Chancellor* es un relato extremo y cruel, de tono asfixiante, cercano también al terror angustiante de Poe, influenciado por una novela con un episodio macabro de náufragos a la deriva, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. Verne, admirador y conocedor de la obra de Poe, amplía el momento pasajero de los náufragos en un bote en la novela de Poe hasta convertirlo casi en tema único, capaz de llenar medio relato en *El Chancellor*. Por otro lado, Salabert expande una tupida red de referencias cruzadas, mencionando incluso a Victor Hugo<sup>139</sup>, Baudelaire o Coleridge, invocando especialmente a Rimbaud y su *El barco ebrio* (1871).<sup>140</sup>

Verne se inspiró también en los hechos que acontecieron en París en el período comprendido entre 1870-1871, durante la guerra franco-prusiana, el asedio parisiense, la derrota y humillación francesa, la proclamación de la Comuna y luego la contrarrevolución que ahogó en sangre la Comuna. Una experiencia convulsa que Verne vivió alejado de la capital pero que resultó determinante. Aludiendo al sitio prusiano de la capital francesa durante la guerra, Verne escribiría a Hetzel para aludir a la carestía, penurias y sufrimientos de los aislados y encerrados parisienses, sirviéndose precisamente de la metáfora del naufrago robinsoniano.<sup>141</sup>

La excepcionalidad de este relato entre la copiosa obra de Verne tiene algo de anómalo por la crudeza de las situaciones descritas, guardando un punto de contacto con la terribilidad de la expedición ártica de *Las aventuras del capitán Hatteras*. Un ingrediente de horror que a priori iba contra el gusto del público habitual del escritor francés, etiquetado como escritor de novelas de aventuras didácticas o para niños y jóvenes. Mientras estaba escribiendo *La isla misteriosa*, su gran novela sobre el robinsonismo en modalidad grupal, Verne ya había entregado su relato *El Chancellor*, provocando una manifiesta hostilidad de parte de su editor, finalmente resignado al empecinamiento de Verne por su relato de la brutalidad. En una carta a su editor a París de 1871, Verne subraya el tono horrendo del relato, “Le llevaré un volumen de un realismo espantoso. Se titula *Los náufragos del Chancellor*. Creo que la balsa de *La Medusa* no ha producido

---

138 Yves GILLI, Florent MONTCLAIR y Sylvie PETIT, cap. «Du naufrage de la Méduse au “Chancellor”, une interprétation vernienne du fait divers», *op. cit.*, p. 113-137.

139 Autor de una novela marinera, *Los trabajadores del mar* (1866)

140 SALABERT, *op. cit.*, p. 185.

141 DEHS, *op. cit.*, p. 89.

nada tan terrible.”<sup>142</sup> Más tarde en otra carta, sin fecha, se reafirma en la atmosfera y el tono de horror “Yo había llevado eso hasta lo repugnante.”<sup>143</sup>

La descripción del naufragio del *Chancellor* a causa de un incendio, síntoma de la querencia de Verne por los fenómenos extremos, puede marcar una deuda con las representaciones de lo sublime catastrófico en el mar en el Romanticismo, ya que evoca esas pinturas de naufragios en mares tempestuosos. El barco navega con un fuego en sus entrañas, un barco convertido en un volcán a punto de estallar ya que transporta productos explosivos. El terror y el pánico en el *Chancellor* en llamas, se transforma en una estampa apocalíptica, y que evoca esos lienzos de incendios devastadores a bordo de barcos, como en Turner. En medio de la tormenta, el barco encalla en unos arrecifes cerca de las Antillas y el agua apaga el incendio, lanzándose de nuevo al mar a pesar de los desperfectos. Pero el barco empieza a anegarse provocando la estampida, la desesperación, los suicidios de la gente arrojándose al mar, forzados a la construcción de una balsa para una veintena de supervivientes, evacuando el *Chancellor* que se hunde en el abismo oceánico.

La intención de Verne, a través de las palabras del cronista Kazallon, en una trama condensada en una situación límite en la segunda parte de la novela, es reflejar como el hombre es sometido a las mayores penalidades e infortunios, la mayor prueba de la condición humana, la aventura de la supervivencia y el riesgo de la regresión humana a la barbarie. “las fuerzas enfrentadas son el hombre y la naturaleza o el hombre y su congénere. La condición humana se convierte así en el centro de interés principal. El naufragio de la *Medusa* fue sin duda un pretexto para la meditación sobre la supervivencia social, la barbarie, la regresión colectiva.”<sup>144</sup>

Ya se han vivido momentos espeluznantes durante el naufragio y en sus primeros compases de subsistencia en la balsa, y el cronista escribe en su diario alertado sobre el horror vivido y el tremendismo venidero, “¡Que se me perdonen todos estos detalles! ¡Pero no debo ocultar nada de lo que han sufrido los naufragos del *Chancellor*! ¡Este relato dará a conocer cantidad de miserias morales y físicas que el ser humano es capaz de soportar! ¡Que ésta sea la lección de este diario! Lo diré todo, ¡y desgraciadamente presiento que todavía no hemos alcanzado el “súmmum” de nuestras pruebas!”

Una inclemente narración que nada tiene que ver con sus optimistas y entretenidos relatos de literatura juvenil repletas de maravillas científicas, en la radicalidad de esta desnuda aventura de subsistencia humana al límite, con un sinfín de desdichas infligidos a los naufragos en una balsa a la deriva, rodeados por una naturaleza enemiga. Tras el naufragio del *Chancellor*, la novela de Verne ofrece un despliegue exhaustivo de temas asociados a la representación del naufrago, donde la lucha por la supervivencia en

---

142 SALABERT, *op. cit.*, p. 196.

143 DEHS, *op. cit.*, p. 90.

144 GILLI, MONTCLAIR, PÉTIT, *op. cit.*, p. 115.

su modalidad grupal abandona la isla y se adapta al formato escénico limitado de una balsa en medio del océano.

La balsa como espacio único favorece un planteamiento concentracionario, con los supervivientes permanecen atrapados en el reducido espacio de la balsa, aislados del mundo, sin posibilidad de escapar, condenados a la errancia marítima. El escenario, un entorno aprisionador, contrasta especialmente con la localización habitual isleña del robinsonismo, favorable a la aventura, los desplazamientos, la emprendeduría o la labo- riosidad, en un entorno natural benefactor. Verne cortocircuita el sistema robinsoniano en este islote de maderas en movimiento vagabundo.

El formato de la balsa de los naufragos sirve también para subrayar como la supervi- vencia en el mar abierto se convierte en la modalidad más extrema de la experiencia de naufrago, superando a la infausta supervivencia de los naufragos en los desiertos helados. La deriva marina en condiciones de precariedad y falta de alimentos y bebida se sitúa a las antípodas del robinsonismo, siempre proclive a las virtudes provisorias de la isla. El retrato descarnado de Verne en la balsa de los naufragos del *Chancellor* ofrece un catálogo de padecimientos, inusuales e impropios del robinsonismo, con los escasos víveres que obligan pronto al racionamiento y las carencias de todo tipo que desembocan en el hambre atroz. Y otros ingredientes como la desorientación y la pérdida, los problemas para conseguir recursos, son ingredientes que agravan la vida del naufrago en un bote. Lejos del resguardo que el naufrago halla en una isla, el naufrago en una bal- sa se somete también a las inclemencias climatológicas como el sol o las tormentas.

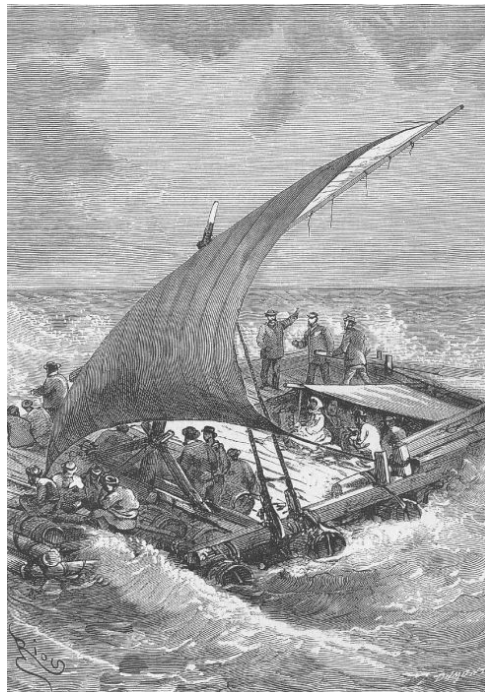
Lejos del robinsonismo grupal o familiar, los problemas de convivencia en la balsa del *Chancellor* arrecian con enfrentamientos, amotinamientos, asesinatos, intentos de linchamiento, amputaciones, cuerpos descompuestos o la caída en el canibalismo. La travesía marina deja una estela de defunciones, con muertes sucesivas, unos por fiebre y enfermedades, otros por beber agua envenenada de una barrica, unos arrastrados por las olas, u otros asesinados. En realidad, Verne perfila el anverso del robinsonismo.

El motivo del hambre es crucial en esta balsa de famélicos. Un ahorcado, Hobbart, es devorado por algunos hombres, que se comportan igual que fieras, acusados por el cro- nista de caníbales. Kazallon intuye que los marineros más rudos y veteranos pueden practicar el canibalismo como arma de subsistencia, abalanzados sobre el frío cadáver de Hobbart, el cuerpo mejor cebado de todos al comer a escondidas del resto, convir- tiéndose los marineros en comensales de un banquete repugnante, espectáculo dantesco en el cual el cronista no toma parte. La fase del canibalismo parece ocupar un capítulo obligado, entre otros episodios, hasta asumir el procedimiento de sorteo para escoger una víctima propiciatoria, escoger a suertes a una presa para ser comida por el resto.

Y es que el tema del canibalismo entre gente civilizada, impensable e inconcebible en el robinsonismo, relegado a las tribus salvajes que merodean a Robinsón Crusoe en su apacible isla, se asoma pronto en la novela y Verne lo introduce de forma anticipatoria, a través de varias líneas de diálogo. Avanza el tema dosificando la información, a través de comentarios donde el marinero Owen se lamenta de echar un cuerpo por la borda, dando a entender que es un cuerpo aprovechable y rentable, o el comentario del con- tramaestre aludiendo a la ingesta de carne humana en casos de necesidad. Alcanzando el punto de no retorno, cuando todo está perdido, y llega la hora de escoger a suertes al



desdichado, Verne describe a los marineros hambrientos como bestias, que no se andan con remilgos, dispuestos a cometer la carnicería, y desgarrar la carne humana del infortunado, “Mientras tanto, todos esos famélicos no quieren esperar más. Los retortijones de sus entrañas se multiplican en presencia de la víctima que les corresponde por derecho. El señor Letourneur ya no es hombre para ellos. Todavía no han dicho nada, pero sus labios se adelantan en punta, sus dientes se descubren listos para el rapto violento, para desgarrar como dientes de carniceros, con la brutal voracidad de las bestias. ¿Prenderán lanzarse sobre su víctima y devorarla viva?” La caída final en el canibalismo parece un capítulo obligado en los relatos de supervivencia extremos, tal como como lo habían abordado sin demasiados prejuicios antes Poe en *Gordon Pym* o Byron en su *Don Juan*, sin perder de vista hechos históricos de gran repercusión alrededor de la balsa de los naufragos de *La Medusa* o otros naufragios espantosos en la marinería como el del *Essex*.



*Chancellor* de Verne (Dibujo de Édouard Riou). La balsa del horror

Otros suplicios también caben en la balsa de los horrores de Verne. En estas condiciones deplorables, el agotamiento corporal y mental hace mella también en el grupo, como las alucinaciones del marinero Flaypool, el ataque de demencia del negro Jynxtrop o la idea del suicidio que contempla el propio narrador en esta situación desesperada y sin salida. Probablemente Verne no haya llegado nunca al grado de brutalidad que exhala esta novela. “Las miserias morales y físicas que el ser humano es capaz de soportar”, tal como nos recuerda Verne a través de la voz del cronista J. R. Kazallon, sirve para apuntar el tema central de la novela a partir de una situación límite, el dilema entre barbarie y civilización a bordo de la balsa de naufragos. El robinsonismo como elemento aglutinador en la aventura de los naufragos del aire en *La isla misteriosa* se bate en retirada para dejar paso a un relato sobre la degradación humana. La urgencia

de la supervivencia frente de la razón, el impulso y el instinto primario de subsistencia frente al sentido común, la irracionalidad frente a la ponderación, la civilización o los valores morales. En palabras de Constantino Bértolo Cadenas, “la lucha entre la carne y el espíritu (...) un conflicto de intereses entre el fuerte instinto de supervivencia, egoísta, cruel, amoral, y las razones éticas, la solidaridad, el altruismo, la generosidad.”<sup>145</sup>

El episodio de canibalismo revelado en la novela plantea la involución humana, situándose el cronista y otros amigos, como resulta óbice, en el bando de la cordura. Una regresión salvaje que se ejemplifica con la máxima de “el hombre es un lobo para el hombre”, y que el cronista cuando alerta que puede convertirse en presa de los famélicos depredadores. Verne ha relatado ya tantos momentos desquiciados que decide poner fin a tantas atrocidades en esta balsa de los lamentos e incorpora un desenlace providencial. En el trance de regresión al canibalismo, paso último de la subsistencia, donde se “transgreden los códigos del hombre civilizado”, como dice Dehs,<sup>146</sup> llega el final reparador. La salvación se produce en el momento de cumplir con el requisito del canibalismo, ajusticiando a un inocente premeditadamente para que sirva de alimento al resto. El cronista cae al mar durante un forcejeo y descubre que el mar es agua dulce, que están vagando en una corriente fluvial, que se corresponde con la desembocadura del Amazonas. La tierra firme, la anhelada orilla salvadora, el recurso de salvación de los náufragos cuando desaparece la figura del rescate.

#### 1.6.1.8. *EL FARO DEL FIN DEL MUNDO. NAUFRAGADORES*

Verne, en un amplio repertorio de temas alrededor de la figura del náufrago, se ocupó también de una banda de saqueadores que provoca naufragios en beneficio propio en *El faro del fin del mundo* (1905). Se trata de su primera obra póstuma, publicada dos semanas después de su fallecimiento, y reelaborada, corregida o retocada por su hijo Michel Verne. En esta novela Verne aborda el tema de los naufragadores, piratas que se dedican al pillaje, que sacan provecho de los naufragios naturales y también de los naufragios provocados por ellos mismos. Son bandidos que hacen gala de una crueldad extrema, ya que no les importa deshacerse también de los supervivientes para no dejar testigos del saqueo. Como una extensión de una costa enemiga, ahora doblemente peligrosa y destructora en su calidad de orilla poblada de naufragadores que aniquilan a cualquier superviviente, sin compasión alguna.

Verne se inspiró en el hecho real de la construcción de un faro en 1859 por las autoridades argentinas en la bahía de Elgor, para ofrecer protección y guiar a los barcos en sus travesías, y sitúa la acción en el faro bautizado con el título de la novela, *El faro del fin del mundo*, en la isla de los Estados, isla deshabitada situada en la Patagonia argentina,

---

<sup>145</sup> Constantino BÉRTOLO, “Apéndice” en Jules Verne, *El Chancellor*, Madrid, Anaya, 1985, p. 248.

<sup>146</sup> Volker DEHS, *op. cit.*, p. 131.

en la confluencia de los océanos Atlántico y Pacífico, zona de escollos y acantilados que durante los temporales en Cabo de Hornos provocaban grandes catástrofes marítimas.

La trama presenta una banda de piratas, liderada por Kongre, escondidos en la isla, que se dedica a apoderarse de los tesoros de los restos de los barcos naufragados accidentalmente, escondiendo sus botines en una cueva. Pero los saqueadores asaltarán el faro del título, asesinando a dos de los torreros, y el tercero permanecerá en un escondite de la isla, para provocar desastres marítimos, impidiendo que el faro siga alumbrando a los navegantes en esta zona propensa a los siniestros, apagando sus luces para provocar que los barcos se estampen contra los escollos y luego esquilmarlos.



*El faro del fin del mundo* de Verne (1905, Dibujo de George Roux). Naufragio con espectador

La novela nos deja un motivo más para la representación del naufragio, los naufragios provocados, naufragios buscados, premeditados, mediante el engaño a los incautos navegantes con juegos falaces de luces. Pero también nos deja diversas escenas relacionadas con el naufragio como un momento de contemplación de un naufragio por un testigo en tierra firme, el sobreviviente Vázquez del asalto al faro, horrorizado ante el catastrófico siniestro. Una escena de naufragio con espectador, escena que la lámina de Roux contribuye a ilustrar, evocando otras escenas análogas en la pintura del romanticismo sobre el naufragio. A la escena del naufragio observada por Vázquez, testimonio de excepción, le sucede otra escena unida de nuevo a la representación del naufragio como es la salvación de los supervivientes de la tragedia. Vázquez, que busca provisiones entre los restos, subsistiendo como un mendigo en la costa, sacudido aún por el desastre marino, socorre a un desdichado naufrago, demacrado e inconsciente en las rocas del arrecife.

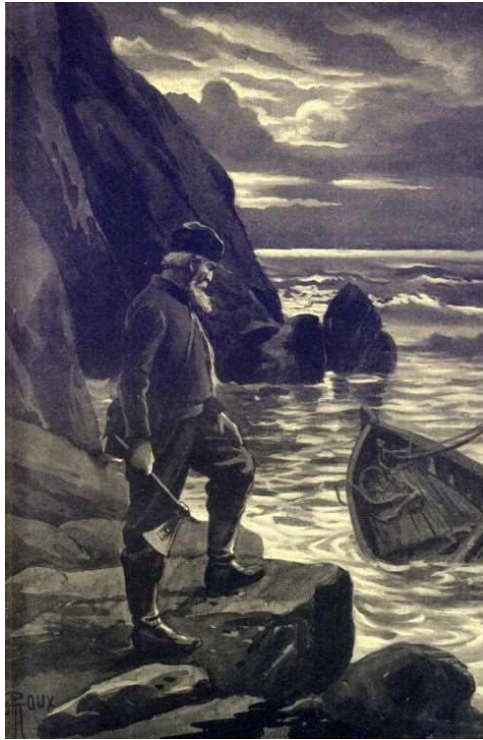
#### 1.6.1.9. *LOS NÁUFRAGOS DEL JONATHAN. LA ISLA COMO LABORATORIO SOCIAL*

En la etapa final de la vida de Verne se suceden diversos hechos que agravan su salud, merman sus fuerzas y aflora una percepción más pesimista de la vida.<sup>147</sup> Emergen relatos menos amables, alejados de la confianza en el hombre y en la ciencia, y el positivismo de Verne parece menguar, atributos nutricionales de la extensa serie de los *Viajes extraordinarios*. El escepticismo y la desazón bañan la novela póstuma *Los naufragos del "Jonathan"* (1909), editada por su hijo Michel, y originariamente titulada *A Magallania*, con menos capítulos y personajes, escrito alrededor de 1891. Se trata de una extraña novela de naufragos de Verne en la cual se abordan directamente cuestiones políticas referentes a la organización social en el marco de una comunidad aislada. Se trata probablemente de su novela más politizada, supeditando en la presente ocasión el aspecto más aventurero a una premisa más ideologizada, utilizando el tema del naufrago en su dimensión colectiva para certificar finalmente la derrota de las utopías sociales transformadoras.

El protagonista principal, a pesar de su aislamiento, no es un naufrago literal, sino una especie de robinson libertario que ha huido del mundo en pos de hallar una libertad ermitaña. Este naufrago voluntario, anarquista alejado del mundo, vive anclado en un reducto isleño, la remota isla de Hosta, en la Tierra de Magallanes, conjunto de tierras que en ese momento no pertenecen a la jurisdicción de ningún estado. En su reinado de soledad, Kaw-djer, provisto de una chalupa, sólo mantiene contacto con los indígenas de las tierras vecinas, y Verne lo presenta como monarca en su particular mundo propio, mediante una imagen de orgullo y poder frente al mar, erguido, altivo, desafiando el horizonte, en una disposición opuesta, por ejemplo, a las imágenes de los naufragos melancólicos o abatidos frente al mar: "El Kaw-djer, con los brazos cruzados y de pie sobre la roca en que se había subido, guardaba la inmovilidad de una estatua. Pero mientras contemplaba aquella prodigiosa extensión de tierra y de mar, última parcela del globo que no pertenecía a nadie, última región que no sucumbía bajo el yugo de las leyes, un éxtasis iluminaba su rostro, palpitaban sus párpados y sus ojos brillaban por un entusiasmo sagrado."

---

<sup>147</sup> Verne fue víctima de un atentado, tenía la salud frágil, la muerte de su inseparable editor Hetzel le afectó, sufrió las desavenencias con su propio hijo y también vivió la muerte de su hermano Paul en 1897.



*Los Náufragos del Jonathan* de Verne (1909, Dibujo de Georges Roux). Final.

Pero en su exilio en un rincón del planeta será testimonio de un naufragio y se convierte en auxiliador de los necesitados, erigiéndose finalmente como responsable y organizador gracias a sus méritos y aptitudes. Finalmente, los náufragos no podrán ser repatriados y se les concede la explotación de la isla como colonos, una tierra entregada como concesión definitiva, con el nacimiento un nuevo país soberano, el estado independiente de Hoste, con un campamento en la costa y otro en el interior. Como todas las historias de náufragos grupales en islas desiertas se pone en marcha un nuevo mundo, una sociedad en construcción. Y a pesar de las condiciones óptimas de subsistencia y la abundancia de víveres se producen momentos catastróficos durante el invierno austral, con situaciones análogas a sus anteriores invernadas. Aparecen los refugiados flacos y macilentos, debilitados y moribundos, ofreciendo imágenes descorazonadoras en una hecatombe humanitaria.

Y como si nos trasladáramos a la balsa de las desdichas de los náufragos del *Chance-llor*, el espectro del hambre aparece tras la extinción de las provisiones, con un carrusel de momentos espantosos: “La muerte por hambre, el hambre que desgarras las entrañas, el hambre que corroe, tuerce y retuerce, esa era la muerte de la que cruelmente, lentamente ¡tan lentamente! iban a morir los náufragos del Jonathan.” Igual que en los retratos de grupo en isla desierta o en una balsa en medio del océano, las condiciones precarias de existencia conducen a comportamientos salvajes, en que el hombre se transforma en bestia, con escenas de pillaje y asesinato, con una turba descontrolada.

Tras una primera crisis invernal, vendrán otras situaciones de emergencia, especialmente cuando se descubre oro en el país, con miles de buscadores atraídos por la fiebre del oro. Se quintuplica la población y se agotan los stocks en un nuevo invierno de miseria y hambre, con hambrientos recorriendo los campos y rapiñando lo que podían,

desembocando en un repetido clima de caos, disturbios y asesinatos: “la ferocidad humana superaba a la de la naturaleza. El invierno había disminuido, pero no restañado el chorro de sangre que enrojecía la tierra.” Verne constata la imposibilidad del ideario anarquista del protagonista aplicado a un colectivo. Kaw-djer se encuentra en una encrucijada, ya que el libertario se verá impelido a asumir el poder y tomar decisiones para salvar la extensa comunidad, llegando incluso al uso de la violencia física, reprimiendo duramente a los sublevados en una carnicería. Esta obra resulta un exponente de la oposición entre el Verne positivista y el Verne desencantado, entre el robinsonismo y la involución humana, los dos polos de su obra, perfectamente visible a través del uso de la misma anécdota del naufragio y la isla perdida, tablero escénico para los experimentos sociales con resultados antagónicos.

Horrorizado por sus actos, y acorde con sus convicciones primeras libertarias, se retira a un faro para siempre, después de relegar las responsabilidades a un compañero. El cansado Kaw-djer se dispone a resguardarse en un faro en el fin del mundo y Kaw-djer hunde su lancha de un hachazo, cortando las amarras con el mundo, hundiendo la posibilidad de abandonar el peñasco: “Con aquel asesinato (el de la chalupa) había matado a un mismo tiempo el pasado. El último hilo que le unía con el resto del mundo estaba definitivamente cortado.” La voluntad de aislarse y encerrarse, le devuelve a su soledad inicial. Y esa imagen primera creada por Verne del libertario en posición estatuaria, contemplando el mar y saboreando su libertad y soledad, rima ahora con esta imagen final del envejecido anarquista transformado en farero, dos momentos que dialogan entre sí, instantes que separan la ilusión y la derrota, la madurez y la vejez.

En su refugio el protagonista asume una vida de eremita, náufrago voluntario de nuevo, como un capitán Nemo retirado, apesadumbrado, un “prototipo del existencialista”, dirá Lottman.<sup>148</sup> Verne ofrece un bello texto final sobre la soledad buscada tras la aniquilación de los sueños sociales transformadores de la realidad, “el mismo era el autor y víctima de sus males (...) En efecto, en ninguna otra parte habría tenido la fuerza de soportar el fardo de su vida. Los dramas más desgarradores son los del pensamiento. Para quien los ha sufrido, para quien los ha superado, agotado, desamparado, expulsado de las bases sobre las que ha construido, no hay más remedio que la muerte o el claustro. El Kaw-djer había elegido el claustro. Aquel peñasco era una celda de infranqueables muros de luz y de espacio.” Enclaustrado en un aislamiento intencionado, al final de sus días, el protagonista se convierte también en un náufrago metafórico. Un momento reflejado gráficamente en el dibujo de Georges Roux que reproducimos con el protagonista cortando amarras con el mundo.

---

<sup>148</sup> Herbert LOTTMAN, *op. cit.*, p. 399.

#### 1.6.1.10. EL ETERNO ADÁN. LOS NÁUFRAGOS DEL MUNDO

En una etapa de escepticismo vital que precede a su muerte, Jules Verne imagina futuristas pesadillas literarias como el relato corto *El eterno Adán* (1910), aparecido póstumamente, a partir de un manuscrito suyo inspirado en el motivo catastrófico de una gigantesca inundación, que evoca a su manera la figura del diluvio universal. Se puede considerar una obra crepuscular, más pesimista y desencantada de lo habitual, cuando la semilla del escepticismo ha germinado lentamente en su obra, dejando un nuevo retrato sombrío sobre la involución humana, ya planteada en *Chancellor*, vislumbrada en el asilvestramiento del naufrago Ayrton y materializada en su experimento social en la isla de *Los naufragos del Jonathan*.

En este relato especulativo, Verne se sirve de un cataclismo que inunda el planeta para demostrar cómo los últimos hombres refugiados en una isla, alcanzan en régimen de aislamiento, un estado absoluto de decadencia y degradación humana, debido básicamente a la desidia, la apatía y la inacción. Esto se comprueba tras el hallazgo de un manuscrito, junto a restos antiguos, en unas excavaciones desarrolladas en un futuro lejano, cuando un sabio zartog Sofr-Ai-Sr, representante de una centenaria descendencia, repiensa el origen del mundo y el futuro, evocando las barbaries y tragedias del mundo pasado, que habían hecho de la tierra “una carnicería”

Verne plantea en realidad de idea de la evolución de la especie humana, en continua formación, partiendo de la teoría de la evolución de las especies y la selección natural de Darwin. Una teoría evolutiva de la humanidad, hecha de caídas y ascensos, de fracasos y éxitos, cercano al tema del eterno retorno, el motivo de la circularidad, que Verne aplicó a los naufragos-colonos, lanzándolos de nuevo tras su éxito a una isla de penitentes naufragos en *La isla misteriosa*, o el anarquista exiliado del mundo que se convierte en guía de los naufragos perdidos en isla deshabitada para retornar a su primigenia condición de anacoreta del mundo tras participar en el horror sanguinario que lleva el ejercicio del poder en *Los naufragos del Jonathan*.

Verne fabula sobre el eterno retorno, caer para volver a empezar, el declinar seguido del renacimiento del hombre, la destrucción seguida de la reconstrucción, aspectos adheridos al tono especulativo del relato, el acrónimo del protagonista principal, el zartog Sofr-Ai-Sr, que parece una transposición de Zoroastro, el profeta Zaratustra, el personaje de Nietzsche de *Así habló Zaratustra*. El protagonista, conmovido por la historia revelada por el manuscrito, una historia de regresión al animalismo de los últimos humanos, naufragos del mundo en una isla, constata el paso del tiempo y el eterno retornar de las cosas. El viejo documento, es como un relato de ultratumba, en el cual se revela el naufragio del mundo, de nuevo la idea de la catástrofe, que deja la indefensión y vulnerabilidad del hombre frente a las fuerzas devastadores de la naturaleza. Los supervivientes de una hecatombe mundial son los naufragos del mundo, vagabundos marítimos en una larga travesía y lastimosa. Una nueva deriva verneana, como sus derivas heladas o la travesía ominosa del *Chancellor*, ahora también con escasez de víveres, alcanzando el ayuno forzado, con cuerpos hostigados por los rigores del hambre: “fue en esa navegación infernal cuando conocimos el máximo del horror (...) una carrera eterna por un mar infinito.”

Y luego se relata la subsistencia de un grupo de supervivientes en una isla, refugiados de un diluvio universal, dispuestos ahora a emprender la supervivencia insular, reiniciando la vida como nuevos Adanes y Evas, como los reptiles adaptándose a la tierra firme, creando el mundo en su continente-isla, que recuerda el origen y evolución del hombre según la teoría darwinista de la evolución. Será una historia de éxito, como los robinsones que reviven y reescriben las edades evolutivas del hombre, pero estaban tan preocupados por la inmediatez de la preservación de la vida material, que renunciaron al saber humano. La única finalidad de los náufragos-colonos de la isla, en su satisfactoria adaptabilidad al nuevo entorno, parece ser saciar el apetito, procurarse el sustento.

La urgencia de la alimentación, de la satisfacción de las necesidades básicas, de dejarse llevar por los instintos primarios, consigue con el paso del tiempo que se lleguen inclusive a transformar morfológicamente los propios rasgos humanos, síntomas de una regresión a la animalidad, que se produce en paralelo al deterioro intelectual del conjunto de supervivientes. Se inicia una reversión humana a la animalidad, la involución humana, unos empiezan a olvidar lo que sabían y otros dejan de ejercitar el cerebro, el cuerpo vive pero el cerebro se atrofia y languidece. Verne dibuja una humanidad en retroceso en una obra distópica que antecede de alguna manera a aquella literatura más apocalíptica del siglo XX.

#### 1.6.2. LA LITERATURA DE LA FATALIDAD

La navegación encuentra un hábitat propicio con el nacimiento y propagación de la literatura naturalista, realista, en el XIX. Ya hemos visto como Verne, asociado a la literatura marinera, hace del tema de los náufragos un tema recurrente, mientras se desdobra en dos autores casi antagónicos, propulsador del robinsonismo, por un lado, y por otro, autor de relatos sombríos y lastimosos de náufragos en invernadas en los hielos, distopías insulares o de salvajismo en las balsas. La novelística de temática marítima, ampliamente tratada por Verne, se hará extensible a otros escritores del XIX, como Stevenson, Melville, Poe o Conrad, deudora del naturalismo literario de su tiempo, conformando una centuria ideal para la literatura de tema marino, una “Edad de oro” como defiende Brox, “el género de oro” de la literatura marina es la novela realista y más específicamente la novela de aventuras.”<sup>149</sup>

La fascinación por el mar y el atractivo de sus peligros se apodera de los escritores, reflejando indistintamente miradas optimistas y pesimistas, una convivencia por otro lado, que refleja la distancia entre el robinsonismo y los relatos que se apartan de él. De todas formas, la literatura del XIX no escapa de la convulsión y la vorágine de su tiempo, como dicen Valverde y Riquer, quienes entroncan la literatura con su época, “La novela de esta época no quiere ser más que la visión de la vida misma, por encima de

---

<sup>149</sup> Luis María BROX, “Introducción a las aventuras marinas” en Jules Verne, *El Chancellor*, Madrid, Anaya, 1986, p. 9.



cualquier tesis aparente. De aquí su tono habitual, enérgico y pesimista a la vez: los personajes luchan con la sociedad, pero aun en la hipótesis de que triunfen y se eleven, el mundo sigue siendo un torbellino igualmente sucio, aburrido y fugitivo. La novela testimonia así – no sólo en lo que retrata, sino en su propio espíritu – el tono de aquella época burguesa, industrial y agnóstica, en que le tocó florecer.”<sup>150</sup>

La erosión del robinsonismo resulta natural en el contexto de una novela cuestionadora o problematizadora con respecto a los parámetros de la novela popular, perceptible, por ejemplo, en el recambio de paradigma de los finales felices. Los desenlaces satisfactorios, consolatorios, reciben respuesta de finales ambiguos, desencantados o trágicos, como esquemáticamente formaliza Eco, “La novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo.”<sup>151</sup>

Sin menoscabo de la influencia del romanticismo, que aporta una nueva concepción del hombre, un periodo de subjetivación, una literatura de tendencias egocéntricas, donde al hombre se sitúa en el centro de la trama a través de sus preocupaciones y turbaciones. En palabras de Blanch, al hombre “se le entendía ahora como una realidad mucho más autónoma que antes, entendida y sentida, además como un intenso manantial – ¡un volcán! - de experiencias personales y de anhelos tan irreprimibles como inalcanzables.”<sup>152</sup>

Si el romanticismo pictórico instituirá el naufragio y todas las manifestaciones del naufragio como lugar destacado para la tragedia en el XIX, recrudesciendo las marinas más turbulentas del siglo pasado, la poesía y la novela en el XIX encontrará también en el tema del naufragio un estímulo para la expresión creativa en su dimensión más dramática, desesperada o pesimista. En este contexto, escritores americanos alcanzados en mayor o menor grado por el romanticismo, como Poe o Melville, o poetas más genuinamente románticos, como los británicos Coleridge o Lord Byron, conformarán los rasgos de una literatura de la fatalidad. Historias de muerte y desaparición física de naufragos, focalizadas exclusivamente en la figura trágica del naufragio, en una literatura de gran dramatismo, que parece poner las palabras, la letra, a las marinas trágicas del Romanticismo, conformando un perfecto binomio en un trasvase mutuo y recíproco.

La idea de la hecatombe como resolución, el naufragio trágico, imagen categórica de la catástrofe natural, forma congénita en el romanticismo, otorga a los relatos ese tono pesimista y fatal, desde las novelas marineras de Poe al *Moby Dick* de Melville, y que también afecta a escritores como Verne en novelas como *La isla misteriosa* o *En el país de las pieles*, que se sirve de la catástrofe natural para precipitar el final de estas aventuras. Esta literatura centrifugada por completo hacia la catástrofe, con el naufragio como

---

<sup>150</sup> VALVERDE y DE RIQUER, Martín, *Historia de la literatura universal. Desde el Barroco hasta nuestros días*, t. 2, Madrid, Gredos, 2007, p. 406.

<sup>151</sup> Umberto ECO, *op. cit.*, p. 22.

<sup>152</sup> Antonio BLANCH, *op. cit.*, p. 107.

una de sus manifestaciones, actúa también como espejo deformante del robinsonismo. La tragicidad y la muerte se oponen al optimismo y la celebración robinsoniana, dos polos opuestos de la representación del náufrago, dos campos irreconciliables que apenas se encuentran. Los escritores que contemplan la figura del naufragio destructivo, prácticamente no contemplan el arquetipo del náufrago isleño y, cuando lo hacen, predomina un acercamiento erosionador del modelo robinsoniano, como hace Melville en sus relatos cortos ambientados en Las Galápagos en *Las Encantadas* o Stevenson con una isla inhóspita en *Secuestrado*.

Unas palabras de Poe pueden explicar precisamente el desinterés por las islas desiertas en la literatura del XIX, la gran era de los viajes marítimos que favorece el exhaustivo conocimiento del mundo, con apenas regiones inexploradas. Poe, que era conocedor y estudioso del Robinsón Crusoe, alude precisamente al repliegue del imaginario de las islas deshabitadas ante un globo prácticamente conquistado. Y se lamenta de que en la era de los descubrimientos ya no queda espacio para las islas desiertas y los náufragos abandonados, “¡Ay! ¡Los días de las islas desiertas ya no volverán más! No hay positivamente ni un centímetro cuadrado de terreno nuevo para cualquier futuro Selkirk. No tiene ni un ápice de esperanza ni en el Índico, ni el Pacífico, tampoco en el Atlántico.”<sup>153</sup>

#### 1.6.2.1. LA NAVEGACIÓN ESPECTRAL DE COLEDRIDGE

El romanticismo literario alemán de finales del XVIII se expande por Europa y se adapta a cada nuevo país según sus singularidades, hallando en la representación del naufragio un poderoso motivo literario de gran expresividad poética y dramática. Un motivo abierto a distintos enfoques y tratamientos que se hará presente, por ejemplo, en el poeta Samuel Taylor Coleridge que, junto a William Wordsworth, conforman la primera generación romántica inglesa.

La representación del náufrago encuentra en el poema *La oda del viejo marinero* (1798) una bella plasmación. Y lo hace abrazando a las fuerzas invisibles que rigen la vida de los hombres, bañada completamente en un aliento fantasmagórico, antesala del horror y la angustia de los relatos de Poe.<sup>154</sup> Coleridge, como William Blake, hacen visible esa voluntad de trascendencia a partir del poder de la imaginación, se convierten también en un signo de los nuevos tiempos, como respuesta al racionalismo y el mecanicismo del XVIII, como define Blanch, frente a “las explicaciones mecanicistas de la existencia física y natural, formuladas en pleno siglo XVIII por Newton y sus seguidores.”<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Shawn THOMSON, *op. cit.*, p. 31.

<sup>154</sup> Coleridge, consumidor de opio como analgésico, afectado de distintas dolencias, que al final se convirtió en una fuerte adicción, guarda cierto paralelismo con la vida torturada y convulsa de Poe.

<sup>155</sup> Antonio BLANCH, *op. cit.*, p. 106.

El dramático poema de Coleridge se publicó junto a otros poemas de su amigo Wordsworth en un poemario de colaboración conjunta, *Baladas líricas* (1798), con una primera edición que se publicó de forma anónima. Este proyecto mutuo planteó una división del trabajo según el cual a Wordsworth le correspondía, de alguna manera, la parte naturalista, con temas extraídos de la vida rural, con el propósito, en palabras de Coleridge, “despertando la atención de la mente, sometida al letargo de la costumbre, y dirigiéndola a la belleza y a las maravillas del mundo que nos rodea”<sup>156</sup>, mientras que a Coleridge le correspondió la presentación de personajes de un perfil más sobrenatural, románticos, para “conferirles un interés humano y una apariencia de verdad, suficientes para procurar a estas sombras nacidas de la imaginación aquella voluntaria y momentánea suspensión del descreimiento que constituye la fe poética”<sup>157</sup>.

El primer poema de la colección sería precisamente *La oda del viejo marinero*, acompañado más tarde por las famosas ilustraciones de Gustave Doré, realizadas en su casa parisina, prácticamente un siglo después, entre 1871 y 1874. El poema de Coleridge imita las viejas baladas populares, pero aportando una sensibilidad romántica que se propaga por el continente europeo a principios del XIX. Y lo hace impregnándose de un aliento trágico, con profusión de símbolos, fuerza alegórica, con un tono tenebroso y pesado, con un ingrediente fantástico y sobrenatural, y también con profundidad existencial o religiosa.

Un viejo de mirada brillante interpela a los transeúntes que acuden a una boda para contarles su triste y desdichada historia marinera. Superviviente de un barco arrastrado hacia el sur, hacia el gélido Polo Sur, rodeados de nieve y hielo por doquier, sin el menor rastro de vida, en una experiencia de navegación horrenda y claustrofóbica. Un albatros visita por nueve días a los marineros y consiguen sortear sin percance alguno ese mar de hielo, pero el pájaro, signo de buen augurio, es asesinado incomprensiblemente con una ballesta por el viejo marino.

Y el asesinato del albatros, entidad simbólica, provoca consecuencias imprevisibles y finalmente desastrosas para toda la tripulación. Como una venganza, el barco se instala sin viento en una quietud exasperante, letal, dibujando una estampa de inmovilidad en mares calmos. Un mar corrompido se llena de criaturas extrañas y una fuerza subacuática parece gobernar sus vidas, con momentos de angustia y terror, abrasados por una sed terrible. El viejo vislumbra una forma lejana, tal vez un barco, que se aproxima incomprensiblemente en ausencia de viento. Se trata de un barco fantasma gobernado por las figuras de “La Vida” y “La Muerte”, que se juegan a los dados el destino de los asustados navegantes.

Todos los marineros caerán fulminados al instante, mientras sus almas abandonan sus cuerpos. El viejo marinero, único superviviente, náufrago a la deriva, será sometido

---

156 Marià MANENT, “Introducción” en Coleridge, *Poema del vell mariner*, Barcelona, Del Mall, 1982, p. 7

157 *Ibíd.*

a una dura penitencia, no sólo rodeado de los cadáveres de sus compañeros, sino también amedrentado por la visión acusatoria que los muertos, que le dirigen su mirada durante siete días y siete noches. La soledad abismada del náufrago en un barco de muerte, inmovilizado en el océano, la plasmó Gustave Doré con todo su patetismo, mediante la gesticulación extrema del náufrago desesperado, trastornado, erguido sobre una masa mortuoria de cuerpos amontonados que le sirven de base, en una idea de composición deudora de la acumulación de cuerpos en *La balsa de La Medusa* de Géricault, donde se observa en el margen izquierdo una cortina humeante de almas que abandonan los cuerpos de los fallecidos.

Coleridge plantea el episodio de inmovilidad y quietud del barco petrificado en el océano como un momento privilegiado en la deriva del náufrago, momentos exasperantes y agotadores en la narrativa del náufrago. En un barco funerario, infestado de muertos, el viejo marinero, ser indemne a la catástrofe que se ha alcanzado a todos, sólo desea morir. En un estado de confusión y delirio, sueña placenteramente que la lluvia palía su desgracia y que incluso ha hallado la muerte apaciblemente. Cuando el hechizo termina y el viejo marinero divisa la costa de su país natal, entonces contempla los espíritus angelicales que abandonan los cuerpos de los marineros muertos.

El poema afronta el naufragio y la escena de salvamentos de náufragos en su tramo final, cuando el barco se acerca a la costa y se hunde súbitamente en un remolino que se traga al buque. El viejo marino es rescatado oportunamente por un ermitaño en una barca guiada por un piloto y su hijo, escena ilustrada por Doré, manteniendo la iconografía de esas imágenes de rescate de náufragos en el mar que abundan en las pinturas dramáticas del romanticismo.

Luego Coleridge se ocupa del tema del regreso, en un acercamiento que problematiza una figura tan conciliatoria y gratificante como es el rescate final. Al tomar tierra, el viejo marinero narra al ermitaño su desoladora historia, y sólo entonces puede respirar aliviado, pero la agonía y la angustia sigue torturando al viejo marinero, que no puede desembarazarse de esta pesada carga hasta que no cuenta de nuevo su historia a viajeros y transeúntes. La salvación final, culminación gratificante en los relatos de náufragos, que puede acompañarse del regreso al hogar, se transmuta ahora en una especie de penitencia infligida al viejo náufrago en tierra, que le lleva a narrar ininterrumpidamente su desdichada historia, revivir una y otra vez su traumática experiencia de deriva y naufragio, como una forma de expiación de sus pecados.



*Oda del viejo marinero* de Coleridge. (1876, Ilustración de Gustave Doré). Salvamento de naufragos

Se trata de un relato descorazonador, en el cual el protagonista se ve imposibilitado de llevar a cabo las grandes hazañas heroicas que protagonizan los navegantes, se ve impedido también, de emprender gestas de éxito y progreso, como una dura reprimenda al modelo robinsoniano, donde impera el triunfo de la voluntad y la decisión humana por encima de las adversidades. El viejo marino es arrastrado por un destino aciago, que él ha provocado con sus actos irresponsables, sin ninguna opción de revertir los acontecimientos, convertido en un ser inactivo, incluso inmovilizado, durante la errática travesía. Y tras su salvación, se convierte en un ser abatido y desmoralizado, a pesar de sobrevivir a la destrucción, su futuro queda supeditado a la maldición de su insolencia, convertido en un ser vagabundo, mendigo errante.

El hálito fúnebre y fantasmagórico de este poema pesimista, con barcos espectrales y tripulaciones de cadáveres, prefigura de alguna forma la macabra imaginación marinera de Poe, manifestada sobre todo en el lado más fantástico y de horror de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1838). Un poema consagrado a la figura del naufrago que contribuye a configurar un rico imaginario, aportando motivos habituales, como las desdichas y sufrimientos que debe afrontar el naufrago solitario, o el momento ansiado del rescate en el mar – instante ilustrado por Gustave Doré en la lámina que reproducimos -. Pero también ofrece aspectos menos usuales, como las escenas de inmovilidad parasitaria en mares quietos, instantes que frustran la navegación, episodios de desvarío y de ensoñación en una fatigosa deriva, o el motivo reparador del regreso del naufrago transformado en un momento de desazón.

### 1.6.2.2. LA SEPULTURA MARINA DE BYRON

El naufragio, signo de la fatalidad, se hace presente también en Lord Byron, paradigma del poeta romántico. Lo hace con motivo de la publicación, entre 1812 y 1818, de *La peregrinación de Childe Harold*, un poema narrativo dividido en cuatro cantos, de marcado tono autobiográfico, donde se ocupa de la figura del naufragio como fuerza destructiva y trágica, en una serie de tres estrofas correlativas del último canto, y que prácticamente cierran el volumen. Byron presenta una oda al océano en su despedida del poema para subrayar la vulnerabilidad del hombre, revestido en su soberbia, frente al poder incontestable de la naturaleza del océano, en una marina literaria turbulenta como la de las pinturas del romanticismo. Así, en la estrofa 179, se centra en la figura exterminadora del mar, que aniquila las flotas de los hombres, y se ocupa de los naufragos anónimos y olvidados en el fondo del mar, una destrucción sin reparación, sin inscripciones ni recuerdos, “obra tuya son todos los desastres ocurridos en tu líquida llanura, y ni una sombra queda allí de los causados por el hombre, salvo la de sí mismo cuando, por un momento, se hunde como una gota de agua en tu profundo abismo, exhala un gemido sordo, privado de sepultura, de ataúd, de funerales, ignorado además.”

La siguiente estrofa, 180, recalca de nuevo el carácter abrumador del océano, burlándose de nuevo del hombre engreído, que aquí es zarandeado, volteado en el mar, jugando con él como un monigote, levantado por las olas, transportándolo en la espuma del mar, expulsándolo de su seno y devolviéndole a la tierra, disolviendo su vana esperanza de recalar en una orilla salvadora, depositándolo como despojo de naufrago en tierra, “La fuerza que vilmente emplea para destruir la tierra, tú la desprecias por completo: lánzales de tu seno y le remontas hasta las nubes, y envuelto en tu móvil espuma, trémulo y gemebundo, le envías hacia sus dioses, en donde acaso reside su mezquina esperanza de encontrar cercano puerto de salvación, y desde allí le precipitas otra vez en la tierra. –Dejémosle ahí.”

La figura del naufragio reaparece de nuevo en Byron cuando en su última etapa italiana escribe el poema satírico inacabado *Don Juan* (1818-1823), donde dedica numerosas estrofas al motivo romántico del naufrago. Y lo hace otorgando gran protagonismo al tema de los infortunios y desdichas de un grupo de naufragos en un bote a la deriva, progresivamente aniquilados por el hambre, la locura y la fatiga, recurriendo incluso al canibalismo. Únicamente sobrevivirá Don Juan y Byron lo acompaña como naufrago desfallecido en la playa de una costa ignota, seguido del episodio del auxilio y cuidado de una joven, sumando nuevos motivos a la poética del naufrago.

En este poema sarcástico, Byron dedica numerosas estrofas al motivo del naufrago en su vertiente más desgarradora. Y lo hace mediante un conjunto de eventualidades que, probablemente, encuentran inspiración en los terribles hechos revelados por los naufragos de *La Medusa* en esos años, donde, entre otras atrocidades, se aludía también

al canibalismo, como señala Howard Isham.<sup>158</sup> Un poema humorístico, tragicómico, que consta de 17 cantos, en el cual Byron describe en el segundo canto la huida de Don Juan de España tras una aventura amorosa, con sus tres sirvientes y su tutor Pedrillo. Durante la navegación, Byron recurre, como en *La peregrinación de Childe Harold*, a la estampa romántica de una naturaleza desbordada, una tormenta furiosa que sumerge a la embarcación, desarbolada por completo tras días de denodados combates contra los elementos climatológicos.

Byron describe el caos y el desorden del momento, contemplando escenas de desesperación, de fatiga, de griterío, con los salmos y oraciones de unos, las borracheras de unos cuantos, y la locura que se apodera del resto, sin ningún barco a la vista que pueda socorrerlos, ni ninguna costa para salvarse. De las cerca de doscientas almas, la mayoría perecen en el largo naufragio y Lord Byron describe este infernal duelo entre los infortunados náufragos y el enfurecido mar con una sentencia inapelable de muerte para la mayoría, condenados a su sepultura oceánica: “Y entonces brotó, de mar a cielo, un patético adiós./ Los medrosos temblaban y los valientes resistían/ y algunos saltaban al mar dando gritos espantosos,/ como anhelando alcanzar cuanto antes una sepultura./ Y el mar se arremolinaba infernalmente en su torno/ y los sorbía dando vueltas, con sus olas rotundas./ Como alguien que entabla pelea con el adversario/ y lucha por estrangularle antes de morir.”

Los escasos supervivientes se distribuyen en dos balsas, y Don Juan – con su perrito faldero- y Pedrillo se instalan en un bote con una trentena de náufragos. La tragedia y la fatalidad que persigue a todos, provoca que el primer bote con los nueve náufragos pronto desaparezca, hundiéndose en el piélago. Los supervivientes de la balsa de Don Juan navegan ahora a la deriva en condiciones extremas, amontonados, cubiertos con jirones de ropa, pasando frío, con escasas raciones de ron y repartiendo algunas sobras que habían conseguido. A pesar del funesto final que aguarda al grupo de náufragos, Lord Byron canta la fortaleza humana ante las duras penalidades que impone la adversidad, en su triste pasaje de náufragos a la deriva: “Viven por amor a la vida y padecen más/ de lo que pueda ser creído o imaginado y soportan/ como las rocas el desgaste y las zarpas de la tormenta.”

En la balsa de las desdichas, la situación se vuelve extrema y los desventurados náufragos deben recurrir al canibalismo. Byron ya avanza el tema de la antropofagia unos versos antes, con indudable ironía, trazando analogías entre el comportamiento de los hombres y la ley de la selva, a través de la necesidad de comer carne, igual que los animales salvajes, destacando las virtudes digestivas de la carne por encima de los vegetales. Finalmente, al quinto día, los rigores del hambre provocan que los náufragos maten y despedacen al perro de Don Juan para que éste sirva de comida al grupo. El salto al ca-

---

158 Howard ISHAM, *Image of the sea: Oceanic consciousness in the Romantic Century*, Nueva York, Peter Lang, 2004, p. 173.

nibalismo resulta inaplazable y se llega al momento fatídico, el instante de dirimir, al azar, quien sirve de comida al resto. Los famélicos náufragos roen gorras de cuero y suelas de zapato, antes de echar a suertes quien será la víctima propiciatoria, con tan (mala) fortuna que el agraciado es, precisamente, Pedrillo. A pesar del tono macabro del conjunto, sublimado por el sarcasmo del autor, Delacroix se inspiró precisamente en este momento tan perturbador, el instante de franquear la frontera del canibalismo mediante un sorteo, para reflejar en todo su dramatismo y paroxismo la insoportable escena en el cuadro *El naufragio de Don Juan* (1840)



*El naufragio de Don Juan* (1840, Eugène Delacroix) Bote de náufragos

La ironía de Byron no desaparece ni en los momentos más repulsivos y salvajes, y se permite tratar con humor el momento de echar a suertes al infortunado para que ofrezca “las raciones de carne y sangre que habían de ser manjar de sus compañeros.” Pedrillo ofrece buena disposición para su sacrificio, como buen abnegado católico que es, besando un crucifijo y ofreciendo su yugular para el festín los hambrientos. El martirologio de Pedrillo, que acepta su triste sino, deja como última voluntad, la de morir suavemente, desangrado hasta morir. Tras exhalar su último aliento, la bacanal empieza y Pedrillo es sorbido, despedazado y luego devorado, mientras las entrañas y los sesos son arrojados al mar para pasto de los tiburones.

El festín canibalístico desemboca luego en una escena de manicomio, y Don Juan, que se había negado antes a ingerir parte de su perro, y rehúye ahora alimentarse de su maestro, observa como los que devoraron a Pedrillo enloquecen. Byron prosigue con su proceso de exterminio colectivo hasta el final, en una sucesión imparable de muertes, unos estrellándose contra las rocas, en un perfecto ejemplo de las virtudes letales de las orillas destructoras, y otros pereciendo ahogados o devorados por tiburones.

Don Juan, el último hombre vivo, alcanza la salvación en una playa rescatadora, ofreciendo la clásica escena de patetismo del náufrago exhausto que cae desplomado en la arena. La incorporación del náufrago exánime refleja otro instante de dramatismo digno de una poética del náufrago, con el cuerpo ensangrentado, aturdido, avanzando con manos temblorosas, desplomándose de nuevo, permaneciendo inconsciente durante largo tiempo. Esta teatralidad de gran efectismo se acompaña del socorro de una mu-



jer, la joven Haidée, una escena piadosa que en ocasiones acompaña al motivo de la playa salvadora, como Nausica socorriendo a Ulises.<sup>159</sup>

El naufragio trágico se hace presente también en una novela romántica francesa que sitúa esta figura del desastre como colofón dramático para la historia de amor de sus protagonistas *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin Saint-Pierre. El escritor francés desarrolló su novela en un entorno edénico de islas tropicales, un imaginario del exotismo colonial, donde los jóvenes amantes, amigos desde pequeños, viven en comunión con una naturaleza incontaminada. Pero Bernardin culmina su obra con un final terrible en el momento del reencuentro de los amantes, la devastadora figura del naufragio.<sup>160</sup>

Cuando Virginia retorna a la isla, una tormenta lanza al barco contra las rocas, bajo la mirada desesperada de Pablo que intenta infructuosamente rescatar a Virginia, luego el mar devuelve el cuerpo de Virginia y lo deposita en la playa, y el desconsolado Pablo morirá más tarde de dolor. La popularidad de la novela en su tiempo llevó al famoso pintor francés de naufragios Vernet, a ilustrar el desenlace trágico de la novela en diversas láminas, y a ocuparse también de la muerte de Virginia pintando la escena con su cuerpo tendido en la arena tras perecer en el naufragio en *La muerte de Virginia* (1789).



---

159 Un naufragio real, emblema de la catástrofe destructiva, sirve de inspiración al poeta inglés Gerard Manley Hopkins para escribir el poema trágico *El naufragio del "Deutschland"*, dedicado a la memoria de cinco monjas franciscanas de un convento de Westfalia que habían sido expulsadas de Alemania por las leyes anticatólicas. Las mujeres perecieron ahogadas cerca de Kent en el naufragio del vapor *Deutschland*, ocurrido entre el 5 y el 7 de diciembre de 1875, encallado en un banco de arena en la desembocadura del Támesis, durante una ventisca.

160 Bernardin se inspiró en el naufragio real del *Saint-Gérin* en Île de France en agosto de 1744.

Entre los diversos ilustradores que se han ocupado de este texto dramático, mostramos una lámina del ilustrador y dibujante Pierre Paul Proud'hon, centrada en el momento previo a la muerte por ahogamiento de Virginia durante el naufragio, una escena titulada como "Víctima de las olas". Una lámina que refleja la actitud casi angelical de Virginia en el momento de su despedida, antes que una ola la arrastre al fondo marino. Una escena que cuenta con la imagen del barco destruido, hundiéndose, mientras en la banda lateral derecha observamos varios personajes en una orilla cercana, compungidos ante la catástrofe, con dos hombres que intentan rescatar del rugiente mar a un náufrago con una cuerda. Un conjunto de elementos que evocan esas escenas de salvamento de náufragos en la orilla estilo Vernet.

### 1.6.2.3. *MELMOTH*. NAUFRAGIO CON ESPECTADOR.

El naufragio trágico se hace presente también en la obra gótica del cura protestante irlandés, Charles Robert Maturin, *Melmoth, el errabundo* (1820). El protagonista, figura fáustica, vendía su alma al diablo a cambio de prolongar su vida 150 años más, librándose de esta condena sólo si alguien se mostraba dispuesto a asumir esta pesada carga. El carácter nómada del personaje, presencia intermitente en una trama conformada por una alternancia de narradores, le lleva a protagonizar diversos reveses, y visitar instituciones tales como cárceles, manicomios o tribunales de la Inquisición.

La obra destiñe una visión amarga y fatalista de la existencia humana, comprendiendo una secuencia de naufragio en la costa como un nuevo desastre en una secuenciación de los horrores del mundo, emulando de alguna forma a Cándido en su naufragio lisboeta en *Cándido o el optimismo* de Voltaire. Una terribilidad y un pesimismo en la novela de Maturin que Agustín Izquierdo describe como un encaminarse al abismo y a la desgracia, "El curso de la vida humana se presenta a la mirada del lector como una repetición obsesiva del sufrimiento, la tortura física y moral, como un deslizarse irremediable hacia la catástrofe."<sup>161</sup>

En el capítulo IV, Maturin relata una escena dramática de naufragio en un mar enfurecido durante una noche de tormenta, con Melmoth y otros lugareños como espectadores impotentes y horrorizados del desastre. El propio encabezamiento del capítulo contiene una cita reveladora al respecto, extraído del poema *El naufragio* de Falconer, él mismo superviviente de un naufragio.<sup>162</sup> Maturin opta por transmitir la visión del

---

<sup>161</sup> Agustín IZQUIERDO, "Prólogo" en Charles Robert Maturin, *Melmoth el errabundo*, Madrid, Valdemar, 1996, pp. 7 y s.

<sup>162</sup> En esta literatura que aborda la figura del náufrago en su vertiente dramática cabe destacar la excepcionalidad del poema épico autobiográfico *Naufragio* (1762) del poeta escocés William Falconer, escrito tras sobrevivir al naufragio del *Britannia* en 1751 junto a otros dos marineros. El caso de Falconer y su poema alcanzó gran notoriedad en su época, y el propio Melville lo menciona en sus Citas introductorias a *Moby Dick*. La repercusión del

naufragio desde la posición del espectador en la orilla que asiste perplejo y asustado frente el desastre marítimo, impotente y angustiado por su incapacidad de auxiliar a los desdichados náufragos. Como una pintura del romanticismo que conjuga la pavorosa escena del naufragio frente a una costa habitada, pero revestida de elementos destructivos por su inaccesibilidad, con los testimonios seguros en tierra firme, expectantes ante el desenlace, reducidos a la condición de espectadores. Pero introduce también en el paroxismo ambiental una figura diabólica que parece dirigir los elementos y condenar a los desdichados, comparable de alguna forma a Próspero, el mago naufragador vengativo de *La tempestad* de Shakespeare.

Desde la costa, Melmoth describe una horrenda escena de naufragio que combina la tempestad, el naufragio y las escenas de desesperación de los infortunados pasajeros sin esperanza. La escena cuenta con una presencia enigmática, mefistofélica, situada encima de él en una roca, indiferente al dolor ajeno, sin compasión, condenando sin remisión a una muerte atroz a toda la tripulación. La escena del naufragio es descrita en la novela con los recursos al uso de una gestualidad dramática, y de desazón absoluta, “(la nave) Estaba escorada y golpeaba contra un escollo, por encima del cual las olas hacían saltar su espuma a una altura de treinta pies. Estaba ya medio sumergida; no quedaba más que el casco, con las jarcias hechas una maraña y el palo mayor tronchado; ya cada ola que embarcaba, oía Melmoth con claridad los gritos ahogados de los que eran barridos de la cubierta, o de aquellos que, con el cuerpo y el espíritu extenuados, aflojaban su entumecida presa en la que cifraban su esperanza y su vida... conscientes de que el próximo grito saldría de ellos mismos, y de que sería el último.”

Melmoth, espectador privilegiado, testigo sufriente ante la devastación que se cierne sobre los desdichados, incorpora los sentimientos de angustia, las dudas, los deseos o la impotencia, sensación pareja a la del resto de lugareños, paralizados por el funesto desenlace, e imposibilitados como Melmoth de prestar auxilio. Con el barco estrellado contra los arrecifes, Melmoth quiere abalanzarse sobre esa figura espectral que no muestra misericordia por los fallecidos y entonces cae accidentalmente al mar y parece ahogarse en el abismo marino. En esta secuencia de naufragio y salvamento de náufragos en una costa poblada, se produce una extraña paradoja. Melmoth, tras precipitarse

---

texto basado en esta experiencia traumática es motivo de atención también por Adolfo Joaritz en *Viaje dramático alrededor del mundo. Aventuras de los más afamados viajeros y Naufragios célebres*, dedicándole un capítulo propio en su primer tomo. Incluso el episodio de supervivencia de Falconer tras su naufragio en el Mediterráneo sirvió de inspiración para el pintor norteamericano de marinas Thomas Birch en *El naufragio de Falconer* (1828), que lo retrata mientras es socorrido en la orilla salvadora. Pero un aciago destino aguardaba a Falconer, ya que desapareció para siempre tras el naufragio del *Aurora*, donde viajaba como escribiente en dirección a las Indias Orientales después de haber cruzado el cabo de Buena Esperanza, tras zarpar de Londres en septiembre de 1769.

al mar, es rescatado providencialmente por el único superviviente del naufragio, un extranjero, un español católico, que nadaba agotado y sin aliento para alcanzar la orilla y salva a Melmoth. Ambos se convierten en náufragos tirados en una playa, encontrados abrazados e inconscientes a la mañana siguiente. El rescatador auxiliado, el náufrago que salva al hombre en tierra segura.

#### 1.6.2.4. EL TORBELLINO DE POE

Edgar Allan Poe, novelista de la angustia, autor de relatos necrofilicos, de atmósferas tétricas, manifestaciones diversas de lo que Cortázar considera “noción de lo anormal”<sup>163</sup> frecuentó también la novelística marinera bajo una singular mirada trágica y fantasmagórica. El tono morboso y aterrador de sus aventuras de navegaciones fatídicas dista mucho por ejemplo del tono optimista y luminoso que Defoe aplicó a su náufrago Robinsón y que luego retomaron sus descendientes. A pesar de la distancia de tono y contenido, algunos señalan un parentesco entre ambos escritores en lo que respecta a su estilo literario, con una preocupación por las pautas de la mayor verosimilitud posible, para dotar de un aspecto de verdad al texto literario, un rasgo de Poe “que había aprendido del arte narrativo de Daniel Defoe; en efecto, trató de mantener la mayor verosimilitud en medio de las inverosimilitudes más desaforadas.”<sup>164</sup>

El motivo del náufrago triunfante en una remota isla deshabitada no encajaba en la concepción desazonadora que ofrecen los náufragos de Poe, a pesar de que Poe tenía la novela de Defoe como referente de estilo de composición para su debut en la novela, como recalca en su famoso ensayo de avanzado criterio estructuralista, *Método de composición* (1846). Poe trasciende el modelo robinsoniano de Defoe en sus historias de náufragos al prescindir básicamente de la idea del náufrago en isla desierta, para describir experiencias sórdidas y terribles de náufragos a la deriva en una balsa o arrastrados a la desaparición en mares asesinos.

Por otro lado, esta distancia con el robinsonismo, se plasma de alguna forma en un fragmento de texto en *Las aventuras de Gordon Pym*. Tras una primera experiencia catastrófica, el cronista no se siente intimidado por la desgracia, y entonces podemos atisbar el solapamiento que se opera entre el cronista y el propio autor, al formular de alguna forma la temperatura que sustenta y funde las vivencias extremas de Pym, equiparable a la literatura fatalista de Poe. Como si hablara en voz de Poe, Pym declara su atracción irrefrenable por los relatos sombríos de su compañero, subrayando el lado más terrible de los naufragios y sus consecuencias devastadoras, desinteresándose por tanto del “lado brillante” de las novelas de aventuras más risueñas y optimistas, relatos ejemplares de acción épica, supervivencia y triunfo ante las adversidades, cualidades

---

163 Julio CORTÁZAR, “Prefacio y notas” (1972) en *Cuentos de imaginación y misterio*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2010, p. 8

164 Peter ACKRYOD, *Poe, una vida truncada*, Barcelona, Edhasa, 2008, p. 81.

que podemos asociar al robinsonismo, “El lado brillante del retrato me interesaba escasamente; todas mis visiones eran el naufragio y el hambre, la muerte o la esclavitud entre tribus bárbaras, una vida de dolores y de lágrimas arrastrada en alguna roca árida y desierta, en un mar inaccesible y desconocido.”

También Poe se sitúa con sus navegaciones macabras lejos de la literatura norteamericana imbuida de las gestas de exploración que brandaban “el espíritu de frontera”, extensión literaria del sueño americano de la conquista y la expansión, bajo la épica colonizadora. Poe gira sus ojos del Oeste americano hacia los convulsos mares del Sur. En la época del optimismo y el progreso de una América pujante y en ascenso, Poe se convierte en contrapunto literario de las gestas e ideales de su compatriota Walt Whitman, alejado igualmente de las descripciones maravilladas de la naturaleza de otro compatriota como Henry David Thoreau.

El tono de Poe trastocaba la literatura más edificante y heroica, “su gusto por lo tétrico, su fascinación por el terror, el catastrofismo y la muerte encarnaban la otra cara del “sueño americano.”<sup>165</sup> Con protagonistas más próximos a la figura del antihéroe, más víctimas que dueños de su destino, hijos de la fatalidad, como constata Cortázar, cuando alude a Pym y otras criaturas poenianas, quienes “ceden a los vientos, a las mareas, a los azares de la naturaleza.”<sup>166</sup> Son marineros zarandeados por las adversidades, las inclemencias y los cataclismos naturales, perfilando un modelo de antihéroes que contrastan con los heroicos protagonistas que siempre se sobreponen a cualquier reto y/o desafío, hombres de acción. Poe esgrime una épica de la derrota, la caída, con ninguna imagen que resuma mejor esta idea del hombre arrastrado al abismo, que la idea del torbellino.

Esta imagen preside uno de sus primeros cuentos de temática marítima, *Manuscrito hallado en una botella* (1833), un relato de tintes fantásticos, alucinógenos, rematado con un remolino que engulle al barco protagonista, situando a la catástrofe marina como culminación final, punto de no retorno. Un relato marino aciago, donde las tempestades y los naufragios se apoderan de la narración, con su estilo gótico, con elementos macabros y tenebrosos, como la inclusión de un espeluznante barco fantasma. Y donde sobresale la figura de un torbellino, espiral marina letal, que engulle y succiona inexorablemente hacia su interior, motivo narrativo y dramático constante en Poe, en consonancia con la apreciación de una naturaleza desencadenada, ingobernable, abismante, fatalista.

La narración termina abruptamente con el barco precipitándose inexorablemente al vacío del torbellino marino mientras el protagonista escribe sus últimas palabras en su manuscrito, diario de un naufrago lanzado en una botella, antes de perecer en la tumba oceánica. La descripción que hace el narrador del trayecto infernal que lleva el navío

---

165 Wolfgang MARTYNKEWICZ, *Edgar Allan Poe*, Madrid, EDAF, 2005, p. 14.

166 Julio CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 9.

fantasmagórico donde se encuentra atrapado en *Manuscrito hallado en una botella*, ilustra de alguna forma las angustiosas resoluciones de las novelas de navegación marina de Poe, siempre abocadas al abismo y a la caída. Un carrusel vertiginoso de desgracias y catástrofes que conduce a la aniquilación final, un crescendo que culmina con el clímax del naufragio trágico. Las navegaciones errabundas de Poe desembocan en la imagen del abismo, el torbellino, expresión del sublime destructor del romanticismo, un fenómeno natural desencadenado, digno de figurar en las turbulentas pinturas románticas. El torbellino en Poe, la tempestad perfecta, elevada a la categoría de huracán, que es descrito con sus propias palabras en *Manuscrito hallado en una botella*: “tan inimaginable y terrorífico era el remolino del océano montañoso y espumeante en el que estábamos”

Las convulsas navegaciones marineras están presentes de nuevo en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1838), única novela larga de Poe, inspirado especialmente en las travesías antárticas tras distintos avistamientos a principios del XIX., particularmente la travesía de Jeremiah N. Reynolds, periodista y explorador, quien dejó transcrita su hazaña en un relato de viajes tras alcanzar las costas de la Antártida en 1829, *Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and the South Seas* (1836)<sup>167</sup> *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* contempla la inclusión de lugares comunes como tormentas, sufrimientos, amotinamientos, muertes y, como no, naufragios y experiencias espeluznantes de náufragos, con un cariz alucinatorio. En esta novela relatada en primera persona, como un manuscrito, Poe introduce pronto la figura el naufragio en un inicio premonitorio. Después de una noche de borrachera, Gordon Pym y su amigo Augusto, se lanzan al mar en una pequeña embarcación en un acto de bravuconería durante una noche otoñal de tormenta. Alimentados por el hambre de aventuras y deseosos de vivir nuevas y excitantes experiencias, Pym toma el timón mientras Augusto yace ebrio en el suelo de la canoa, aventurándose inconscientemente a una muerte segura. Luego ambos despiertan en un ballenero y descubren que habían sido arrollados y salvados *in extremis* por un barco, debatiéndose ambos entre la vida y la muerte.

Tras este serio aviso, el rescatado Gordon Pym se lanza de nuevo a la aventura marítima, como un Robinsón Crusoe que desoye los consejos paternos, y se embarca en el *Grampus* como polizón, metiéndose en un escondrijo en las entrañas del barco, custodiado por su compañero Augusto. Pero tras un feroz amotinamiento y matanzas en el bergantín quedarán con vida únicamente cuatro tripulantes: Pym, Augusto, el mestizo Dirk Peters y Parker. En ese momento se inicia una andadura de penalidades, como náufragos hambrientos y perdidos en el piélago. Afín con el imaginario gótico del escri-

---

<sup>167</sup> Coincide en el tiempo con la expedición antártica del francés Jules Sébastien Dumont d'Urville en 1838 o también la expedición antártica del inglés James Clark Ross, quien publicaría su relación, *A Voyage of Discovery and Research in the Southern and Antarctic Regions, During the Years 1839-43*. (1847), mucho antes de que Roald Amundsen alcanzara definitivamente el Polo Sur en 1911.

tor, Poe describe un episodio tan tenebroso como la aparición de un buque fantasma holandés, cargado de cadáveres, y que navega a la deriva. Se trata de una nave maldita, con cuerpos ensangrentados, despellejados por gaviotas, en estado de descomposición.

Pero el lado más angustioso y desestabilizador de esta deambular marítimo de náufragos sin rumbo llega con la asunción del canibalismo, último recurso para sustraerse a los rigores de un hambre extrema, sin posibilidades de aprovisionarse. La propuesta de recurrir a un crimen consensuado la plantea el compañero de infortunio Parker, expuesta con frialdad y aplomo, de que la muerte de uno puede salvar al resto.

La espantosa idea de Parker la abrigan en secreto también los otros dos náufragos, Augusto y Peters. La disyuntiva se decide a suertes y la terrible ironía del destino hace que Parker se convierta en la víctima propiciatoria, y Poe describe el proceso macabro de devorar al infortunado compañero, recurso contemplado en la marinería. Una novela que Cortázar, sin citar textualmente a *Pym*, aludía a ella como “un destino de caníbales en un barco a la deriva.”<sup>168</sup> Tras el trance de la prueba del canibalismo, nuevos padecimientos aguardan a los náufragos. En la deriva oceánica, emblema de la pérdida y la desorientación absoluta, y bajo un sol abrasador, la inanición se cobra la vida de Augusto Bernard, quien expira tras una larga agonía. Pero las desdichas de los náufragos no terminan con su rescate por la goleta *Jane Guy*, ya que a partir de este momento la travesía toma un cariz de viaje maravilloso y fantástico, adentrándose en los territorios helados del Polo Sur. Los contratiempos culminan en una secuencia final alucinada, cuando son arrastrados inexorablemente hacia el sur, engullidos por una atmósfera asfixiante en una extraña bruma de cariz extraterrena.

La conclusión de la novela llega con la caída final al abismo marino en una catarata llena de fenómenos extraordinarios, como la aparición misteriosa de una extraña figura blanca. El relato del diario de viajes de Pym queda inconcluso en este punto, el naufragio último, donde Pym y su amigo Peters parecen abrazar la muerte en una imagen emblemática de la destrucción en forma de torbellino, de abismo. Un final disolutivo que Verne consideró inconcluso y se permitió continuarlo con nuevos personajes en una secuela antártica, *La esfinge de hielo*. La idea del precipicio, del abismo, representada con la idea del remolino que engulle a los marinos, se convierte en un motivo nodal en la novelística de Poe en sus historias tenebrosas de navegaciones. Elemento natural que en Poe asume una categoría simbólica indudable, y que va asociado al motivo de la caída, tal como plantea Gaston Bachelard en su análisis de las imágenes literarias,<sup>169</sup> Una idea de remolino, que engulle y arrastra a los desdichados, imagen del fracaso o la derrota del marino frente a una naturaleza de cariz intratable, planteada previamente en *Manuscrito hallado en una botella*, que se confirma en *Pym* y que luego repite de nuevo

---

168 Julio CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 7.

169 Gaston BACHELARD, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Ciudad de México, FCE, 2005, pp. 116-139

como clímax en su relato *El descenso al Maelström* (1841). Esta imagen de la caída, conjugada con la figura del abismo, es subrayada por Antonio Blanch en su dimensión simbólica de la caída, “Su sueño es entonces de pesado descenso; todo empuja hacia abajo y es la misma caída la que abriendo abismos profundos, simas infinitas y tenebrosas. Acaso sea Edgar Allan Poe -junto con William Blake - el artista que mejor haya poetizado ese vértigo de la caída en el abismo.”<sup>170</sup>



*Un descenso al Maelström* de Poe (1919, Dibujo de Harry Clarke). Vórtice.

Una resolución inapelable de extinción subvierte el propio género de aventuras con la denegación del retorno al hogar, como afirma de Martynkewicz “Poe no conduce a su héroe, aunque se haciéndole atravesar un laberinto, de nuevo a casa, sino que lo confronta con la nada, con la aniquilación”<sup>171</sup>, confrontándose, por ejemplo, con el robinsonismo, que contempla de forma casi inmutable el triunfo sobre las adversidades, escapando de la muerte. La idea de la extinción, de la muerte, lleva a Bachelard a referirse a la obra de Poe como “una especie de suicidio permanente”<sup>172</sup>.

Un nuevo relato marinero de Poe se centra exclusivamente en la figura del vórtice, *Un descenso al Maelström*, inspirado en el conocido fenómeno natural del mismo nombre que se produce frente a las costas de Noruega, debido a las singulares corrientes marinas de esta zona. El narrador asciende a un monte con un anciano porque quiere mostrarle desde lo alto del despeñadero el portentoso fenómeno del Maelström que se forma dentro del mar. Como relata el viejo marino, su fuerza destructiva es imparable, ocasionando naufragios y dejando luego una rémora de restos del naufragio, “los vórtices o abismos son de tal tamaño y profundidad que si un navío es atraído a ellos se ve

---

170 Antonio BLANCH, *op. cit.*, p. 254.

171 Wolfgang MARTYNKEWICZ, *op. cit.*, p. 102.

172 Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 80



tragado irremisiblemente y arrastrado a la profundidad donde se hace pedazos contra las rocas; cuando el agua se sosiega, los pedazos del buque asoman a la superficie (...) Cuando la corriente es más turbulenta y una tempestad acrecienta su furia resulta peligroso acercarse a menos de una milla noruega. Botes, yates y navíos han sido tragados por no tomar esa precaución contra su fuerza atractiva.”

Este relato de Poe se concentrará entonces en la historia increíble de supervivencia del viejo marinero tras penetrar en ese abismo marino, quien describe su angustiada y aterradora experiencia, junto a sus dos hermanos pescadores, de vivir una tormenta mayúscula. Una larga secuencia de vorágine en una naturaleza desenfrenada que mantiene el barco dentro del remolino, suspendido, en una situación límite. Finalmente, el viejo marino sobrevive lanzándose fuera del barco, amarrado a un tonel, como quien despierta de un sueño terrible, un instante de resurrección.

De nuevo Poe insiste con la fuerza centrífuga del remolino que hace naufragar a los protagonistas, un vórtice como una espiral sin freno, en un movimiento circular perpetuo. Precisamente con el marino inmerso en este movimiento de rotación letal, Poe parece exponer la ambivalencia de lo sublime asociado a los fenómenos naturales en el romanticismo, su faz aterradora y su lado fascinante. El superviviente, en su relato de naufragio, envuelto en el terror y la desesperación de verse engullido en ese abismo letal, constata también el lado majestuoso del fenómeno, “Tal vez piense usted que me jacto, pero lo que digo es la verdad: empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí el *deseo* de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme, y la pena más grande que sentí fue que nunca podría contar a mis viejos camaradas de la costa todos los misterios que vería.”

Su salvación, mientras sus hermanos perecen engullidos por el sifón en esa espiral de muerte, resulta inexplicable. Su vuelta a la vida es como un momento descrito de regreso de la muerte, de ultratumba, incluso emerge con el pelo encanecido, una sensación equivalente también a la de los naufragos que alcanzan fatigados e inconscientes por el esfuerzo la orilla prodigiosa, escapando de las garras de la muerte en el mar. Una elocuente ilustración de Harry Clarke sirve para apreciar el monstruoso torbellino y el barco desarbolado en el interior del vórtice, descendiendo inexorable hacia el interior del pozo, junto a restos del naufragio en el remolino como maderos o un mástil, y el naufrago sujeto a un barril.<sup>173</sup>

---

173 Compatriota de Poe, el norteamericano Henry Wadsworth Longfellow deja un poema consagrado al tema del naufragio en toda su tragicidad en *El naufragio del Hesperus* (1841). El poeta cuenta la fatídica historia de un capitán de barco y su hija pequeña atrapados en una espantosa tormenta, después que el padre había considerado la tormenta que se avecinaba como inofensiva, embarcándose. El padre quiere salvar a su hija y la ata al mástil. Las

### 1.6.2.5. EL LEVIATÁN DE MELVILLE

Como Poe, otros escritores norteamericanos como Herman Melville inciden en una visión trágica o pesimista de la vida en sus novelas de expediciones marinas, aunando naturalismo con rasgos románticos, como definen Valverde y Riquer al período, “como una época “posromántica” de carácter naturalista.”<sup>174</sup> Melville, escritor que se sintió atraído por el mar y por la navegación, iniciándose como marinero a los 19 años en viajes comerciales y también en balleneros, dejó una extensa obra marinera de navegaciones e islas.<sup>175</sup> Y en *Moby Dick* (1851) Melville creará una ballena gigante, un ser monstruoso, exponente de una naturaleza salvaje indomeñable, que destruirá al obcecado capitán Ahab en su vano intento de darle caza. Ahab lleva a cabo un desafío personal, una quimera irrealizable, movido por una venganza ciega y demencial, que lo arrastra a la tumba marina, y con él a toda su enfervorecida tripulación.

Una novela tempestuosa que culmina con una catástrofe inapelable, causada por el colosal cetáceo, la figura de un naufragio colectivo trágico, un exterminio final, exponente de una literatura de la fatalidad. Más allá del castigo a la soberbia humana encarnada en la figura del obsesivo capitán Ahab, queda la catástrofe natural, el cataclismo provocado por Moby Dick, bestia demoníaca, un Leviatán desatado. Lejos de la armoniosa convivencia entre hombre y entorno, con una naturaleza bondadosa, la novela indaga en la percepción de una naturaleza enemiga, destructora. La catástrofe en forma de huracanes, remolinos y simas marinas que aguarda a los marineros de Poe, aquí adquiere la faz asesina de un gigantesco cetáceo, que en sus sacudidas provocará un torbellino en el cual perecen los balleneros, tragados por ese abismo abierto por Moby Dick. La succión de la tripulación y barco en el torbellino de las aguas, convierte la superficie del mar en el sepulcro de los aguerridos marineros, sepultados en el manto marino.

---

plegarias de la niña no encuentran respuesta y las embestidas del temporal arrastran el barco hasta los arrecifes de la costa de Massachusetts, donde el *Hesperus* se hunde. A la mañana siguiente, un pescador descubre el cuerpo sin vida de la niña atada a un mástil arrastrada por las olas.

174 VALVERDE y DE RIQUER, *op. cit.*, p. 452.

175 Un largo episodio de marinería que se traduciría en sus primeras obras, *Taipei, un Edén Caníbal* (1846), *Omu: Un relato de aventuras en los mares del sur* (1847), historias insulares angustiosas como la protagonizada por Taji en *Mardi* (1849) o *Chaqueta Blanca* o *El mundo en un buque de guerra* (1850), ya con un cariz más siniestro, en un relato terrible ambientado en la Marina de Estados Unidos,



Escena de pesca de la ballena. Siglo XIX (Autor desconocido)

Tras la tragedia, sólo queda en vida un superviviente, Ismael, la voz narradora de la épica historia de la tripulación del capitán del *Pequod*, una crónica que se convierte, en cierta forma, en el diario de un naufrago. El joven Ismael consigue salvarse agarrándose a un ataúd, resto de naufragio, un féretro emergido del mar, convertido en singular balsa salvavidas para Ismael, ataúd que había sido encargado premonitoriamente por el arponero indígena Queequeg. La salvación de Ismael, que parece resurgir de las aguas, expulsado de la tumba marina, se asemeja en cierto modo al fabuloso salvamento del marinero atado a un tonel atrapado en la mortal espiral marina en *Un descenso al Maelström* de Poe. Ismael es alcanzado también por el abismo poeniano, suspendido en él, finalmente regurgitado: “Entonces giré y giré como otro Ixión, siempre contrayéndome hacia la negra burbuja, como un botón, en el eje de ese círculo lentamente rotatorio. Hasta que, al alcanzar ese centro vital, la burbuja negra reventó hacia arriba, y el ataúd salvavidas, liberado ahora por razón de su ingenioso soporte y, subiendo con fuerza debido a su gran flotabilidad, salió disparado y quedó flotando a mi lado.”

El naufrago Ismael, “el huérfano” Ismael, como dice Melville, será rescatado en su ataúd flotante a los dos días por un buque, y sobrevivirá para testimoniar la tragedia marítima. Su resurrección de las aguas alude a la figura bíblica de Job como señala el propio Melville, quien pone una frase del libro de Job para encabezar el epílogo: “Y sólo yo escapé para contártelo.” Ismael, regurgitado por las aguas, escapado en vida de las fauces del mar, se asemeja también al profeta Jonás, que renace de su tumba en el vientre de una ballena, en el mar Mediterráneo, finalmente vomitado. Como en Poe o Coleridge, *Moby Dick* también despliega su arsenal simbólico. Y si Bachelard asociaba la turbulenta historia marítima de Pym al mundo del inconsciente poeniano, trazando correspondencias entre la superficie marina y el mundo de los sueños en su ensayo *El agua y los sueños*, Gubern sigue esta senda onírica para referirse a la novela de Melville:

“Y mucho antes de que el psicoanálisis nos explicara que el mar es un símbolo del subconsciente, poblado de fantasmas, Melville lo intuyó de un modo espontáneo y vital.”<sup>176</sup>

En *Moby Dick* Melville no sólo incluye una bibliografía marina de los balleneros, sino también hace referencias científicas, averiguaciones y pesquisas históricas de naufragios reales, legendarios o imaginados, citados en el preámbulo. Y Melville se hace eco de la crónica negra de la navegación de la historia de un inmenso cachalote blanco que atacó y hundió el ballenero *Essex* de Nantucket, comandado por el capitán Pollard, en el océano Pacífico en 1820.<sup>177</sup> *Moby Dick*, a pesar del naufragio final, catástrofe gigantesca, relata un nimio naufragio, la pequeña pero terrible catástrofe personal del grumete Pip, un acontecimiento profético, como otros elementos en la novela, que apuntan al funesto fin que aguarda a la tripulación.

Pip permanecerá solo en la vastedad marina, tras un accidente habitual en la marinería, y esta experiencia le causará secuelas nocivas, con la pérdida de la razón y la caída en la demencia fruto de la desesperación. Pip quedará retrasado del grupo, como un objeto olvidado a la deriva, por un descuido de sus compañeros, y el olvidado y solitario Pip en un mar vacío, una soledad de náufrago subrayada por la única compañía del astro sol: “En tres minutos, toda una milla de océano sin orillas se interpuso entre Pip y Stubb. Desde el centro del mar, el pobre Pip volvía su cabeza negra, encrespada y rizada, hacia el sol, otro náufrago solitario, aunque el más alto y más brillante.”

Como Poe, Melville se hace eco del poder destructor de la naturaleza, personificada aquí en esa ballena de furia ciega y asesina, *Moby Dick* es el torbellino poeniano de Ahab. Así Melville, como Poe, se sitúa lejos de Whitman o Thoreau, certificando la imposibilidad del encuentro entre naturaleza y hombre, con esa imagen del desastre de los marineros arrastrados a las profundidades marinas. Las fuerzas disolventes de la naturaleza, encarnadas en la figura de una catástrofe superior, el naufragio, aguardan a los navegantes de las obras de Poe, Coleridge, Maturin o Melville, arrastrados sin remisión bajo el signo de la fatalidad.

---

<sup>176</sup> Román GUBERN, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 99.

<sup>177</sup> El desastre del *Essex* desembocó luego en una historia de subsistencia extrema de un grupo de náufragos, afrontando incluso el controvertido tema del canibalismo entre marineros como modo de supervivencia en situaciones límite, extremo confirmado por los cronistas del desastre del *Essex*. La agónica deriva marina de tres meses de los náufragos fue contada, entre otros, precisamente por el primer oficial Owen Chase en *Narración del más extraordinario y desastroso naufragio del ballenero Essex* (1821), una crónica leída por Melville, tal como consigna el propio escritor en la novela, afirmando incluso que llegó a conocer a Owen Chase, y que conversó con su hijo sobre la catástrofe del *Essex*. Los cuadernos de viajes de los protagonistas del desastre del *Essex* le sirve a Nathaniel Philbrick para recrear la cronología de los hechos a partir de un encuentro entre Melville y el último superviviente del naufragio del *Essex* en vida, Thomas Nickerson, en su novela *En el corazón del mar* (2000), llevada a la gran pantalla por Ron Howard en 2015 con idéntico título. Por otro lado, Thomas Nickerson relató su triste peripia marina en otro texto, *The Loss of the Ship “Essex”* (1876)

#### 1.6.2.6. ISLAS DE LA DESOLACIÓN

Tras *Moby Dick* Melville escribe una serie de relatos cortos agrupados en *Las encantadas* – nombre que se corresponde con las Islas Galápagos –, un conjunto de islas visitadas por el propio escritor en su temprana etapa de marinero. Una serie de relatos donde la épica marinera de *Moby Dick* se desvanece en un conglomerado de localizaciones en tierra inhóspita, islas baldías, desoladas, improductivas. Frente a la aventura ballenera del capitán Ahab y sus marineros, repleta de acción, de riesgo, de desafío, aunque contaminado todo por el halo de la fatalidad y el pesimismo, en estos relatos breves predomina “la clausura, la quietud, la entropía”, como indica Cano Gaviria.<sup>178</sup>

Un conjunto de islas inhabitables, casi un paisaje apocalíptico, tal como escribe Melville en el primer párrafo de su primer relato, *Primer bosquejo. Las islas en general*, “Tomad veinticinco montones de ceniza esparcidos aquí y allá en un descampado de las afueras de la ciudad; imaginad que algunos de ellos se han hecho tan grandes como montañas y que el mar es la parte desocupada, y se tendrá entonces una idea adecuada del aspecto general de Las Islas Encantadas. Más que de islas, se trata de un grupo de volcanes extinguidos, con un aspecto como el que tendría en su totalidad el mundo después del castigo de una conflagración.”

El libro está conformado por diez narraciones y cada una de ellas está encabezada por breves estrofas correspondientes a diferentes autores, los cuales no son mencionados, pero en su primer capítulo, Melville introduce dos estrofas que se corresponden con el poema inacabado *La reina de las hadas* (1596) del poeta isabelino Edmund Spenser, donde avisa de los peligros de la navegación frente a islas engañosas: “islas encantadas”, de naturaleza flotante, que es necesario evitar para no naufragar o enloquecer.” Las Galápagos conforman un hábitat desértico, infernal, sin lluvia y sequías eternas, donde moran tortugas milenarias, reptiles y alimañas, un conjunto de islas de costas destructoras, una naturaleza enemiga en la cual la supervivencia humana se convierte en una ilusión. Y el naufragio terrible, al lado de otras manifestaciones asociadas al motivo del naufrago, se hace presente en el octavo relato, *La isla de Norfolk y la viuda chola*.

El relato empieza con el avistamiento de una figura que hace señas con un pañuelo desde una roca en la isla, imagen de naufrago olvidado que suplica socorro, atrapado en un islote. La mujer rescatada es Hunilla, una mujer mestiza, que contará su infortunada experiencia al cronista, tras instalarse en la mísera y remota isla junto a su esposo, Felipe, y su hermano indio, para dedicarse al negocio del aceite de tortuga, desembarcados por un capitán francés bajo la promesa de recogerlos cuatro meses más tarde.

Pero la calamidad alcanza al grupo a las 4 semanas, y Hunilla observa impotente como su marido y su amigo, que habían salido contentos a pescar, se ahogan cuando su precario catamarán vuelca y se hace añicos en los afilados escollos de la isla. Resulta

---

178 Ricardo CANO GAVIRIA, “Prólogo” en Herman Melville, *Las encantadas*, Barcelona, JRS, 1982, p. 11

llamativo que Melville trace analogías de la narración del naufragio con la pintura y la representación, sirviéndose de la mirada atónita de Hunilla desde la orilla, un recurso que propicia que el lector pueda percibir la escena como si contemplara una marina dramática. Hunilla, sentada entre los matorrales, observa el mar desde su elevado mirador isleño, con la escena enmarcada entre las ramas, “Humilla había retirado las ramas a un lado y las mantenía así. Formaban un marco ovalado, a través del cual el infinito mar azul se extendía como un mar pintado. Y allí el invisible artista pintó a su vista la balsa destrozada, juguete de las olas. Ya sus troncos no estaban parejos sino que se levantaban al sesgo como mástiles inclinados y entre ellos no se distinguían los cuatro brazos de los náufragos que pugnaban por salvarse; y en seguida todo se hundió en las espumosas aguas que fluían suavemente, que lentamente arrastraban los restos del naufragio.”

Describe la escena trágica a los ojos horrorizados de Humilla como un momento silencioso, de muerte callada, percibido como una ensoñación, evocando de nuevo una imagen de “efecto pictórico.” La contemplación del infausto episodio provoca el estupor en la que lo contempla, impotente, convirtiéndose Hunilla en espectadora del naufragio. El mar devuelve el cuerpo del marido, despojo del naufragio, y lo deposita en la arena, mientras que el cuerpo del compañero desaparece para siempre. Junto a la pena por la muerte de Felipe, Hunilla sufre una nueva angustia, que se prolonga durante semanas, ya que buscará con la mirada paciente y esperanzadora la llegada del capitán francés que venga a recogerla.

Melville contempla la idea del encierro, el aislamiento, aborda también el motivo de la pérdida y la desorientación temporal, así como la soledad insular en una naturaleza extrema. La viuda, hija del infortunio, queda retenida en la isla, y permanece ahora completamente sola en la isla deshabitada, abandonada igual que Robinsón Crusoe, como apunta Melville. Durante este tiempo, Hunilla ha perdido por completo la noción del tiempo, sin reloj ni calendario, ni manera de controlar el tiempo, permanece completamente desorientada, y para no enloquecer, Hunilla imagina su rescate inminente, convierte esta premisa en su certeza, su nuevo credo, y se dice a sí misma: “sin una certidumbre, me enloqueceré. En negligente ignorancia he esperado y esperado; ahora, en un conocimiento firme, me limitaré a aguardar. Ahora ya vivo y dejo de agonizar entre perplejidades.”

Instalada en una irrealidad, una fantasía, que le permite seguir viviendo y aguardando, agarrada a esta vana esperanza con toda su alma. Melville se sirve de la propia diáspora del náufrago para cantar la resistencia de la viuda, “alma náufraga”, y su quimera en su infortunada existencia isleña: “Como los marineros, arrojados por la tempestad a un arrecife desolado, remiendan un bote con los restos del naufragio y vuelven a lanzarse a las mismas aguas, aquí a Hunilla, esta solitaria alma náufraga contemplad invocando la confianza en acto de traición. Humanidad, tú, cosa llena de fuerza, te rindo homenaje, pero no en el héroe cubierto de laureles sino en esta mujer vencida.” Hunilla es finalmente rescatada, la imagen inicial del relato, pero su salvación oportuna resulta paradójica, ya que Hunilla no se percató, durante su penosa existencia, que en otro lado de la isla atracaban los barcos de vez en cuando. Y su rescate obedeció a su imple intui-

ción, un presentimiento, sino nunca hubiese abandonado su lado de la isla, echando a correr hasta el lado opuesto de la isla para descubrir el barco que ya zarpaba.

En este conjunto de relatos, Melville se reserva el último capítulo como una especie de compendio del mundo sin vida de Las Galápagos, *Prófugos, abandonados, solitarios, lápidas, etc.* Y aquí Melville esboza los más patéticos retratos de seres solitarios y dejados de la mano de Dios, cadáveres, eremitas, refugiados o evadidos, un conjunto humano que Melville describe como “últimos signos de una humanidad en eclipse.” Este último relato breve, más descriptivo que novelesco, volviendo de alguna forma a los primeros capítulos, vuelve a aludir en general al carácter de naturaleza enemiga, señalando su aridez, su espectralidad, su falta de recursos. Un mundo de islas hostiles que se sitúa en las antípodas de lo que entendemos como isla provisoria, de carácter generoso, que sirve de dispensa para el naufrago, progresivamente edénicos en el robinsonismo.

Melville recuerda en varias ocasiones la falta de agua potable necesaria para la supervivencia humana, relatando diversos casos en que el hombre ha subsistido recurriendo a diversas estratagemas. Si la viuda Hunilla había subsistido guardando pequeñas cantidades de agua recogidas gracias a la humedad en un cuenco, Melville apunta otros recursos como asesinar animales para sorber su sangre, o escarbar cavidades en las rocas para hallar unas contadas gotas de rocío. En el caso de algún accidentado o rezagado, Melville describe como las propias embarcaciones abandonan las labores de búsqueda de sus semejantes, dejando unas pocas provisiones y una carta de disculpas. En otro caso, en ausencia de rescate, Melville relata el caso de un marinero que consigue escapar de una muerte certera, atrapado en una isla, matando a dos focas y utilizando sus pellejos para llenarlos de aire a modo de balsa.

Robert Louis Stevenson, que creó ese robinsón alorado, Ben Gunn, exponente de los riesgos de una vida en soledad en *La isla del tesoro* (1883), nos dejó otro desdichado naufrago, de carácter pasajero, en la novela de aventuras *Secuestrado* (1886)<sup>179</sup>. Entre las diversas aventuras que vivirá el joven huérfano David Balfour, usurpado de su herencia, secuestrado y embarcado para ser vendido como esclavo en las plantaciones, también deberá superar una desdicha circunstancial de naufrago, en una cadena de sufrimientos y contratiempos que culminará en su restitución final. El incidente pasajero como naufrago es un acontecimiento que cuenta con un amplio desarrollo en la novela, episodio dotado de relieve dentro del devenir de la historia, y que destaca por tratarse de una experiencia angustiada en un islote hostil, una isla de la desolación que contrapone al imaginario de las islas desiertas predispuestas para la aventura robinsoniana. Balfour será lanzado por una ola al mar con el barco encallado, protagonizando una escena de

---

179 Novela que tiene un largo subtítulo, a modo de sinopsis: “Memorias de las aventuras de David Balfour en el año 1571: cómo fue secuestrado y naufragó; sus sufrimientos en una isla desierta; su viaje a las salvajes Highlands; su encuentro con Alan Breck Stewart y otros célebres jacobitas de las Highlands; con todo lo que sufrió a manos de su tío, Ebenezer Balfour, falsamente llamado de Shaws; escrito por él mismo y ahora presentado por Robert Louis Stevenson.”

salvación de náufragos, agarrado por suerte a una verga, hasta que consigue alcanzar una isla desierta, la Isla de Earraid.



*Secuestrado* (1913, N. C. Wyeth). Tabla de salvación.

El momento del naufragio del *Covenant*, con Balfour agarrado a un madero fue captado en todo su patetismo por el ilustrador N. C. Wyeth, para una edición ilustrada de *Secuestrado* en 1913, ilustración que busca resumir gráficamente el cap. XIII (“La pérdida del bergantín”). Un momento convulso descrito con todo el dramatismo que incorpora la lucha por no perecer ahogado en el mar, con un cuerpo en combate contra los elementos, donde impera el puro instinto de la conservación, donde no se piensa, sólo se actúa, como perfectamente describe el párrafo del naufrago en el mar, “Me zambullí, tragué mucha agua y luego salí a flote, vi un destello de luna, y me hundí de nuevo. Se dice que un hombre se hunde definitivamente a la tercera; si es así, yo no debo ser como los demás, porque no puedo decir cuántas veces me fui al fondo ni cuántas volví a flote. Mientras tanto, me veía arrastrado, agotado, asfixiado y más tarde tragado por las aguas; y, sin embargo, todo ello me aturdí de tal forma, que no estaba ni triste ni asustado.”

Agarrado a su tabla de salvación, Balfour percibe la isla cercana, dando paso a una nueva escena, la del naufrago en la orilla salvadora. Alcanzar tierra firme es un instante privilegiado, imagen trascendental, donde la alegría, el agradecimiento y la fatiga se mezclan en el momento de la salvación en una playa acogedora. Tras reponerse, Balfour recorre la desierta isla, constatado que se trata de una isla desolada, confirmando su aislamiento y encierro. Su cautiverio isleño se desarrolla en un islote hostil de una naturaleza rocosa, granítica, y llena de brezos. Balfour es un ser desgraciado, empapado tras lluvias incesantes a pesar de ser verano, tiritando de frío, sin refugio donde cobijarse, que sobrevive en condiciones lamentables, hundido en la desesperación y el desaliento.

El propio Balfour alude a su desolada vida en el islote desprovisto de recursos y de providencial ayuda externa, en contraste con la situación de otros náufragos precedentes en la literatura - sin nombrarlo, sobreentendemos que se refiere a Robinsón Crusoe y la tradición del robinsonismo -, marcando su distancia: “En todos los libros que había



leído sobre naufragos, estos llevaban los bolsillos llenos de herramientas, o el mar arrojaba a la playa, como a propósito, un cofre lleno de cosas. Pero mi caso era distinto. Yo no tenía en los bolsillos más que dinero y el botón de playa de Alan; y como me había criado tierra adentro, andaba tan escaso de conocimientos marítimos como de medios.”

Bebe agua de las charcas y se alimenta de crustáceos, lapas y conchas, una alimentación que resulta dañina en ocasiones, sin llegar nunca Balfour a distinguir cuales de aquellos moluscos le provocaban mareos e indisposiciones. Con apenas tres días en el islote, la difícil subsistencia lo deja muy deteriorado, con un evidente desgaste físico, corporal, en una vida de indigencia. Stevenson congrega en este episodio de naufrago en isla desierta también el motivo del rescate frustrado, con un desasosegado Balfour que rompe a llorar de rabia tras observar una barca de pescadores que pasa cerca de la isla haciendo caso omiso a su presencia, a pesar de gritarles y hacer señas, sin éxito.

Stevenson parece condensar en unos pocos días, unas 100 horas, todas las torturas de una larga vida de naufrago en isla despoblada, con nuevas penalidades para el joven a causa de intoxicaciones o ingestas de crustáceos venenosos, que lo llevan incluso a encomendarse a Dios. Finalmente es rescatado por los pobladores de la zona y se da cuenta, paradójicamente, que su cautiverio ha sido una estupidez, percatándose que cuando bajaba la marea podía vadear tranquilamente el estrecho que le separaba de la otra isla. Su propia desesperación e irritabilidad no le permitió darse cuenta que tenía su liberación al alcance de la mano mientras permanecía retenido en ese mísero islote.

### 1.6.3. PINTURAS DE LA DESTRUCCIÓN

El motivo del salvamento de naufragos no es nuevo en la pintura, pero su presencia ininterrumpida y constante durante el XVIII y XIX le otorga un protagonismo inaudito en la historia de la pintura. Podemos recordar las escenas de salvamento de naufragos en la Edad Media como imágenes ejemplarizantes, concebidas para la penitencia, en una iconografía exclusivamente religiosa. Pero la representación del motivo del naufrago próxima a la sensibilidad romántica, mostrando idéntica predilección por las escenas de salvamento de naufragos, ahora vienen desligadas ya de la tradición cristiana, encontrando inspiración en la naturaleza y, especialmente, el fenómeno de la tempestad. Se establece un punto de conexión narrativo entre la iconografía medieval y la pintura romántica cuando afrontan el tema de las escenas de salvamento de los naufragos, pero la salvación providencial de los desdichados en la ancianidad medieval se desvanece dejando escenas saturadas de dramatismo en la representación del motivo ya en la segunda mitad del XVIII, valorizando sentimientos como el dolor, la angustia, el drama o la alusión directa a la muerte y el rescate denegado.

Los naufragos del romanticismo se inscriben en escenas que desbordan patetismo y tragicidad, donde el motivo central del socorro de naufragos en la orilla, se desborda por otros flancos, con naufragos abandonados en balsas a la intemperie marina, expuestos al sufrimiento y las penalidades reflejadas en sus cuerpos castigados, con escenas de naufragos aterrorizados ante una costa enemiga, a menudo sin salvación, u otros condenados a su desaparición, sustituyendo muchas veces las escenas de salvamento como escena privilegiada.

El motivo del naufragio y los desastres marítimos se erigen en una de las grandes fuentes de inspiración de los pintores románticos, un motivo que les permite transmitir la vulnerabilidad e indefensión del hombre frente a las fuerzas desatadas de la naturaleza, especialmente las tormentas. La pintura romántica ofrece retratos de sufrimiento de los desdichados náufragos o de su destrucción arrastrados por una naturaleza de cariz destructiva. Las escenas de náufragos en ocasiones también contienen elementos de crítica social a través de pinturas inspiradas en naufragios reales y acontecimientos históricos de su tiempo. La moralidad antigua y medieval, la funcionalidad aleccionadora, se ha transformado en las manifestaciones plásticas de la destrucción humana, en palabras de Molinuevo, “el arte, la literatura dejan de ser instrumentos moralizadores y ya no buscan provocar sentimientos edificantes y de elevación.”<sup>180</sup>

### 1.6.3.1. LA TEMPESTAD

La eclosión del motivo del naufragio y del náufrago en el Romanticismo aparece como una evolución natural de los motivos pictóricos tras la llegada del paisajismo como género artístico propio en el siglo XVII. Flamencos y holandeses convierten el entorno natural, sereno o convulsionado, en escenario central de sus cuadros, incorporando el gusto por el fenómeno climático de la tormenta como tema en la pintura. El mar como paisaje para la contemplación y el deleite se incorpora en la pintura con el motivo de las marinas en la pintura paisajística, y aunque numerosas marinas se muestran serenas y apacibles, con escenas portuarias o la navegación majestuosa de los barcos en el mar, otras reflejarán escenas de gran agitación, como tempestades acompañadas de naufragios. Una tendencia paisajista general que relegará los temas religiosos en un recambio de paradigmas.

Ante estas nuevas inquietudes temáticas en la pintura, los fenómenos naturales singulares encuentran su lugar. Y entre los acontecimientos meteorológicos, uno de los que consiguen más predicamento por su plasticidad e intensidad, será la tormenta, y de una manera destacada, la tempestad en el mar, como ya atestiguan algunos cuadros de Nicolas Poussin en el clasicismo o, por ejemplo, la querencia por este fenómeno excepcional a cargo de Shakespeare, quien lo materializó en teatro en *La tempestad*. Con el Romanticismo la tormenta se redimensiona y se hace ahora más catastrófica, con temporales marinos que harán zozobrar las embarcaciones, y provocarán calamitosos naufragios, como demuestra Guillén en *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> José Luis MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 12.

<sup>181</sup> Esperanza GUILLÉN, *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Ediciones Siruela, 2004, p. 9.

El motivo del naufragio asociado a la tormenta en el mar será un lugar común, un motivo de cierta demanda o predilección para los coleccionistas, alcanzando una frecuencia sin parangón con el estallido del motivo del naufragio y del náufrago en la época del Romanticismo, dissociado paulatinamente del fenómeno factual en cuadro de la tormenta marina. Una representación que une indefectiblemente tormenta y naufragio como fórmula pictórica, convertida en norma de uso en la pintura de este siglo, de indudable atractivo para el espectador por su fuerza y dramatismo.

La escena contempla los elementos naturales desbocados combinados con escenas de gran agitación humana, con diversas reacciones ante el desastre, y los intentos de salvación, elementos abordados como canon de representación, como elemento estético, embellecedor. En realidad, los fenómenos atmosféricos ocupaban un pequeño porcentaje de culpabilidad en los naufragios, a menudo ocasionados por la mano del hombre, ya sea por incompetencia, negligencia, o accidentes como incendios, errores de navegación o fruto de la crueldad del hombre, tal como lo expresa Gérard Le en su estudio de la navegación comercial francesa con las colonias del XVIII, “Las condiciones meteorológicas representan entre una quinta parte y un tercio de las causas del naufragio. Sin embargo, los errores de navegación son más frecuentes que las condiciones de tiempo más execrables. El naufragio se produce más a menudo por una conjunción de motivos.”<sup>182</sup>

A pesar de las mejoras en la navegación y los avances en la oceanografía, con la consiguiente disminución de los naufragios en la edad moderna, los desastres marítimos continúan siendo tema de actualidad, principalmente gracias a su difusión en la prensa, un tema de indudable interés para el público por su dramatismo y que explica que sea motivo habitual de representación en pintura, hasta su eclosión en el romanticismo. La fascinación por el naufragio, el atractivo que despierta el naufragio, puro elemento sublime, categoría artística, ampliamente extendida en la pintura, a lo mejor no se corresponde con la incidencia real que tiene el naufragio en la vida marítima, que ocupa unos porcentajes muy bajos, como constata Gérard Le, “Es necesario guardarse de exagerar la importancia de los naufragios.”<sup>183</sup> Pero la magnitud de algunas catástrofes marítimas lo convierte obligatoriamente en motivo de atención, dejando un rastro de devastación y destrucción inaudito, sólo equiparable a las desgracias de la guerra. Los naufragios a lo mejor no eran abundantes en la navegación de los siglos XVIII y XIX, pero algunos de ellos se transformaban inevitablemente en tragedias colectivas por el elevado número de fallecidos, y algunos de ellos se convirtieron en inspiración de varias marinas.<sup>184</sup>

---

182 Gérard LE BOUËDEC, « La mer sous la contrainte » (cap. VIII) en *Activités maritimes et sociétés littorales de l'Europe atlantique (1690-1790)* París, Armand Colin, 1997, pp. 263-298

183 Gérard LE BOUËDEC, *op. cit.*, pp. 263 y ss.

184 Señalamos algunas catástrofes de una magnitud trágica importante, caso del buque de vapor transoceánico Atlantic que chocó en las costas de Nueva Escocia en 1873 con más de 500 muertos de 933 pasajeros; el Princess Alice hundido en el Támesis tras una colisión en 1878 donde perecieron alrededor de 400 personas; o el barco

### 1.6.3.2. SALVAMENTO DE NÁUFRAGOS DESDE LA ORILLA. EFECTO DISTANCIAMIENTO

Las marinas turbulentas románticas del XVIII ya ofrecían una panorámica gráfica de varios elementos circunscritos a la representación del naufrago, con una serie de cuadros que abordan una variedad de acciones, especialmente tres motivos asociados, la ilustración de devastadoras tormentas con los barcos naufragados acompañados del tema del rescate de naufragos en la costa. Las escenas contemplan imágenes de los ansiosos naufragos por alcanzar la orilla salvadora, los esfuerzos de aquellos que intentan salvar a los desdichados, o los testigos en tierra firme, impotentes y horrorizados ante la tragedia. Esta asiduidad del tema de la tormenta y el naufragio cerca de una costa poblada, frente a su nula representación en medio del océano, parece guardar cierta relación con la realidad de los naufragios, “los naufragios generalmente son localizados a lo largo de la costa, y principalmente son debidos a fenómenos climáticos.”<sup>185</sup>

Comentamos tres cuadros muy similares de Backhuysen, Vernet y Louthembourg que describen una idéntica escena de tempestad marina y naufragio, con escenas de gran dramatismo de salvamento y rescate de naufragos desde la costa salvadora, ejemplos ilustrativos de como la pintura del XVIII afronta la representación del naufrago. Representaciones visuales de catástrofes marítimas que proporcionan diversos relatos simultáneos, protagonizados por distintos personajes y acciones desde la orilla, pero siempre en grandes planos generales, escenas donde predomina cierto alejamiento del punto de vista, vistas en distancia.

El pintor alemán Ludolf Backhuysen, emigrado a Ámsterdam en 1649, sobresale como pintor de batallas navales y escenas portuarias, siempre con el mar como eje temático, pero cultiva también repetidamente el motivo de las tempestades, con fastuosas escenas con mares embravecidos que ponen en peligro la navegación de las naves.<sup>186</sup> Pero nos ocupamos de una pintura de naufragio, que reproduce la escena bíblica del naufrago

---

repleto de emigrantes Cospatrick que ardió en 1874 con cerca de 500 muertos y apenas 3 supervivientes. Y como datos orientativos, que parecen contravenir las cifras de Gérard Le, en SIMPSON, *Cannibals at Common Law*, en Volume 27, fall, 1981, se anota por ejemplo los fallecidos sólo en Gran Bretaña en el periodo 1884-1885, con un total de 4.632 - 1.490 pasajeros y tripulación 2.769 -, y los barcos perdidos en alta mar en Gran Bretaña en los años 1881-1882 son 838 navíos.

185 Marion COSTA, *La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du 18e siècle*, t. I, Grenoble, Université Pierre Mendès, 2012, p. 53

186 Marinas tempestuosas de Backhuysen como Barcos en apuros en una costa rocosa (1667), Barco encallando en una tormenta (1690), Cristo en la tormenta en el mar de Galilea (1695) o Tempestad en el mar (1702).

gio del barco de Pablo camino de Roma cerca de Malta, obligándolo a permanecer en la isla unos meses, en la pintura *El naufragio de San Pablo* (1690-1700) que, amén del mar furioso y los nubarrones amenazadores e hinchidos, describe en una escena de conjunto las escenas de rescate y salvamento de náufragos en la costa, con el barco naufragado en el mar cerca de las rocas.



*El naufragio de San Pablo* (1690-1700, Ludolf Backhuysen) Naufragio con espectador

El gran paisajista marítimo francés del siglo XVIII, Claude Joseph Vernet, inspirado en paisajistas y pintores flamencos del XVII, fue un gran renovador de la pintura paisajística marítima y pintó gran cantidad de cuadros de amaneceres, anocheceres, escenas portuarias y mares en calma, con el mar como protagonista absoluto. Entre un sinfín de marinas serenas con mares reposados, es autor a su vez de una extensa serie de cuadros dramáticos focalizados en la figura de la tormenta marina asociada con naufragio, acompañadas de las desesperadas escenas de rescate de los náufragos en la costa. Idéntico motivo fue repetido en incontables ocasiones, con ligeras variaciones, pero compartiendo siempre una misma disposición de los elementos en el cuadro y un similar punto de vista.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> Vernet ofreció una extensa serie de réplicas sobre el mismo tema a lo largo de su carrera en incontables cuadros como *Mar tempestuoso* (1748), *Un naufragio* (1750), *Tormenta con naufragio* (1754), *Naufragio* (1759), *Tormenta en la costa mediterránea* (1767), *Tempestad con naufragio de una nave* (1770), *Naufragio* (1771), *Naufragio* (1772), *Naufragio en mares tempestuosos* (1773), *Tempestad* (1775), entre otros.



*Naufugio* (1772, Claude Joseph Vernet) Naufugio visto desde la orilla

En una obra copiosa y variada, los lienzos sobre tormentas y naufragios forman un binomio indisoluble, una fórmula codificada, y la parte más conocida de su extensa obra. Representaciones que comparten mayoritariamente una simultaneidad de elementos en escena como tormentas desbordadas con fuertes vientos, cielos encapotados y amenazantes, zonas de claridad y luz en el cielo que contrastan con los negros y tupidos nubarrones, barcos naufragados en posición inclinada, creando una línea diagonal en el cuadro, y la caótica operación de evacuación y socorro de naufragos en una costa habitada donde participan también ribereños, ya sea observando o ayudando. Un patrón de disposición de los elementos en el cuadro, así como el propio sujeto temático del mismo, que aparece compartido con otros pintores de su tiempo, en unos códigos perfectamente definidos en su tiempo, y que recogen seguramente una tradición previa como recuerda Costa.

Reproducimos *Naufugio* (1772), donde llama la atención la gran similitud con el cuadro de Ludolf Backhuysen *El naufragio de San Pablo*, reproduciendo una escena parecida. En *Naufugio* se describe toda la agitación del momento con escenas de pánico y desesperación, consuelo y salvación, atenciones y cuidados a los exhaustos damnificados, con cuerpos abatidos o yacentes. Una escena apocalíptica incluso, con ese rayo que cruza el encuadre. En primer término, se suceden diversas acciones desde las rocas de la costa, se perciben los esfuerzos para auxiliar a los supervivientes con cuerdas, botes o utilizando las propias manos, otros procuran alcanzar la orilla cómo pueden tras abandonar el barco escorado peligrosamente y otros contemplan con horror y piedad la catástrofe desde una costa habitada. Entre los numerosos protagonistas dentro de la gran convulsión general, vemos la figura de una mujer con el torso desnudo, junto a un perro, que es reanimada por varios hombres. Entre los testimonios del desastre, encastrados en una roca, vemos en el margen izquierdo un hombre arrodillado, conmovido, y a su lado, otro con las piernas dobladas y las manos puestas en la cabeza, horrorizado ante la visión. O en el margen derecho, lejos de la agitación general que prevalece en el centro, un cuerpo solitario tumbado en las rocas que intenta, entendemos, agarrar algún naufrago.

Por otro lado, el francés Philippe Jacques Louthembourg comparte con Vernet la preeminencia del paisaje en su pintura y, como él, la predilección por las marinas dramáticas, centradas en la tormenta marítima acompañada de naufragio y los esfuerzos de salvamento de los náufragos. Louthembourg, instalado en Londres a partir de 1771, fue el introductor del tema de la tempestad en el mar en Gran Bretaña.<sup>188</sup> Más allá de la afinidad temática existente entre Vernet, Backhuysen y Louthembourg, los tres compar-ten parecidas ideas de composición del motivo del naufragio y rescate de náufragos. Mantienen parecidas ideas de composición ofreciendo nuevas escenas de rescate de náufragos en la costa de gran amplitud, abarcando numerosas acciones y personajes. Reproducimos *Marina con naufragio* (1769) de Louthembourg donde se ofrecen escenas paroxísticas de salvamento de supervivientes en la orilla rocosa tras un naufragio en un mar desencadenado, en una escena análoga a las anteriores.



*Marina con naufragio* (1769, Philippe Jacques Louthembourg) Costa destructora

Sin embargo, el naufragio de Louthembourg, parece dotado de mayor patetismo, con unos náufragos en unas precarias tablas, transmitiendo mayor vulnerabilidad, o el cuerpo flotante de una mujer ahogada en el mar. Introduce sin embargo una destacable diferencia con Vernet a pesar de representar la misma escena, incorpora una tierra inhóspita, escasamente acogedora, un lastimoso refugio de náufragos. A diferencia de Vernet, quien mostraba orillas habitadas con testimonios conmovidos por el desastre y signos de poblamiento como casas o faros, Louthembourg ofrece una orilla más destructora que Vernet. Se trata de una salvedad importante, ya que introduce el ingrediente de la costa destructiva, en contraste con la costa salvadora, como señala Costa, “La ausencia de tierra como elemento estabilizador en primer plano refuerza la impresión de amenaza que pesa sobre los hombres, presentados como figuras impotentes frente a la naturaleza.”<sup>189</sup>

<sup>188</sup> COSTA, *op. cit.*, T I, p. 53

<sup>189</sup> COSTA, *op. cit.*, t. 2, p. 49.

### 1.6.3.3. SALVAMENTO DE NÁUFRAGOS DESDE LA ORILLA. EFECTO ACERCAMIENTO



*Naufugio* (1767, Louthembourg) Efecto acercamiento

Las grandes y convulsas escenas de conjunto de mares agitados, cielos inquietantes y naufragios, que sitúan en un primer nivel las escenas de salvamento de náufragos, subdivididas en varias escenas complementarias protagonizadas por diversas figuras humanas, unos afanados en el rescate, otros luchando por alcanzar la costa u otros simples testimonios, reciben un nuevo enfoque cuando nos acercamos a finales de siglo XVIII. Se produce un efecto de aproximación a las figuras humanas, que hasta entonces siempre habían sido mostradas en la lejanía. Se empieza a delimitar la acción a unos pocos protagonistas, reduciendo ostensiblemente el campo de visión a una escena concreta, que equivaldría a una fracción de las múltiples acciones integradas dentro de las pinturas anteriores de Vernet, Louthembourg o Backhuysen.

Resulta ilustrativo en este sentido otra marina de alto contenido paroxístico de Philip Jacques Louthembourg, un bello lienzo consagrado al motivo de la tormenta marina con naufragio, una nueva pieza de naturaleza descontrolada y destructora, *Naufugio* (1767). Contiene la salvedad que prescindir de las grandiosas escenas de conjunto para ceñirse en primer término a los titánicos esfuerzos de unos pocos náufragos para alcanzar la orilla salvadora, con un inusitado despliegue de patetismo perfectamente apreciable para el espectador. En un escenario genuinamente sublime, formado por una combinación explosiva de gran dinamismo de mar encrespado, aciagos nubarrones, precipitaciones de espuma y la amenaza de las rocas, Louthembourg ofrece una escenificación de alta intensidad dramática. Y lo consigue gracias a métodos más asentados en el romanticismo propiamente dicho, como un inusual acercamiento a la escena, donde se percibe claramente un puñado de náufragos que se aferran a los salientes de una orilla rocosa, situados en la base del cuadro.

Las desvalidas figuras de los náufragos acaparan el protagonismo casi absoluto de la acción representada, rodeados por el mar furioso, asentando una tendencia en el Romanticismo de dar visibilidad a grupúsculos de náufragos en la orilla, independizán-



dose de la centralidad del sujeto del barco naufragado en las marinas convulsionadas de su tiempo. En el cuadro vemos unas figuras arrodilladas y rezando, con las manos juntas, restos del naufragio, dos mujeres sollozando. Una escena escalofriante donde el hombre es una simple marioneta a merced de los destructivos elementos naturales. Otro ingrediente novedoso es el escenario escogido, correspondiente a una orilla deshabitada, desprovista de población, donde nadie puede participar en el rescate de los náufragos.

A pesar de insistir en la misma representación del naufragio y sus devastadoras consecuencias, Vernet introduce una variación significativa en la representación de dicho motivo. El amplio despliegue de figuras humanas repartidas en los lienzos de este pintor de naufragios en la costa queda reducido considerablemente a una pequeña porción en *El naufragio* (1762). Se prescinde de una visión de conjunto que engloba el barco naufragado en un mar revuelto con cielos tormentosos y las distintas acciones de salvamento que desarrollan varios protagonistas desde las rocas de la costa. En este cuadro sobre idéntico motivo, Vernet delimita la acción a unos escasos cuatro protagonistas, con barco escorado al fondo. La acción de salvamento se sitúa en primer término con un hombre colgado de un precario árbol en un peñasco que intenta rescatar a un desamparado náufrago agarrado a un madero, acercándole una cuerda con su mano, mientras el desdichado y aterrado náufrago parece desconfiar, sintiéndose seguro encima de los maderos, pero que es sacudido por la violencia de las olas que pueden estrellarlo contra las rocas. La escena cuenta también con dos hombres encaramados encima de la roca que siguen con tensa atención la arriesgada operación de socorro. En segundo término, a mayor profundidad, en el fondo de la imagen, un barco con velas ladeado, y la silueta de un faro, borroso por la lluvia.



*El naufragio* (1762, Joseph Vernet) Salvamento de náufragos. Acercamiento

La misma operación de reducción de campo visual, de síntesis de una extensa y variada escena general populosa de salvamento de náufragos en la orilla, a unos pocos

protagonistas en *El naufragio* (1762), se reproduce en un nuevo óleo de Vernet a partir de una fuente literaria, *La muerte de Virginia* (1789).<sup>190</sup> Vernet lleva a cabo, en el que se ha considerado su último cuadro en vida, una representación de la muerte en primer término, una escena más traumática y trágica que las escenas preñadas de dramatismo que dominan sus cuadros de tormentas y naufragios. La escena coincide con el triste desenlace de la novela, salvaguardando el naufragio y el fallecimiento de su protagonista como clímax final. Y como constata Costa en la pintura francesa, exponente de una corriente creciente hacia finales de siglo a mostrar evocaciones de la muerte en pintores que se inspiran en la historia, “A finales del XVIII, los pintores de historia tienen tendencia a interesarse por los argumentos trágicos, evocando la muerte de los héroes, creando de esta forma obras impregnadas de patetismo.”<sup>191</sup>

Un cuadro sintomático de una sensibilidad romántica que estalla en todo su patetismo con la representación trágica del naufragio en el romanticismo pictórico del XIX. El cuadro se empareja de nuevo con las terribles escenas de naufragio y salvamento de naufragos que le dieron notoriedad, con la recurrencia de cielos tormentosos, mares encrespados, fuertes vientos que levantan montañas de espuma y barcos naufragados siempre escorados. Pero en la presente ocasión, el dramatismo colectivo de los naufragos anónimos debatiéndose por llegar a la orilla, junto a restos del naufragio, cede protagonismo a la narración trágica de la historia novelada.

La escena, cruzada por un vendaval que sopla violentamente hacia la izquierda del cuadro, levantando una enorme nube de espuma blanca, otorga un lugar principal al cuerpo inanimado de la joven Virginie, ataviada con un vestido rojo que destaca especialmente, que ha sido arrastrado por las olas a la playa de la isla, rodeada por despojos del naufragio depositados en la arena. Aparece la figura sin vida de Virginie, con una mano sobre el cuerpo que sujeta un objeto, el retrato de su amado, Pablo. La escena se completa con la inclusión del criado negro, Domingue, que se muestre desesperado, con la vista levantada al cielo, un brazo estirado, mientras el otro hombre no puede dar crédito a la visión angustiante del cadáver, inclinado sobre ella, tal vez llorando, inapreciable al encontrarse de espaldas al espectador, pero en justa correspondencia con el texto original. En la parte izquierda, encima de un roquedal, aparecen algunos testigos de la tragedia, observando el cadáver de la joven.

---

<sup>190</sup> *La muerte de Virginia* de Vernet es una traslación a la pintura de una escena dibujada por él mismo en una lámina para ilustrar la novela *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin Saint-Pierre (1737-1814). La lámina ofrecía, en un formato más comprimido, la muerte de Virginia tras un naufragio, dejando su cuerpo yacente en la playa, ante la desesperación del criado y su amado Pablo.

<sup>191</sup> COSTA, *op. cit.*, t. I, p. 67.



*La muerte de Virginia* (1789, Vernet) Náufraga en la orilla

Se constata una tendencia acentuada hacia finales de siglo de centrarse en un pequeño grupo de náufragos, dejando para el fuera de campo la suerte que haya podido correr el resto del pasaje, individualizando la catástrofe, personalizando la tragedia, obedece también a la corriente literaria de afirmación y exaltación del “yo” en el romanticismo, acompañado del desarrollo e intensificación de las emociones y sentimientos personales, como indican Costa.<sup>192</sup>

Estableciendo un paralelismo con la última obra de Vernet sobre la muerte de Virginia, náufraga en la playa, otros pintores franceses de historia como Étienne Barthélémy Garnier ofrece en *Ajax naufragado*, presentado en el Salón de 1793, con el título también de “Un guerrero que se salva del naufragio y se aferra a las rocas”, mostrando al héroe mítico Ajax agarrado a unas rocas, donde ha sido conducido por Poseidón, tras un naufragio provocado por Atenea. Bajo una estética neoclásica, con el cuerpo semi-desnudo, tensionado y musculado, cuerpo de belleza estatuaria, aunque el cuadro no refleja directamente su muerte, los conocedores del mito saben que Ajax, tal como muestra la escena que llena casi por completo el lienzo, maldice y desafía a los dioses, despertando su ira y hundiendo la roca donde se sujeta el guerrero, que desaparecerá bajo las aguas.

O como Jean Joseph Taillason en *Leandro y Hero* (1798), que representa al heroico Leandro ahogado, con su cuerpo de náufrago bello y desnudo depositado en la arena de la playa, observado por su amante, la desesperada Hero, llenando ambas figuras prácticamente todo el lienzo. Se observan las olas del mar tras una tormenta marina. Leandro cruzaba a nado siempre los Dardanelos para encontrarse con su amada Hero, sacerdotisa de Venus, guiado en su travesía por una llama en la torre, pero ese día Leandro se ahogó en el mar tras una tormenta. Un cuadro de marcado gusto neoclásico, y que transmite un elevado grado de patetismo con el cuerpo desnudo de Leandro, y Hero, testimonio del drama, aquí figura de tragedia, desplazándose con los brazos estirados y

---

<sup>192</sup> COSTA, *op. cit.*, T 1, p 50.

las manos abiertas, gesticulación amanerada de la tragedia, hacia su amado, para lanzarse encima de él y abrazarlo. Como en la historia del mito antiguo, Hero, abalanzándose sobre su amado, renunciará a la vida para entregarse a la muerte en los brazos de su amado fallecido, fruto del dolor.

Unos cuadros sobre la mostración del náufrago absolutamente desprovistos de elementos accesorios, ocupando el náufrago la total centralidad del cuadro, uno en la antecámara de su muerte, Ajax, y el otro un despojo del mar, Leandro. Como dice Costa, dos lienzos focalizados en mostrar “lo esencial” del naufragio, el naufragio reducido al cuerpo del náufrago, “centrados en el drama que afecta a los personajes, reduciendo a aquello esencial la representación del fenómeno atmosférico que lo ha provocado, secundario con relación a la suerte trágica de los hombres.”<sup>193</sup>

Algunas consideraciones pueden resultar oportunas como la constatación de que las escenas de naufragio pintadas en el XVII y XVIII, con presencia visible de náufragos, reflejan por norma las labores de rescate y salvación desde una orilla cercana, manteniendo un punto de vista de la acción que se sitúa en tierra firme. Con preferencia por amplias escenas de conjunto, compuestas por una simultaneidad de acciones, desde el motivo central de la tormenta que sacude el cielo y el mar, los daños ocasionados por la fuerza tiránica de los elementos naturales con la figura del naufragio, con los barcos escorados, rotos o semihundidos, más una sucesión de variadas acciones de rescate y lucha por la salvación de los desdichados náufragos cerca de la orilla.

Destacar como norma que todas estas escenas de gran agitación con tormenta y naufragio, aparecen asociadas indisolublemente, relegando a rara excepcionalidad la representación de la tempestad marítima que no vaya desprovista de naufragio. Escenas que siempre son representadas cercanas a la costa y nunca en mar abierto, cumpliendo una norma absoluta que no contempla la representación del naufragio en la pintura francesa desligada de una orilla salvadora, donde los náufragos puedan encontrar refugio. Como un efecto distanciador, un alejamiento de la acción, intuyéndose hacia finales de siglo una tendencia de mayor tragicidad al evocar la muerte, ya en primer término con héroes literarios o históricos de la mitología, por ejemplo.<sup>194</sup>

#### **1.6.3.4. EL SUBLIME. CATEGORÍA ESTÉTICA**

No será hasta finales del XVIII y el XIX en el Romanticismo que las desdichas y penalidades del náufrago ganan protagonismo absoluto, resultado de una progresión sostenida durante el XVIII, creando ahora representaciones autónomas con respecto a las extensas escenas generales sobre dicho motivo. El socorro de náufragos como elemento central en las marinas previas vive ahora un especial acercamiento al náufrago, con una

---

<sup>193</sup> COSTA, *op. cit.*, T I, p. 68.

mayor de proximidad a la escena reflejada. Así como la incorporación de diversos motivos más allá del salvamento de naufragos en la costa. Como hemos visto, algunas telas de Vernet, Taillasson y Garnier, ya incidían en esta perspectiva aproximativa, otorgando protagonismo a un reducido grupo humano. Un efecto de cercanía que favorece que el espectador se aproxime al dolor y sufrimiento de los protagonistas, ahora expuestos casi en primer plano. Tal como muestra el comentado cuadro de Louthembourg sobre una orilla inhóspita, ingrediente que aumenta el potencial de patetismo de la escena de salvamento de los rescatados.

Escenas en realidad próximas al concepto del sublime romántico, que intensificará la representación de las escenas de salvamento de naufragos, potenciando el paroxismo y el patetismo de la escena, acercándolas al espectador, como comenta Vives-Ferrándiz “El naufragio, con el romanticismo, fue elevado a la categoría de sublime porque es una experiencia de dolor, trauma y sufrimiento que lleva al espectador a experimentar la emoción más fuerte que puede sentir.”<sup>195</sup> Como ocurre en una escenificación de orilla destructora, enemiga, en el cuadro de finales de siglo de Jean-François Hue, *Marina, naufragio*<sup>196</sup>, cuadro no datado, pero que se sitúa en el cambio de siglo, con una clásica escena a lo Vernet, con la tríada conformada por la tempestad, el naufragio y los naufragos luchando por aferrarse a las rocas. Un cuadro que ofrece no sólo un exponente de la orilla desapacible y agreste, sino que ofrece un nuevo signo romántico al reducir las habituales escenas de grupo de naufragos en la costa a un escaso grupo de personas, deduciendo que la mayoría ha perecido en la catástrofe marina; por otro lado, muy similar en cuanto a sujeto y composición a la desgarradora escena de Louthembourg, *Naufragio* (1767)

---

195 Luis VIVES-FERRÁNDIZ, “Cartografías de la (des)esperanza: políticas y naufragios de la posmodernidad”, *Ars Longa*, núm. 21, 2012, p. 441.

196 Hue versiona con este cuadro, con mayor dramatismo, una escena suya prototípica, al estilo de Vernet, de tempestad marina con naufragio cercana a la costa donde los naufragos consiguen su salvación, como *La bahía y el puerto de San Melo* (1798)



*Marina, naufragio* (finales XVIII, principios XIX, Hue)

En una escena con pocos supervivientes, la muerte se enseñorea del lugar, con la exposición de cadáveres y cuerpos sacados del agua, síntoma de tragicidad que dominará la representación del motivo en el romanticismo pictórico. La amarga estampa doliente de Hue es indicativa de esta tendencia a la reducción de los grupos de naufragos, dejando para el fuera de cuadro la aniquilación de la mayor parte del pasaje, tendencia pronunciada a final de siglo, tal como apunta Costa, “La evocación de la muerte en las escenas de naufragio resulta especial ya que afecta todo un grupo de personajes de los cuales sólo una parte conseguirá sobrevivir –parte que parece reducirse a medida que uno se acerca al final de siglo -.”<sup>197</sup>

La presencia del naufragio y el socorro de naufragos como tema de representación usual, en escenas de una naturaleza incontenible y destructora, en cuadros de Backhuysen, Louthembourg, Hue y, especialmente, en Vernet, se consideran sintomáticas de una sensibilidad romántica, muy próximos a las formulaciones del carácter de “lo sublime” en la naturaleza, concepto distintivo del Romanticismo. Una idea del sublime que es reformulada, pero que es una idea preexistente, manifestada en la asociación de las imágenes de la tormenta y el naufragio en la segunda mitad del XVIII, que pautan una evolución gradual hacia el romanticismo propiamente dicho, con esa predilección por las manifestaciones atmosféricas y esa atracción por lo negativo y destructivo, prefiguraciones de una estética del pathos romántica.

En este período de finales de siglo ya se detecta el desarrollo de una sensibilidad exacerbada, tanto en la literatura como en la pintura, “que empuja al hombre a implicarse en la suerte reservada a los personajes que encuentra en sus lecturas y cuadros.”<sup>198</sup> Sensibilidad deudora también de los primeros acercamientos a la idea de lo sublime en In-

---

<sup>197</sup> COSTA, *op. cit.*, t. I, p. 68.

<sup>198</sup> COSTA, *op. cit.*, t. I, p. 108

glaterra con el tratado de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), sentando las bases de la estética del romanticismo a partir de conceptos como lo bello y lo sublime, lo sublime como nueva categoría estética, y que hallará en la tempestad una de sus mejores representaciones, exponente de lo terrible, de lo asombroso.

Burke planteaba la idea de lo sublime asociado, entre otras cosas, a una magnitud sobrecogedora que produce asombro, espanto, peligro o horror, “La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el *asombro*; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror (...) El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado (...) Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que puede ser peligrosa.”<sup>199</sup>

#### 1.6.3.5. ROMANTICISMO TRÁGICO

La pintura se imbuje de una asumida estética de lo sublime, fenómeno convertido en moda, incluso, en corriente pictórica. Fenómenos naturales espectaculares, como la tempestad en el mar, acompañada también de naufragios, o simplemente la representación desnuda y esencial del naufrago, aspecto sólo presente de forma ocasional en el XVIII, se propulsa ahora a auténtico fenómeno. Se produce una proliferación de marinas en el romanticismo centradas en el motivo del naufragio y el salvamento de naufragos, en ocasiones lienzos inspirados en naufragios auténticos, conformando un conglomerado de cuadros vasto y extensísimo. Una eclosión estética de lo sublime en la naturaleza, que abisma a los personajes en ella, desde erupciones, cataclismos, paisajes extraordinarios y naufragios, la catástrofe de la navegación. Las fuerzas de la naturaleza desencadenadas, “el rostro oscuro y terrible de lo sublime”, para Molinuevo<sup>200</sup>, que dejan al hombre vulnerable enfrentado al poder abrumador de la naturaleza.

Un conjunto de cuadros de inusitado dramatismo que podrían servir de ilustración perfectamente para las páginas del libro de catástrofes marinas del XIX de Adolfo Jorritzi, *Viaje dramático alrededor del mundo. Aventuras de los más afamados viajeros y Naufragios célebres* (1864). Un catálogo de imágenes que transcriben en formas, motivos y colores algunos de los desastres marítimos contenidos en dicho manual, como un párrafo ilustrativo sobre la devastación del naufragio, “diferentes dramas espantosos ocurridos en el mar, sin otros testigos las más veces que los revueltos elementos, alumbrados por el rayo, y mezclándose en ellos el último grito del moribundo al fragor del

---

199 Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Real Universidad de Alcalá, 1807, pp. 59 y s.

200 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 12

trueno, al mugido del huracán, y al pavoroso estrépito de las irritadas olas; dramas terribles y de funesta celebridad por las numerosas víctimas que en ellos figuran.”<sup>201</sup>

Varios cuadros y pintores del Romanticismo se han convertido en emblemas de su tiempo, trascendiendo sus fronteras, caso de Turner, Friedrich o Géricault, más allá de sus cuadros de naufragos. Destacando especialmente Turner, pintor de fenómenos meteorológicos de fuerza destructiva, asumiendo conscientemente el concepto de lo sublime romántico, destacando sus aludes, tempestades, incendios, diluvios y catástrofes de toda índole, escenas saturadas de dramatismo, como también marinas tumultuosas.<sup>202</sup> El propio Turner remarcaba el carácter disolvente de la naturaleza, poniendo palabras a su obra, como en su poema *Las falacias de la esperanza* (1812), donde aludía a su propio cuadro exhibido *Caída de una avalancha en los Grisones (Cabaña destruida por un alud)* (1810), con estos versos finales: “Todo desaparece, todo el fruto del trabajo, y toda la esperanza del hombre.”<sup>203</sup>

Pintores rodeados también de una extensa nómina de artistas que han encontrado en las furias desatadas de la naturaleza en el mar y la desesperada lucha de los naufragos para no ahogarse un privilegiado lugar de encuentro. La idea del sublime en el Romanticismo lleva a la redundancia una vasta producción de lienzos trágicos sobre el naufragio, recogiendo la herencia de las marinas agitadas del XVIII, como asevera Guillén sobre la debilidad del Romanticismo por este motivo, “en el interés que el Romanticismo experimenta por los barcos que se agitan en medio de la tempestad, por los naufragos aferrados a los restos de una nave destrozada o hundida; la seducción que despierta el mar golpeando los promontorios rocosos, o la incierta cercanía de la salvación, se extienden hasta bien entrado el siglo XIX.”<sup>204</sup>

Ahora la pintura romántica rompe con la forma de distanciamiento prudente y no duda en aproximarse al centro de la acción si el naufragio se produce en mar abierto, adentrándose en el mar, alejándose de la orilla segura. Metiéndose en la propia vorágine del mar y las olas para acentuar la zozobra, la angustia y la conmoción del espectador. Un cambio de paradigma que permite pasar del alejamiento al acercamiento, que se hace eco de las conocidas escenas de naufragos en la orilla, primero reduciendo los grupos de naufragos y otorgando la centralidad del cuadro. En ocasiones se optará por desprenderse de la mostración directa del naufragio que pasará a un espacio sobreentendido, fuera de cuadro, para mostrar las consecuencias posteriores de dicho siniestro en el

---

201 Adolfo JOARITZI, *Viaje dramático alrededor del mundo. Aventuras de los más afamados viajeros y naufragos célebres en Europa, África, Asia, Oceanía y América*, Barcelona, La Maravilla, 1864, p. 534.

202 Turner, pintor de múltiples escenas con naufragos, abordó también marinas turbulentas con mares tempestuosos, como *Barcos holandeses en una galerna* (1801) o *El muelle de Calais* (1803), lienzo surgido a partir de su propia experiencia en el muelle de Calais durante su primer viaje en barco en 1802.

203 Denys RIOUT, *William Turner. Los impresionistas y su época*, Barcelona, Polígrafa, 1996

204 GUILLÉN, *op. cit.*, p. 89.



cuerpo de los desdichados náufragos a la intemperie, o sus cuerpos desfallecidos en una playa, o luchando por aferrarse a la vida.

El naufragio, en sus diversas manifestaciones, encuentra su centralidad narrativa, dejando el naufragio prácticamente fuera de cuadro. Nuevas perspectivas surgen a la hora de plantear el tema del naufragio, que parece independizarse de las escenas de naufragio, adquiriendo protagonismo propio, tomando el relevo. Y el contenido de algunos cuadros encuentra inspiración en la propia contemporaneidad histórica, prescindiendo de motivos de naufragio de la antigüedad mítica o religiosa. O incluso, se puede alcanzar la radicalidad de no mostrar ni rastro humano de la catástrofe en entornos vacíos, que transmiten con todo este despojamiento toda la desolación, solamente los restos del naufragio, escombros, despojos que aluden a una tragedia, o cuerpos moribundos o perros como testimonios únicos. Y luego constatar el alcance internacional del motivo del naufragio asociado al de salvamentos de náufragos, con Europa como epicentro de un fenómeno pictórico que se expande hasta Estados Unidos o Rusia.

La representación de la tempestad y el naufragio en sus múltiples facetas, como la representación de paisajes en el romanticismo vive un repliegue hacia el interior, una oleada de subjetivismo, los paisajes serán idealizados, alejados de la reproducción o la mimesis del modelo natural, en una visión mediatizada por la visión del pintor. Paisajes interiorizados frente a la literalidad de la copia, con una desvinculación entre el modelo pictórico y su representación pictórica, como ocurre con la mirada interior de Friedrich, explicitada en su pensamiento: “un cuadro no ha de ser pintado, sino sentido.”<sup>205</sup> Y, también, las pinturas de Turner progresivamente vaciadas, desfiguradas, quien supera el concepto del paisaje pictórico como copia del original. Son escenas que rehúyen el mimetismo, los paisajes se emborronan, lejos de la armonía clásica, acentuándose en su pintura una propensión al subjetivismo. El romanticismo pictórico, con esas marinas de la destrucción alrededor del motivo del naufragio, no sólo establece vasos comunicantes con la literatura, o las ideas estéticas, sino también con la filosofía, caso de Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1818). Se vive una nueva percepción exacerbada del dolor y el sufrimiento humano como filosofía de la existencia, de la experiencia humana, frente al idealismo anterior. El Romanticismo se sujeta a una *estética del pathos*, el pesimismo metafísico de Schopenhauer, para Molinuevo: “esas estéticas significan la quiebra del idealismo ante la realidad de aquello que sólo admite como apariencia: el dolor y el sufrimiento.”<sup>206</sup>

Ante la extensión de las representaciones del naufragio que se produce durante toda la centuria, procuraremos abordar un método clasificatorio por sujetos narrativos, para no llevar a cabo una simple enumeración cronológica de los principales cuadros que han dejado testimonio gráfico de la representación del naufragio en el romanticismo. Una

---

205 GUILLÉN, *op. cit.*, p. 38.

206 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 11.

clasificación por motivos, configurando un muestrario de las diversas propiedades que despliega el naufrago. Cuadros que se han distanciado de las clásicas representaciones de naufragios, cuadros de después del naufragio, lienzos de naufragos. Procurar clasificarlos según las variaciones que puede ofrecer dicho motivo: las balsas de naufragos en la intemperie marina, las escenas de lucha de naufragos alcanzado una orilla salvadora, ahora orillas desiertas, desprovistas de rescatadores, las escenas de salvamento y rescate desplazadas de tierra firme al proceloso mar, escenas desgarradoras desprovistas de salvación donde ya no existe rescate posible, los restos del naufragio o lo que queda después del naufragio, o escenas de naufragio con espectador, testigo del desastre.

Esta sensibilidad romántica que relega el distanciamiento a una forma del pasado, quien mantenía al espectador en una confortable posición en tierra firme, se implica ahora en un mayor acercamiento a la diáspora de los naufragos en el mar o en una orilla desierta, para representarlo en primer término, solitario o incluido en un mínimo grupo de personajes, que da como resultado también la aproximación del espectador a la acción dramática, favoreciendo la participación o la implicación de éste en la escena representada, como indica Molinuevo: “el espectador actual de los naufragio pictóricos ya no está en la orilla sino en el mar, y siente que es actor involuntario.”<sup>207</sup>

#### **1.6.3.5.1. Salvamento de naufragos. Ausencia de orilla salvadora**

En contraste con las marinas turbulentas del XVIII de Vernet o Louthembourg, que anudaban el fenómeno natural de la tempestad marina con la catástrofe del naufragio, pero siempre cerca de una orilla que favorecía las labores de rescate y salvación de los infortunados naufragos, el romanticismo conserva idéntico motivo, pero intensifica el dramatismo inherente a la angustia del rescate situando las acciones en mar abierto, lejos de la orilla salvadora. Dentro del mar, alejados de la tierra firme, la superficie marina se muestra más insegura, sacudida por grandes turbulencias, y las escenas de salvamento de naufragos dejan al hombre aún más indefenso y vulnerable, expuesto a las furias de una naturaleza desencadenada.

---

207 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 11.



*El sacrificio del capitán Desse* (Théodore Gudin, 1831) Sarcófago flotante

Entre los pintores románticos que se han acercado al motivo del naufragio de forma asidua y con distintos acercamientos, está el francés Théodore Gudin con un sobrecogedor lienzo, inspirado en hechos reales, *El sacrificio del capitán Desse* (1831), un cuadro emblemático del motivo del salvamento de náufragos en el mar. Un naufragio que culminaría satisfactoriamente en una heroica parte final, el rescate de toda la tripulación del navío holandés *Columbus* a cargo del capitán francés Desse en su navío *Julia*, pero Gudin escoge como la parte más espantosa de una cadena de sucesos. La escena representada corresponde al momento de la aproximación de la nave francesa, situada en segundo plano, mientras en primer término el navío holandés aparece desnudo, sin el palo mayor y el de mesana, ya desarbolado por completo tras cinco días de lucha contra un mar infernal, dejando a la intemperie toda su desvalida tripulación, convirtiendo el casco en una especie de sarcófago flotante.

En esta escena apocalíptica, los hombres parecen ninguneados por una naturaleza descomunal, a merced de las aguas violentas, simple comparsa, pendientes del acercamiento del barco rescatador a quien dirigen sus miradas suplicantes, levantando sus brazos en una gestualidad exasperada, con algún marinero enarbolando un trapo blanco para llamar la atención. Rosenblum y Janson describen el juego de los dos barcos, “se convierten en peones fantasmales de una fuerza hostil, sacudidos sin piedad por un devastador remolino de espuma, una situación en la que la regla y el compás no sirven para nada y en la que los seres humanos quedan reducidos a manchas diminutas.”<sup>208</sup> Turner, en sus primeras obras, entregadas casi enteramente al motivo de los barcos de pesca zarandeados en mares tempestuosos, ya ofrece en *El naufragio. Pescadores tratando de salvar la tripulación* (1805) una turbulenta escena protagonizada por una naturaleza desbocada acompañada del motivo del naufragio y el del salvamento de náu-

---

208 Robert ROSENBLUM y H.W. JANSON, *El arte del siglo XIX, Madrid, Akal, 1992*, p. 157.

fragos. Una nueva figuración de la idea de lo sublime, asociado al poder de una naturaleza de magnitud sobrecogedora que, a su vez, subraya toda la fragilidad humana.<sup>209</sup>

La marina refleja a los hombres abrumados por las terribles circunstancias, luchando sin cuartel con sus tres frágiles barcas, vapuleadas por un mar convulso, repleto también de despojos del naufragio. Una escena de impacto que muestra a los pescadores enfrentándose a los elementos meteorológicos confabulados en contra suya y que a nivel cromático ofrece la contraposición del blanco de la espuma con un cielo oscuro, tenebroso. Son escenas dramáticas de salvamento de náufragos donde se aprecia su sufrimiento, miedo y terror, y como en la mayoría de las representaciones de los náufragos en la pintura romántica, no son observadas desde una lejanía prudente o desde el resguardo que ofrece la costa, sino que son una buena muestra de la tendencia a colocar el espectador cerca de la escena o directamente en el centro de ella.<sup>210</sup> Por otro lado, *El naufragio. Pescadores tratando de salvar la tripulación*, guarda evidente similitud temática y de composición con otro lienzo de Turner, *El naufragio del "Minotauro"* (1810).<sup>211</sup>



*Pescadores tratando de salvar la tripulación* (William Turner, 1805) Naufragios

<sup>209</sup> La fascinación que despertaba el tema de la naturaleza enfurecida en Turner le llevó al extremo, a sus 67 años, de amarrarse a un mástil para experimentar en carne propia los rigores de una tempestad y luego trasladarlo a la tela en *Tempestad de nieve en al mar, vapor frente a un puerto* (1842), un cuadro de formas arremolinadas, de fuerza concéntrica, una espiral de formas que funden las nubes con el mar. La admiración que despertó esta pintura en la madre de un amigo suyo, enojó sobremanera al pintor: “Yo no lo he pintado para que se comprenda sino para mostrar cómo era la escena: me hice atar al mástil por los marinos para poder observarlo todo; estuve atado cuatro horas y en ningún momento pensé en ponerme a salvo; me sentía obligado a dar testimonio de ello si llegaba el caso. Nadie debería decir que le gusta este cuadro.”, tal como recoge RIOUT, *op. cit.*

<sup>210</sup> Otros cuadros que abordan el motivo del naufragio y mares tempestuosos de Turner como *La boya que señala un naufragio* (1849), *Barco encallado* (1828), *Un barco de rescate se dirige hacia un barco encallado que avisa con fuegos de bengala* (1831); *Naufragio con barcos de pesca* (1840-1845); *Saqueadores de restos de naufragios en la costa* (1834); *El amanecer después del naufragio* (1841)

<sup>211</sup> Turner aprovecharía la noticia del naufragio del buque inglés Minotaur en diciembre de 1810, embarrancado en la costa holandesa, un trágico suceso que costó la vida a más de 500 personas, para titular un cuadro en el cual estaba trabajando desde hacía tiempo, aprovechando la candente actualidad.

### 1.6.3.5.2. Salvamento de náufragos. La balsa

El motivo de salvamento de náufragos en el mar llega incluso a prescindir del marco general, de la gran escena de conjunto, para acercarse al dramatismo de la acción en una peripecia limitada a un mínimo grupo humano, sirviéndose de una pequeña barca de pesca como decorado. Este minimalismo escénico obedece a una tendencia en el romanticismo a convertir la balsa o el bote también en nuevo foco narrativo y expresivo. La escena dantesca del naufragio de Gudín, que precede al salvamento final de la tripulación, puede desembocar, sin embargo, en la destrucción y la muerte. La muerte en primera instancia, en primer plano, las consecuencias más devastadoras e irreparables de un naufragio, se concentran en los contornos de un bote de rescate, en el cuadro *Después del naufragio* (1847) de Eugène Delacroix.

Un bote salvavidas carga cuerpos del mar, campo de batalla después del naufragio, dejando el desastre marino para el fuera de cuadro. En el espacio de la barca encontramos, entre otros protagonistas, el cuerpo de una mujer con la cabeza recostada en un borde de la barca, también dos hombres carreteando cuerpos se disponen a lanzar un cuerpo sin vida por la borda. Una de las manifestaciones más lastimosas y dolorosas del tema del naufragio en manos de Delacroix, que no ahorra dramatismo a la acción, situando la acción también en medio del océano y lejos de la orilla segura. Una escena circunscrita al espacio limitado de un bote, con un número mínimo de protagonistas, es una genuina expresión de una sensibilidad romántica que tiende al acercamiento a los cuerpos de los protagonistas, prescindiendo de las ampulosas escenas de conjunto. La centralidad de la figura humana en el cuadro y una única acción concreta contrasta con las multitudinarias escenas de salvamento de náufragos del XVIII cerca de la costa, provistas de diversas acciones paralelas.



*Después del naufragio* (Eugène Delacroix, 1847). Rescatadores.

La desaparición de una orilla salvadora, que obliga al rescate de náufragos en el océano, situando la acción dramática en una simple barca, se asemeja a otros lienzos del pintor por su ambientación en pequeñas embarcaciones en medio del mar. El bote o la barca como nuevo espacio de representación, nuevo tablero del drama del naufragio, que reduce el protagonismo a una pequeña selección de personajes, y mostrados en un

primer plano. Una técnica de aproximación a los cuerpos que aumenta la crudeza y dramatismo de la situación, colocando al espectador frente a la propia barca, como ya hizo Géricault en *La balsa de la Medusa*, modalidad de acercamiento máximo a la escena central, que repetiría en el cuadro de lastimosos y exánimes naufragos en *El naufragio de Don Juan*, o en el patético bote de rescate en *Después del naufragio*.

Delacroix, apasionado por el mar, pasó muchas horas dibujando bocetos y esbozos de barcos y escenas portuarias tras sus numerosos paseos por la costa, aunque sus lienzos sobre el mar ocupan tan sólo un pequeño porcentaje de su producción. Sin embargo, las marinas más conocidas de Delacroix son aquellas precisamente que se desarrollan en botes en mares tempestuosos, tal como constata Howard Isham en *Image of the Sea: Oceanic Consciousness in the Romantic Century*.<sup>212</sup> Una nueva escena de salvamento de Delacroix desarrollada en una barca, perfectamente equiparable a una escena de rescate de naufragos, es *La barca de Dante* (1822), su primera obra expuesta. Delacroix, que posó como cadáver para *La balsa de la Medusa* de Géricault, pintaría *La barca de Dante* inspirándose en el episodio del mar inferior en el Infierno de la *Divina Comedia* de Dante, con Dante, acompañado de Virgilio y el ramero Flegias, huyendo del incendio perpetuo e infernal de Dis.

El pintor francés da signos de modernidad escogiendo anécdotas que en este caso no proceden de fuentes bíblicas, mitológicas o históricas, sino que bebe directamente de la literatura – como Vernet al ilustrar *La muerte de Virginia* -. Este pasaje es tratado por Delacroix, bajo una indisimulada influencia compositiva del cuadro de Géricault, pintando una escena sobrecogedora de salvamento de gente que huye de las llamas del infierno, evocando las escenas de salvamento de naufragos por la urgencia y el paroxismo que demuestran estos supervivientes en el mar luchando por su salvación aferrándose a un bote salvavidas, desprovisto en esta ocasión de un mar tumultuoso.<sup>213</sup>

Una escena convulsa, apocalíptica, que se imbuje del espíritu del sublime romántico, llevada al paroxismo con la violenta torsión de los cuerpos desnudos de pálida piel que reflejan todo el sufrimiento y la desesperación del terrible momento en sus ademanes por escapar del ahogamiento, mientras Dante y Virgilio, erguidos y tambaleándose en la frágil embarcación, contemplan la terrible escena. Destaca el plano cerrado sobre el grupo de cuerpos, en una situación de pánico, un conglomerado de cuerpos dolientes que llenan todo el encuadre, dejando las llamas infernales y el cielo sombrío en un pequeño y alejado espacio, transformando la orilla en una costa destructora, donde uno

---

<sup>212</sup> Howard ISHAM, *op. cit.*, p. 171.

<sup>213</sup> Delacroix tanteó también el motivo de la tormenta marítima en *Cristo en el lago Tiberíades* (1853) o *Cristo en el mar de Galilea* (1854), mostrando una frágil embarcación zarandeada por los elementos provocando el espanto y la desesperación de los marinos, que contrasta con la placidez y tranquilidad que transmite Jesús, en una serie de cuadros sobre idéntico pasaje muy parecidos y con leves diferencias, con grandes afinidades con sus escenas ambientadas en barcas. Delacroix mantiene la misma cercanía máxima al centro de la acción, la barca, con la presencia absoluta de los cuerpos tensionados en primer término.

debe alejarse para vivir, con una descripción de desesperación a cargo de Rosenblum y Janson: “las sombras apiñadas de los condenados se retuercen en eternas convulsiones, una imagen de intenso sufrimiento físico y moral; algunos, incluso, intentan arrancar salvajemente un trozo del barco con sus dientes afilados o con sus crispados brazos (...) imagen de la humanidad reducida a un estado de desesperación animal, en un ambiente abrumadoramente hostil”<sup>214</sup>

Delacroix ofreció un cuadro casi apocalíptico de salvamento de naufragos en *La lucha por la vida. Naufragio*, de fecha indeterminada, donde se plasma la urgente lucha por la supervivencia por no morir ahogado y aferrarse a un bote de salvamento en una naturaleza marina enfurecida e intratable. En este salvaje pasaje del “¡Sálvese quien pueda!”, Delacroix dibuja una lucha cainita por la supervivencia, una competición entre los más fuertes, como la aplicación de la ley de la selva, que en el cuadro se traduce de alguna forma en la supremacía bárbara del hombre que arroja principalmente los cuerpos de las mujeres a las fauces marinas. El patetismo y el dramatismo de la situación, reforzada por la cercanía a los cuerpos, situándose el espectador casi en el perímetro de la barca, como en *La balsa de La Medusa*, también con un gusto neoclásico, con la belleza de los cuerpos desnudos, los torsos, la eclosión de la anatomía.

#### 1.6.3.5.3. Ausencia de rescate en el mar

Las escenas de salvamento de naufragos en el mar también pueden desaparecer de escena dejando a los naufragos a la intemperie oceánica, sin salvación, abandonados o arrojados al mar, condenados a la extinción o a la deriva. El pintor ruso Iván Aivazovsky, autor de numerosas marinas devastadoras, que contemplan la destrucción de barcos, ofrece un momento escalofriante de naufragio en *Ola* (1889). Una escena marina extrema, con olas mastodónticas, monstruosas, que se confunden con un cielo tormentoso, y que se están tragando a un barco. En esta paroxística escena en ausencia de operación de rescate, se observan algunos marineros encaramados a un palo, otros naufragos han conseguido salvarse en un bote y otros permanecen agarrados a un madero mientras algún cuerpo sin vida flota en las aguas asesinas. Una escena de mares tempestuosos que relegan a los desamparados naufragos a la condición de frágiles y volubles figuritas de un macabro pesebre acuático.

---

<sup>214</sup> ROSENBLUM y JANSON, *op. cit.*, p. 147.



*Ola* (Ivan Aivazovsky, 1889). Marinas terroríficas.

La insignificante presencia del hombre, vapuleado por auténticas montañas de agua tras un naufragio en el cuadro de Aivazovsky, adquiere nuevo protagonismo en el cuadro de Turner *El barco de los esclavos* (1840), inspirado en un episodio histórico vergonzoso de crueldad extrema en la marinería cuando un cargamento de esclavos fue lanzado al mar.<sup>215</sup> El cuadro incorpora una voluntad clara de denunciar el trato inhumano recibido por unos esclavos africanos moribundos, afectados por una epidemia, lanzados encadenados al mar a su suerte, junto con otros cadáveres.

El lienzo tuvo una gran repercusión en el contexto político de la época con las campañas antiesclavistas que culminarían finalmente con la abolición de la esclavitud. El cuadro, exhibido con el título más extenso “Negroes arrojando por la borda a muertos y moribundos. Llega un tifón”, muestra un conjunto disperso de brazos extendidos y manos suplicantes que emergen de unas aguas que cubren los cuerpos, entre peces y aves, grilletes y maderas desparramados por doquier. Se constata prácticamente una ausencia total de figuración humana, que contrasta por ejemplo con otra escena de salvamento de naufragos donde la figuración humana es perfectamente reconocible en *El naufragio. Pescadores tratando de salvar la tripulación*. Turner pinta ahora la irrelevancia humana, con la supresión del elemento humano, reservado únicamente a miembros, pedazos de hombres. El salvamento de naufragos, que acompaña a la representación del naufragio, se ausenta de la escena, y la desolación es absoluta en ese mar repleto de desgraciados esclavos abandonados en primer término mientras la silueta espectral del barco se pierde en la distancia en ese mar convulso.

---

<sup>215</sup> Acontecimiento histórico recopilado en *History of the rise, progress, and accomplishment of the abolition of the African slave-trade by the British Parliament* de Thomas Clarkson publicado en 1808, en el cual se relataba detalladamente todo el sumario del caso del capitán del barco negrero Zong que partió de África con destino a Jamaica y que ordenó arrojar por la borda en 1781 un cargamento de esclavos, con el fin de cobrar la indemnización de la compañía aseguradora, según una cláusula de reparación por cargamento perdido en el mar.





*El barco de los esclavos* (1840, William Turner). La sinfonía del horror.

La lucha desesperada por la supervivencia de los naufragados abocados a su desaparición en *El barco de los esclavos* resulta una visión sobrecogedora, y la recurrencia del tema del naufragio se aproxima a su mostración más cruel e insoportable. Algunos atribuyen a la lucha agónica y estéril de los naufragos condenados a morir en el sepulcro marino un cariz apocalíptico, como Molinuevo: “el espectador no está asistiendo a una mera escena de naufragio sino de juicio final donde se condena por medio de la naturaleza enloquecida al ser humano.”<sup>216</sup> La desesperación y condena de los naufragos reflejada en el lienzo de Turner incluso puede ser percibida como expresión metafórica del desastre y el fracaso del hombre, para Argullol: “una tragicidad cualitativamente superior: “la destrucción formal del sujeto”. No es ya la aparente Naturaleza lo que se representa, sino sus flujos velados; no es la luz, sino su esencia lo que quiere utilizarse; no es ya la destrucción lo que trata de comunicarse al espectador, sino algo cien veces más violento: “las sensaciones de la destrucción”<sup>217</sup>

En sintonía con la sinfonía del horror que desprende el cuadro, y que interpela directamente a la sensibilidad del espectador, resulta relevante al respecto la posición del crítico de arte John Ruskin, quien se convirtió en propietario de la pintura gracias a una donación paterna. El cuadro estuvo en su poder durante un cuarto de siglo, pero finalmente tuvo que deshacerse de él porque le resultaba insoportable, tal como recoge Rachlin, “determinó que aquella representación gráfica de la crueldad y el sufrimiento humano excedía con creces su capacidad de resistencia, haciendo imposible toda convivencia con el objeto.”<sup>218</sup> Turner pintó anteriormente también una macabra escena marina en que los cuerpos de los naufragos se baten en el mar tras el incendio de un barco

---

<sup>216</sup> MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 22.

<sup>217</sup> Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 98.

<sup>218</sup> Harvey RACHLIN, *Tras las obras maestras. La novela del arte. Historias fascinantes y curiosas del arte. De la Mona Lisa al Guernica*, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 179.

apenas visible en *Incendio en el mar* (1835). Turner describe una amalgama de formas inconcretas en un barullo de colores, texturas y desdibujadas figuras que se agitan desesperadamente en el mar, en clara correspondencia con *El barco de los esclavos*, una combustión de colores y formas donde se mezcla la espuma, el fuego, el humo del incendio y las nubes, en esa tendencia progresiva a la abstracción y al impresionismo que borra los contornos y la nitidez de sus primeros y más realistas representaciones de naufragios. Turner pinta una nueva escena de destrucción donde la salvación y el rescate se esfuman, “la más infernal de las representaciones de un naufragio”, para Guillén.<sup>219</sup>

El motivo del incendio como elemento catastrófico encuentra su espacio, acorde con los parámetros estéticos de lo sublime en el romanticismo, al lado de los fenómenos naturales más extremos, como las tempestades, las erupciones o el diluvio universal. Figura emblemática de la destrucción y el caos, el incendio prende en numerosas telas, pero el incendio en un navío puede resultar doblemente espantoso por las dimensiones acotadas del espacio de la nave. El motivo pictórico de la vorágine letal de un incendio en el mar en Turner es compartida por otros contemporáneos que se sirvieron de idéntica anécdota, siempre en mar abierto y en ausencia de una orilla salvadora donde resguardarse, como Gudin en *El incendio del Kent* (1828), a partir del incendio real de este barco de la Compañía Inglesa de Indias con destino a Bengala que dejó un elevado número de fallecidos, un siniestro náutico reproducido igualmente en gravados de la época con las escenas de rescate y evacuación de la tripulación. Otro pintor de la época que reprodujo un hecho parecido de barco en llamas fue Eugène Isabey (1804-1886) en *El incendio del “Austria”* (1859), inspirado en una de las peores catástrofes marinas, la del vapor *Austria*.<sup>220</sup> Un famoso incidente llevado al lienzo por otros pintores también, destacando el cuadro de Isabey por su gran espectacularidad gracias a sus grandes dimensiones. Pero también al tratamiento paroxístico habitual en estas escenas de desastre, aderezado con todo lujo de detalles, perfectamente identificables en las diversas acciones de sus personajes, que se distinguen entre la muchedumbre exaltada. Una patética escena descrita por Guillén con sus palabras, “Como en una escena infernal, las figuras, cuyos rostros adquieren una expresión de salvajismo primitivo, forman grupos compactos de seres anónimos que actúan movidos por la imperiosa necesidad de sobrevivir.”<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 63.

<sup>220</sup> Naufragio del barco de pasajeros *Austria*, ocurrido el 13 de septiembre de 1858, cuando ardió rápidamente, provocando la desbandada general, sin tiempo de lanzar al agua todos los botes de salvamento. Diversos buques acudieron a auxiliar al pasaje, pero sólo se pudieron rescatar unas 70 personas de un total aproximado de 500 pasajeros.

<sup>221</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 62.

#### 1.6.3.5.4. La costa destructora



*Naufragio* (1859, Danby). Marina dantesca.

Frente a la orilla salvadora, donde se desarrollan la mayoría de secuencias de rescate de los naufragos en la pintura sobre este sujeto en el XVIII, la orilla de faz destructora irrumpe con fuerza. Algunos lienzos con las concurridas escenas de salvamento de naufragos en la costa ya incluían algunas costas agrestes e inhóspitas, que añadían dificultades al rescate de los desdichados o hacen intuir sus dificultades de subsistencia en un nuevo entorno desapacible, como se aprecia en la terrible marina de Loutherbrough. *Marina con naufragio*. Un cuadro de Danby, *Naufragio* (1859), representa una nueva escena dantesca, donde el desastre marino alcanza tintes apocalípticos. La presencia de un pálido arco iris corona una escena de dramatismo escalofriante, con un barco escorado que va a estrellarse contra las implacables rocas mientras la tripulación despavorida se agolpa en las partes no hundidas del barco que ya muestra el reluciente casco, una masa informe de figuras diminutas, en enjambre tumultuoso en pánico. Un cuadro que recuerda *La boya que señala un naufragio* (1849) de Turner en la combinación de elementos tan contradictorios y opuestos en su simbología como el naufragio con resultados destructivos y el arco iris, símbolo esperanzador.

Aivazovsky, entregado a la causa del naufragio en sus múltiples facetas, ofrece en *Naufragio en el Mar Megro* (1873) una plasmación gráfica angustiante con un bote repleto de naufragos que han conseguido salvarse del hundimiento de su barco frente a las costas, pero que se aproximan a una escarpada orilla. La barca lucha en un mar encrepado bajo un cielo de nubarrones, mientras al fondo se divisa el barco naufragado, cual figura espectral. Se ignora el desenlace de tan arriesgada maniobra ya que la fuerza del mar empuja el bote contra una muralla pétrea, ominosamente oscura, sin ningún resquicio entre las rocas para desembarcar y ponerse a salvo, dando la sensación que la chalupa va a embestirse contra la orilla destructora, como el lienzo de Danby.

Aivazovsky vuelve a ofrecer una escena prácticamente calcada a la anterior en *Arco iris* (1873) con otro bote de naufragos en un mar tempestuoso que se aproxima arriesgadamente a unas rocas. En esta ocasión, el barco naufragado en segundo plano, de

nuevo una figura fantasmal, se aprecia repleto de marineros que intentan sobrevivir a cualquier precio, desplegándose por todas las partes del barco que aún permanece visible y no sumergido. El efecto cromático del arco iris difuminado que baña la escena, desprendiendo un aura multicolor, convierte este instante de gran dramatismo en una escena irreal o mágica. Uno de los mejores ejemplos de costas enemigas, orillas destructoras, hábitos inhabitables, lo ofrecen esos naufragios helados como *Mar de hielo* de Friedrich, marinas congeladas.

#### 1.6.3.5.5. Náufragos en orilla desierta



*Náufragos llegando a la costa* (1790-1800, Jean Pillement). Restos del naufragio.

La representación del motivo del XVIII, que aunaba tormenta en el mar, naufragio y escenas de rescate en la costa, ahora cuenta con variaciones que desplazan el interés dramático exclusivamente hacia el papel del náufrago, asociado también a menudo a una formulación de una orilla salvadora poco propicia, paradigma de la orilla destructora. Un lienzo del francés Jean Pillement, *Náufragos llegando a la costa*, fechado entre los años 1790-1800, a partir de un naufragio real, corresponde a un período tardío y de madurez de Pillement, donde se alumbran las variables introducidas a las clásicas escenas de naufragio y salvamento de náufragos en la orilla de Vernet.<sup>222</sup> El lienzo reposa sobre la preeminencia de la figura del náufrago, prescindiendo del barco naufragado en el cuadro, mostrando las consecuencias desastrosas de un naufragio a través de los restos del barco, junto a diversas escenas de salvamento de los desgraciados náufragos en una zona de rocas y peñascos, cartografía de una costa destructora, contra la que el bar-

---

<sup>222</sup> Se trata del naufragio del buque de guerra español San Pedro de Alcántara procedente de Perú con destino a Cádiz ocurrido el 2 de febrero de 1786 con un cargamento de prisioneros incas e incontables tesoros que se desvió de la ruta y se estrelló en los arrecifes de Peniche en Portugal. Pillement se desplazó por encargo al lugar de los hechos y tomó bocetos y dibujos que después utilizaría para pintar no sólo *Náufragos llegando a la costa* sino otros cuadros sobre el mismo suceso, con distintas perspectivas o variaciones en el enfoque.

co se ha estrellado y se ha hecho astillas. Una escena pavorosa, catastrófica, que refleja la desesperación de los desvalidos náufragos en un retablo del horror con una gestualidad exasperada, potenciado por el paisaje imponente de esa piedra gigantesca, casi un monstruo de piedra, un peñasco colosal de verticalidad impresionante, rodeado de farallones y promontorios rocosos, que preside la caótica escena. Una composición completada con unas aguas embravecidas y cielos grises y encapotados para transmitir también las furias de una naturaleza en una acción de potencialidad dañina.



*El naufragio* (1794, Francisco de Goya). Desesperación de náufrago.

Francisco de Goya también dedicó su atención al tema del naufragio en el cuadro en formato vertical, *El naufragio* (1794), en una época marcada por sus primeras crisis de salud, con una sordera que forzó su aislamiento.<sup>223</sup> *El naufragio* de Goya deja a sus protagonistas abismados en una naturaleza desencadenada, en una nueva y desgarradora escena de salvamento de náufragos en una costa rocosa y poco acogedora, “una de las más sobrecogedoras interpretaciones de la debilidad humana ante una fuerza que la sobrepasa”, dirá Guillén.<sup>224</sup> La escena de Goya guarda bastantes similitudes con el lienzo de Pillement al desplazar el foco de interés hacia los náufragos en la orilla o que procuran alcanzarla. De nuevo una escena dantesca, pero mucho más condensada y concentrada que la de Pillement. Goya reduce la amplia escena de conjunto del francés, donde los numerosos protagonistas aparecen ostensiblemente miniaturizados y repartidos por el extenso paisaje rocoso, para aproximarse hasta los cuerpos castigados y ro-

---

<sup>223</sup> Goya pintó por esas fechas una escena perfectamente asimilable a la sublimidad romántica, en su preferencia por la mostración de actos catastróficos y devastadores, como fue *Un incendio* (1793), motivo muy apreciado por románticos como Turner y otros.

<sup>224</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 81.

tos, mostrados ahora en primer término en un paisaje vacío y desolado. Una escena con una carga inusitada de dramatismo, gracias al propio efecto de acercamiento conseguido al pequeño grupo, y a la variación introducida a la modalidad de orilla segura, rescatadora, a la que se aferran los supervivientes, que parece más bien una porción de roca destructora. En una cacofonía de gritos y gestos exagerados, teatrales, un camposanto de cadáveres y cuerpos exánimes. Entre ese amasijo caótico de cuerpos desgarrados por un naufragio elidido, fuera de cuadro, destaca una mujer erguida que clama e implora al cielo con los brazos abiertos. También la desnudez de un cuerpo depositado inmóvil en las rocas resalta entre la febril agitación de los desdichados náufragos.

Las convulsas escenas de salvamento de náufragos en orillas desiertas muestran aquí su perfil más patético. Estas secuencias frenéticas de salvación de Goya, Pillement y otros, pueden compararse fácilmente con aquellas imágenes estremecedoras que nos proporcionan la destrucción acuática por antonomasia, el Diluvio Universal. Si el naufragio es una catástrofe que afecta a un grupo de protagonistas, un pequeño cataclismo que acongoja por su fuerza aniquiladora, el diluvio que cubre la tierra de agua y extermina a la humanidad, es como un naufragio de alcance planetario, como dice Cristina Peri Rossi: “El naufragio es, a pequeña escala, la metáfora universal del apocalipsis.”<sup>225</sup> El Diluvio Universal es la tormenta perfecta de todos los tiempos, la catástrofe inigualable, una imagen apocalíptica per se, que ha fascinado siempre y poderosamente a los pintores de todas las épocas, una sublimidad destructora que convocó el interés también de los románticos, como Danby en *El diluvio* (1840) o también Aivazovsky en *Diluvio* (1864)

#### 1.6.3.5.6. Restos del naufragio

Lejos del paroxismo colectivo en las amplias panorámicas de salvamentos de náufragos en la costa, o de las escenas de los náufragos sufridores que han alcanzado una costa despoblada, algunas desoladoras escenas dejan el testimonio mudo del cadáver de un náufrago en primer plano. Los muertos en una orilla son el resultado del desenlace trágico de un naufragio, con la simple y desnuda presencia del cadáver se evoca un desastre marítimo que no es necesario mostrar en cuadro. Para aludir a una catástrofe marina, la pintura se ha servido de otros elementos como los restos de un naufragio, que al igual que el cuerpo de un fallecido en el mar, se transforman en nuevos testigos silenciosos de la desgracia. Después de esa magna exposición de cadáveres y cuerpos macilentos a bordo de *La balsa de La Medusa*, el francés Géricault pintó un lienzo de reducidas dimensiones, *Tempestad*, alrededor de 1820, donde se muestra un cuerpo sin vida de una mujer arrojado en una playa tras una tormenta.

---

225 Cristina PERI ROSSI, “De naufragios y catástrofes” en *El País* (19 de septiembre de 1985)



*Tempestad* (Hacia 1820, Géricault). Desolación

De nuevo el naufragio elidido, en esta ocasión, los restos del naufragio, pero no los escombros y maderos, sino los restos humanos, en una playa como escenografía de la muerte silenciosa, la devastación absoluta, sin esperanza. El nuevo paradigma del romanticismo, predispuesto a un sentido de la tragicidad inapelable, se contempla en este cuadro de Géricault, en el cual se puede apreciar el notable cambio de perspectiva aplicado al mismo motivo representado por Vernet en *La muerte de Virginia*. El óleo de Géricault introduce una simplicidad conmovedora en su depuración de elementos e ingredientes ofreciendo un momento descarnado. El rojo de la vestimenta, que atrae la atención del espectador, con los tonos ocres de la tierra en la cual yace y las rocas en el margen lateral izquierdo, contrasta con los tonos absolutamente fríos de la otra mitad del lienzo dominado por el mar y el cielo gris.

El cuerpo del náufrago sin vida depositado en la arena nos depara una nueva imagen a partir de la representación del mito griego de los amantes trágicos Leandro y Hero, con el cuerpo inanimado de Leandro ahogado en la playa, como resto de naufragio lanzado por las aguas a la orilla, descubierto por su desesperada amante, Hero. Taillasson había representado la tragedia de la muerte del héroe en *Leandro y Hero* (1798), con una gestualidad exagerada de su amante Hero, absolutamente trastornada, pero el británico William Etty, especializado en motivos mitológicos e históricos, pinta idéntica escena en una predisposición figurativa al desnudo, en *Hero y Leandro* (1829), añadiendo a la escena también la muerte de Hero, abrazando a su amante fallecido, con los cuerpos superpuestos, creando con sus cuerpos fundidos una diagonal en el lienzo, llenando casi por completo el encuadre, en un ritual mortuorio, la versión más luctuosa del motivo del espectador ante el naufragio.



*Hero y Leandro* (1829, Etty). Dolor de náufrago.

Como en el naufragio helado de *El mar helado* de Friedrich, encontramos una nueva muestra de la destrucción absoluta en paisajes gélidos en *Bahía Magdalena. Vista de la península de las tumbas al norte de las Spitzberg. Efecto de aurora boreal* (1841) de François-Auguste Biard (1799-1882). Parece como si en el mundo congelado de Friedrich, carente de vida, desierto blanco, entorno mortal, Biard se hubiera adentrado en él para depositar unos solitarios cuerpos de náufragos inmovilizados, para subrayar la naturaleza inhóspita del entorno. Si las placas de hielo habían devorado al barco en Friedrich, de nuevo el hielo es un umbral de destrucción en Biard, amante de los paisajes exóticos, que dedicó varias de sus telas a recrear escenas ambientadas en paisajes helados.

Biard deja un mundo blanco gélido e inhabitable como inmenso decorado natural de la muerte de un grupo de supervivientes de un naufragio. El cuadro introduce una variante lóbrega sobre el motivo del salvamento del náufrago, aquél que ha conseguido alcanzar tierra firme, la anhelada costa acogedora, transmutada en orilla enemiga. Los esfuerzos han resultado en vano y la apreciada orilla se convierte en un sepulcro blanco, y como dice Guillén, la orilla salvadora es ahora “una prolongación de la agonía.”<sup>226</sup> No sólo se certifica el carácter deshabitado y yermo de la orilla, sino que este nuevo cuadro sobre la desolación humana y la ausencia de esperanza imprime el sello de la muerte con esos náufragos estatuarios.

Algunos cuerpos reposan sin vida, semicubiertos de nieve, mientras otro parece sentado o recostado con un abrigo con capucha, que parece estar pendiente de otro náufrago o, tal vez, acaba de quedarse congelado y pronto quedará cubierto por el manto de nieve como sus desdichados compañeros. Un cuadro que participa de nuevo de esa estética de lo sublime con paisajes sobrecogedores, que subrayan de alguna forma la insignificancia y vulnerabilidad de los náufragos, eclipsados en ella, y como en el famo-

---

226 GUILLÉN, *op. cit.*, p. 41.



so lienzo de Friedrich, predomina una quietud sepulcral. El cuadro resulta un buen barómetro de la temperatura de la representación del naufragio en el romanticismo, pinturas de la destrucción. Esta escenificación mortuoria esculpida con hielo nos ofrece un nuevo ingrediente, las pisadas en la nieve que parecen dirigirse fuera del campo de visión del cuadro. Son los pasos ambulantes de un naufragio desconocido que posiblemente se adentra en ese infierno blanco para perecer, presumiblemente.



*Starvation Cove* (1897, Julius Von Payer). La muerte blanca.

La marina desconsoladora de Biard en los hielos se complementa con una representación dantesca de muerte y sufrimiento en el cuadro de Julius Von Payer, *Starvation Cove* (1897). Una escena macabra que recuerda la trágica expedición ártica de Franklin, con la aniquilación de todos sus hombres. Cuadro de enorme tragicidad, apocalíptico casi, con hombres congelados y los pocos supervivientes asediados por osos polares. El motivo del naufragio, motivo catastrófico, manifestación de lo sublime, convertido en tema estrella en el romanticismo, deja en cientos de cuadros un rastro de devastación humana sin parangón, como dice Jiménez Heffernan, “toda la escritura romántica está, pues, atravesada por una danza maquinal de muertos, un ritual mecánico de cadáveres desafectos.”<sup>227</sup>

El motivo de la tragedia ártica de Franklin y las futuras expediciones de búsqueda de los desaparecidos dejan una escena particularmente atroz y salvaje en la tela *El hombre propone, y Dios dispone* (1864) del pintor británico Edwin Henry Landseer. El cuadro, sin presencia humana, muestra dos osos polares descuartizando los restos de la expedición de Franklin con un conglomerado de objetos abandonados e inservibles como mástiles, velas, banderas o armas, incluso restos óseos humanos como costillas. Los restos del naufragio de Franklin se han convertido en juego y pasatiempo de unos osos

---

<sup>227</sup> Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, “Introducción” en Paul de Man, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007, p. 68.

polares, como si hubiesen salido del cuadro de Von Payer para seguir royendo los restos de los expedicionarios en esta nueva pintura de la devastación humana.

La evocación de la muerte humana, directa y abrumadora en esta marina helada de Von Payer, contrasta con la evocación de la destrucción humana a través de los mínimos elementos en *Amanecer después del naufragio* (1841) de Turner. El terrible naufragio se alegoriza mediante la completa ausencia de los náufragos en el cuadro, figuras humanas desvanecidas, sepultadas en las aguas marinas, fuera de campo. El nuevo día, el día después del naufragio, en un mar en calma tras la probable tempestad, sólo queda un solitario perro superviviente aullando en la playa, agotado y tembloroso, mientras las patas se hincan en la arena. Una representación del patetismo, de la desesperación absoluta, de la pérdida irreversible, en una escenografía desnuda, con el vaciamiento de las formas y figuras. El naufragio elidido, presencia trágica, en un cuadro de gran calidez de mar encalmado y un amanecer tranquilo, pero esa diminuta figura de perro que condensa todas las miradas, parece un grito ensordecedor en ese silencioso amanecer.



*Amanecer después del naufragio* (Turner, 1841). Desolación de náufrago.

Ivan Aivazovsky, gran cultivador del tema del naufragio en su prolífica obra, nos deja un cuadro como *Tormenta* (1886) donde en un mar tumultuoso bajo un cielo oscuro reposan los restos de un mástil de un barco naufragado. Desconocemos el destino de su tripulación, pero el testimonio sordo del solitario trozo de madera parece indicar que después del naufragio ya no queda ningún rastro de vida, tan sólo el vuelo de unos pájaros blancos, puntos blancos, testigos de la destrucción absoluta. Pero los restos de una catástrofe olvidados en el mar alcanzan tal vez mayor dramatismo en un contexto tan distinto como son los hielos, tal como plantea Friedrich en *El mar de hielo*, acompaña-

do del subtítulo *El naufragio del “Esperanza”* (1823/ 1824) a partir de otro hecho trágico de la navegación.<sup>228</sup>

El cuadro muestra una colosal montaña formada por bloques de hielo superpuestos en formación piramidal, masas de hielo fracturadas y que parecen colisionar entre ellas. En esa maraña de líneas diagonales y punzantes aparece de forma residual un leve fragmento de barco naufragado y no se aprecia ningún rastro humano alrededor. El cuadro de Friedrich, como otras marinas heladas, perfila una topografía de costa destructora, con la ausencia total de posibilidad de rescate. Se prescinde incluso de la imagen del desdichado náufrago, dejando el espacio vacío de vida humana. Un cuadro emblemático del sublime en el romanticismo, estampa de la destrucción, en una catástrofe provocada por una naturaleza indomable, sin esperanza, un lienzo de gran simbolismo, que a la literalidad del naufragio del barco *Esperanza* se le suma también el valor metafórico del naufragio de la esperanza y de cualquier esperanza, como dice Molinuevo, “el naufragio de otras esperanzas, más aún, es el naufragio de la esperanza.”<sup>229</sup> El paisaje resulta sobrecogedor, casi un entorno fantástico, bañado por un silencio de muerte, una naturaleza enemiga en esencia. Esta naturaleza helada desatada, paisaje de la desolación, en la cual el ser humano se siente abismado, representación de lo sublime de la naturaleza, tan majestuosa como arrasadora. La soledad y la desolación de una naturaleza muerta, “La Naturaleza se le aparece el artista como inerte, como enajenada, y le invade un temor metafísico al comprobar el ilimitado alcance de su soledad. Un silencio profundo, y sin embargo, llena de presagios, rodea al contemplador de un mundo impenetrable.”<sup>230</sup>



*El mar de hielo/El naufragio del Esperanza* (1823/24, Friedrich). La destrucción humana.

---

228 Friedrich parece inspirarse en la fracasada expedición al Polo Norte organizada por el británico William Edward Parry a bordo del Griper hacia 1820 en busca del paso entre los océanos Atlántico y Pacífico

229 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 14.

230 ARGULLOL, *op. cit.*, p. 55.

*El mar de hielo* es la representación del tema del naufragio en su versión más desconsoladora, pero la desnudez absoluta de signos, la vaciedad del conjunto, estimula el valor polisémico del cuadro, alimentando sensaciones contrapuestas y dispares. La escena es percibida por unos, como manifestación de un cierto nihilismo y pesimismo vital, como Argullol: “el absoluto fin de viaje, la destrucción total. Nada parece sobrevivir a la eterna gelidez de este mundo, a excepción de la muerte: una muerte pálida, fría, silenciosa.”<sup>231</sup> o Molinuevo: “queda claro que en ese paisaje sin presencia del hombre tras el naufragio, “derrota, inseguridad, ruinas, muerte y una profunda soledad se desprende del cuadro”<sup>232</sup>. Otros han desterrado las lecturas apocalípticas en beneficio de interpretaciones más esperanzadoras, como hace Norbet Wolf: “Aunque el mar esté congelado, la naturaleza condenada a muerte como el barco, el espacio limpio del cielo, el horizonte ilimitado, simbolizan, como suele ocurrir en el caso de Friedrich, la esperanza de la salvación.”<sup>233</sup>; o en un sentido más religioso y consolatorio, como Ciseri: “En primer plano, aparecen las losas de hielo cortantes y tras ellas la superficie infinita del mar helado envuelto en silencio, ajeno al espacio y al tiempo, como una metáfora de la eternidad de Dios.”<sup>234</sup>; o espiritual como Guillén, cuando manifiesta que el lienzo se impregna “del profundo espiritualismo que domina toda sus producción”<sup>235</sup>. Incluso lecturas políticas en el contexto alemán del momento, como alegoría política del desencanto tras las esperanzas alboradas con la derrota de los invasores franceses en 1815, como plantea Vives-Ferrándiz: “El hielo de Friedrich es, por lo tanto, una apropiada y reveladora metáfora de la situación germana tras el Congreso de Viena y las guerras contra Napoleón, un escenario que se caracterizó por el recrudescimiento de medidas antidemocráticas más propias del Antiguo Régimen.”<sup>236</sup>

*Mar de hielo* de Friedrich parece replicarse en otros cuadros de marinas congeladas, compartiendo similar despojamiento formal, como en un lienzo del paisajista norteamericano Frederick Edwin Church, *Icebergs* (1861), con los restos de un barco desarbolado y engullido por los témpanos de hielo en una bahía, de la cual emerge un mástil quebrado, que ocupa un diminuto espacio en la base de la tela. Church ya había inaugurado este motivo del naufragio helado en un cuadro inmediatamente anterior, *Icebergs y naufragio en el ocaso* (1860), con un barco naufragado encima de los hielos, guardando un gran parecido con su célebre cuadro *Icebergs*. Tras la desaparición sir John Franklin y su expedición al Ártico en 1845-1847, el cuadro de Church servía de homenaje

---

231 ARGULLOL, *op. cit.*, p. 82.

232 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 15.

233 Norbert WOLF, Friedrich.1774-1840. *La peintre du silence*, Colonia, Taschen, 2007, p. 74.

234 Ilaria CISERI, *El Romanticismo 1.780 a 1.860. El nacimiento de una nueva sensibilidad*, Madrid, Electa, 2004, pp. 270 y s.

235 GUILLÉN, *op. cit.*, p. 38.

236 Luis VIVES-FERRÁNDIZ, *op. cit.*, p. 441.

póstumo a la fracasada expedición del explorador británico desaparecido junto a su expedición.



*Icebergs* (1861, Churr) Desolación helada

Estos cuadros de Church prescinden de la figura del naufragio para detenerse en los precarios restos del naufragio, aquellos que apenas asoman en *Icebergs* o el pecio encaramado en los hielos en su lienzo previo. Cabe destacar la inexistencia de cualquier rastro de vida humana, deduciendo que no existen supervivientes de la catástrofe en ese mundo de esculturas heladas. Tanto el famoso lienzo de Friedrich como los de Church, localizados en los hielos, parecen acogerse a la versión más trágica y cruel del naufragio. Escenarios vacíos, absolutamente despoblados, islas de hielo desiertas, que no parecen convocar la presencia humana por las características climatológicas extremas, en una tendencia formal casi a la abstracción, por la falta de figuración humana. Escenografías de la nada que actúan como despiadados entornos de destrucción y aniquilación en el Romanticismo.



*Naufragio a la luz de la luna* (1835, Friedrich) Restos del naufragio

Pero en ocasiones, los restos del naufragio, pedazos rotos del gran destrozo, puede ser el propio barco naufragado. No una parte fracturada sino su totalidad, el pecio. Su figura descompuesta, andrómida gigante olvidada, recostado en una playa, se convierte en un nuevo testimonio sordo y triste del desastre. Friedrich se sirve también de este tema

en *Naufragio a la luz de la luna* (1835) para plasmar de manera harto siniestra la forma de un pecio varado en una playa desierta, la silueta del cual se recorta en un anochecer grisáceo que, ante la falta de iluminación natural diurna, hace predominar las tonalidades sombrías. Esta escenografía de la melancolía que comprende restos de naufragios cerca de la costa con cielos plomizos y crepúsculos mortecinos se repite invariablemente en otros lienzos, como variaciones de la misma anécdota, *Paisaje marino con naufragio a la luz de la luna* (1830)

En Inglaterra, un especialista en marinas como James Wilson Carmichael, más conocido por John Carmichael, posee abundantes escenas marítimas de navegación serenas per también algunas marinas turbulentas, con mares rugientes y cielos encapotados. Entre sus pinturas de naufragios en mares tormentosos pintó escenas de salvamento de náufragos como *Remando a rescatar marineros de un naufragio en de la costa de Northumberland* –sin fecha–, pero Carmichael destaca también por su atención en sus representaciones al óleo de restos de naufragios, las huellas de la destrucción provocada por el azote de la naturaleza, escombros inanimados que flotan olvidados en el mar. Dramáticas y secas marinas donde sólo aparecen despojos de los naufragios y no hay rastro de supervivientes, que le añaden una gravedad melancólica a la escena como *Marina con naufragio* (1837) o *Faro de Irwin, tormenta furiosa* (1851)

#### 1.6.3.5.7. Naufragio con espectador

Las marinas convulsas de Vernet y otros en el XVIII se desarrollaban en una orilla salvadora, ofreciendo una concurrida panorámica nutrida de varios testimonios estupefactos ante el desastre frente a sus costas o que se afanaban en rescatar a los supervivientes. Las marinas turbulentas del XIX en el Romanticismo se ven sometidas a un proceso de individuación que conlleva la parcelación de esas grandes escenas de masas para detenerse en acciones concretas, reduciendo el protagonismo coral a una pequeña selección de figuras. En el Romanticismo pictórico también se desvanecen las propiedades benefactoras de la orilla, ara despobladas de rescatadores, dejando a los náufragos a su suerte, prescindiendo de las faenas de socorro, a menudo en orillas poca amistosas, o directamente, costas enemigas, como las orillas gélidas donde resulta imposible sobrevivir.

Relacionada con la orilla, algunos óleos depositan su atención sobre la figura del testigo de un naufragio, solitario o en grupos, espectadores conmovidos por el naufragio, o impotentes, o empujados a socorrer, o simplemente reflexivos. Estos protagonistas permanecían inscritos en esas populosas secuencias de rescate de náufragos en la playa, apenas perceptibles en la vorágine del cuadro, pero ahora ganan un espacio concreto y visible en el cuadro como testimonios del desastre. El inglés Thomas Birch, emigrado a Filadelfia en 1794, fue otro pintor paisajista que mostró especial predilección por el género de las marinas, influenciado por algunos pintores de marinas como Backhuysen o Vernet, que le llevó a tratar el motivo del naufragio en mares tempestuosos y el rescate de náufragos, rindiendo homenaje al poema épico *Naufragio* del escocés Falconer que relataba su propia experiencia como superviviente de un naufragio, en *El naufragio de Falconer* (1828). El lienzo de Birch ponía el foco en el motivo del rescate de náufragos en una orilla benefactora con Falconer como protagonista auxiliado, pero deudor de esa

propensión del romanticismo a acercarse a primera línea de la costa y centrarse básicamente en las acciones de unos pocos protagonistas.

El cuadro dedicado a Falconer impulsa una serie de escenas parecidas, supeditadas a la premisa del naufragio y el auxilio a náufragos en mares tempestuosos, que profundiza en representaciones análogas a la anterior en *Naufragio* (1829), pero condensado y depurando todavía más la acción y la disposición de los elementos en el cuadro. En esta pintura se aprecia el barco hundido en la bahía en un mar agitado en el fondo del cuadro, pero la acción dramática se ciñe en primer plano a únicamente tres personajes, prescindiendo por ejemplo de las figuras que completaban la composición en un segundo plano en *Naufragio de Falconer*. Birch ahora se aproxima más a los cuerpos de los tres rescatadores, permitiendo observar detalladamente su actitud, sus gestos, y acciones de ayuda a unos náufragos que no podemos apreciar, potenciando también las propiedades negativas de una costa accidentada y deshabitada.



*Naufragio* (1829, Birch). Visión de un naufragio desde la costa.

El pintor de origen noruego Johan Christian Clausen Dahl, compañero y amigo de Friedrich en su juventud, trató en sus marinas el motivo del naufragio en un cuadro que tuvo distintas versiones, *Naufragio en la costa de Noruega* (1832). Pero su acercamiento al sujeto pictórico del naufragio se presenta ligeramente desprovisto de la fuerte carga de sublimidad que contienen otras pinturas románticas sobre catástrofes marítimas, rebajando el tono de tragicidad habitual, marcando una tendencia hacia la introspección, transmitiendo una impresión serena. Más allá del atractivo y vistosidad que ofrecen los naufragios, en su obra destacamos una original aproximación al tema propenso a la melancolía, *El día después de una noche tempestuosa* (1819). Un lienzo que se muestra elusivo en su contenido, ya que no posee un sentido cerrado o definido por los pocos elementos en escena, con un hombre de aspecto impoluto sentado en las rocas, acompañado de un perro, que tiene la cabeza inclinada sobre los brazos, apoyados en las rodillas. El hombre desconocido, que está situado al borde de un mar enfurecido que muestra los rastros de un naufragio, parece lamentarse de una tragedia que no sabemos si le ha afectado personalmente, como superviviente o, acaso, por la muerte de un ser

querido, o incluso se trata de un simple espectador ajeno al naufragio pero que se siente consternado por la desgracia.



*El día después de una noche tempestuosa* (1819, Dahl) Naufragio con espectador

Estas figuras de la lamentación y el dolor, la desesperación y el horror, la impotencia y resignación, o entregados a las plegarias y las súplicas, que aparecen a menudo englobadas dentro de cuadros generales sobre el motivo del salvamento de naufragos en orillas habitadas, en esta ocasión, la figura ocular se independiza del conjunto, se cosifica. Un observador situado en la distancia, absorto en una maraña de sentimientos y sensaciones, que podemos intuir, pero que no podemos certificar, y que nos traslada en el tiempo a esa alegoría del naufragio y el espectador en tierra firme de Lucrecio. La disposición de los elementos en el cuadro y el sentido que se desprende de ellos no deja de evocar esa primera aproximación al motivo del naufragio a cargo de Lucrecio en *De rerum natura* con un espectador en la costa que contempla un barco naufragado en los arrecifes tras una tempestad marina y sus emociones encontradas, desde el horror experimentado ante el desastre a la sensación de respiro por hallarse a salvo.

Este hombre frente al desastre, puede traducir también la posición y actitud del simple espectador ante un cuadro de naufragios trágicos, interpelándonos sobre nuestro papel ante la contemplación de un cuadro del sublime romántico, que nos puede mover a la admiración ante la llamativa catástrofe y, al mismo tiempo, al recogimiento y a la conmoción por lo presenciado. Una obra que puede aceptar diversos significados pero que aporta un tratamiento inédito al tema del naufragio. El vaciado considerable de elementos compositivos, su minimalismo, privilegiando una cierta desnudez, favorece ese sentido elusivo del cuadro, con señas que aluden a la catástrofe marítima, e incluso poniendo en duda la ubicación del punto de vista de la escena, situado en un punto in-



termedio, entre tierra firme y el mar. Guillén, partiendo seguramente del misticismo de Friedrich, otorga al lienzo una apreciación religiosa acerca de la voluntad divina, “la figura humana parece empequeñecida ante la potencia inconmensurable de quien decide, en último extremo, sobre el destino de los hombres.”<sup>237</sup>

Las escenas de supervivencia, absolutamente desgarradoras, imaginadas por Aivazovsky, están presentes de nuevo en un cuadro como *Naufragio* (1876), en una representación próxima, temáticamente, a las habituales escenas de Verne o Louthembourg, pero que contiene una derivada. Aivazovsky se aproxima al centro de la acción para reflejar las desdichas de un grupo de naufragos en una lancha y, entre los restos del naufragio que asoman a la superficie como ese mástil, los supervivientes se baten en un mar desencadenado frente a una pronunciada masa rocosa, emblema de una orilla destructora, contra la cual la corriente los arrastra, abriendo una angustiosa incógnita el desenlace que les aguarda. Pero en esta composición, el lienzo añade el ingrediente de un conjunto de figuras humanas lejanas en lo alto del acantilado, que se convierten en testigos impotentes de la escena, espectadores de la terrible secuencia, angustiados por el desenlace. Aivazovsky pintó otras escenas parecidas, que combinan el motivo del naufragio con un pequeño grupo de hombres que observan en tierra firme, como *Paisaje marino iluminado por la luna con naufragio* (1863), atentos a las labores de rescate o evacuación de un barco naufragado frente a la costa, bajo una difusa luz lunar.

#### 1.6.3.5.8. La balsa de los naufragos

La supervivencia en una balsa de naufragos, después del naufragio, relega el motivo estrella en el romanticismo del naufragio y el salvamento de naufragos como actos conjuntos e inseparables. En *La balsa de la Medusa* (1818) de Théodore Géricault, la triste e inhumana deriva en una balsa de naufragos abandonados, lejos del abrigo que ofrece la costa, añade el hecho del salvamento demorado o inexistente. Un lastimoso panorama del sufrimiento humano prolongado aguardando el rescate final en el mar. Ahora el naufrago no se enfrenta al fenómeno totémico de la tempestad, sino que se enfrenta a un mar vacío, a la terrible lucha por la supervivencia, pero también consigo mismo y con sus semejantes. Géricault no sólo renovaría la pintura de historia, sino que culminaría la transición del clasicismo al romanticismo, abordando temas que se inspiraban en motivos contemporáneos, como en el presente caso de *La balsa de la Medusa*. Se trata de un cuadro de dimensiones colosales - 5x7 metros-, que representa una escena trágica inspirada en un desgraciado hecho verídico, la triste historia de supervivencia de un numeroso grupo de naufragos en una balsa tras el naufragio de la fragata francesa *La Medusa* ante las costas de Mauritania.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 24.

<sup>238</sup> La fragata *La Medusa* formaba parte de una flotilla francesa que se dirigía a la colonia de Senegal, al pasar este territorio de soberanía inglesa a francesa, tras partir el 17 de junio de 1816 de la isla de Aix, embarrancando a los 17



*La balsa de la Medusa* (1818, Théodore Géricault) Anatomía del horror

El monumental cuadro de Géricault refleja la subsistencia extrema en una terrible deriva oceánica de unos naufragos sometidos a episodios de locura, desesperación, hambre, muerte y luchas fratricidas, e incluso, canibalismo, que diezmaron la balsa a apenas 15 supervivientes en el momento de su rescate.<sup>239</sup> El cuadro de Géricault no fue la primera representación gráfica de los naufragos de la *Medusa*, ya que antes se había publicado una litografía sobre el caso, *El naufragio de La Medusa. Revuelta de una parte de la tripulación*, a cargo de Hippolyte Lacomte, que dibuja un motín a bordo, ilus-

---

días. La incompetencia del capitán provocó que la fragata se embarrancara en los bajos de la costa. Como no disponían de suficientes botes salvavidas, se construyó una balsa de troncos para unos ciento cincuenta tripulantes. Luego fueron abandonados a su suerte cortando los cabos que les mantenían unidos al resto de botes al suponer una rémora demasiado pesada para el resto, desentendiéndose de ellos. El lienzo de Géricault sobre un hecho del dominio público desató un escándalo político, ya que la historia reconstruida contenía una crítica política implícita, y fue censurado por el gobierno francés de la Restauración que retituló el lienzo en su exhibición en 1818, *Escena de un naufragio*, intentado silenciar los hechos para no aludir directamente al polémico y desastroso naufragio provocado por un capitán nombrado por favoritismo en un régimen corrupto.

239 En la balsa de los naufragos de la Medusa se vivieron momentos de regresión a la barbarie, como recurrir a la antropofagia o el asesinato de los más débiles, tal como declararon dos de los supervivientes, el geógrafo Alexandre Corréard y Henri Savigny, el cirujano. Ambos registraron su testimonio en un libro publicado en Londres en 1818, crónica que comprendía el naufragio, sufrimientos de la tripulación y otros sucesos ocurridos a bordo, amén de una narración de sus experiencias africanas, *El Naufragio de la Medusa* (Senegal, 1816). El poder de atracción de esta tela sobre un triste acontecimiento histórico ha generado incluso novelizaciones como *El Naufragio de la Medusa* (2008) de Arabella Edge.

trando los enfrentamientos en la balsa entre soldados de infantería y marines, ciudadanos entre ellos, y otros peleando por los víveres, una imagen ilustrativa del desgobierno en la balsa, que recuerda las pinturas de historia con su carga alegórica sobre la situación política francesa del momento, tal como describe Pla: “símbolo de la deriva de la sociedad francesa tras la derrota de Napoleón”, y donde los combates en la balsa funcionan como símbolo de “la degradación última de ese ideal revolucionario que fue la unidad nacional.”<sup>240</sup>

En realidad, este colosal lienzo dejó indiferentes a los franceses en un primer momento, incapaces de captar el atrevimiento y modernidad del planteamiento, y luego la obra se expuso unos dos años en Londres y Dublín, atrayendo una mayor atención, más curiosa que otra cosa, como señalan Rosenblum y Janson: “El tema horrible y concreto de “La Medusa” le proporcionó un enorme éxito en las Islas Británicas, donde la veían como algo melancólicamente entretenido, como si se tratase de la sala de horrores de un museo de cera, más que de un momento destacado en la épica extinción de la pintura de David.”<sup>241</sup> Géricault se documentó exhaustivamente sobre lo sucedido y en su esfuerzo por transmitir con la mayor vivacidad el desgarramiento de la situación, un naturalismo rayano en la copia, buscando el mayor objetivismo posible, hiperrealista, con una exquisitez clásica por el estudio de la anatomía de los cuerpos, le llevó a visitar morgues para pintar los cadáveres, haciéndose reconstruir una réplica de la balsa y estudiando su movimiento en el mar. Escogió entre los distintos momentos del penoso calvario de los naufragos precisamente unos de los últimos instantes, el de su cercana salvación. Se aprecia como hacen señas para ser auxiliados al buque *Argus* que se encuentra en la lejanía, una tentativa de rescate sin éxito, aunque luego consiguieron avistarlos y rescatarlos.<sup>242</sup>

El cuadro, en su exacerbado naturalismo, es una cruda manifestación de la condición humana, atrapada en el cautiverio de una balsa, rodeada del vasto mar, una balsa que ocupa prácticamente la superficie del cuadro. El hacinamiento de cuerpos en forma de composición piramidal confluye en una especie de *enxaneta* agitando un pedazo de ropa como reclamo del socorro. Hay cuerpos desesperados y tensionados, gestos y caras de dolor inconsolable mientras suplican una ayuda que no llega, con la figura del barco salvador fuera de cuadro. En la balsa cohabitan cuerpos malheridos, moribundos y cadáveres - se perciben cinco cadáveres en la base de la pirámide - en un hacinamiento de carne humana donde la vida y la muerte viajan apareadas en el mismo bote, una “ana-

---

240 Vicente PLA, *La Ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Universitat de València, 2010, p. 56.

241 ROSENBLUM y JANSON, *op. cit.*, p. 144.

242 De las escenificaciones finalmente descartadas existen bocetos preparativos en el Louvre, como *Desesperación y canibalismo en La balsa de la Medusa* (1818), con una disposición de cuerpos y acciones absolutamente distinta al cuadro final.

tomía del horror” dirá Molinuevo.<sup>243</sup> Un cielo tenebroso y el mar enfurecido parecen confabulados para acentuar la indefensión y vulnerabilidad absoluta de los naufragos olvidados confrontados a una macabra y primitiva historia de subsistencia al límite, una tragedia humana sin paliativos, como apunta Guillén: “Los personajes pintados son sujetos anónimos que se han visto marcados por un destino inmisericorde y que han luchado por una causa que no es en absoluto noble sino, al contrario, la más primitiva: sobrevivir.”<sup>244</sup> La cercanía a la balsa provoca que el espectador penetre en la escena, el espectador se encuentra aquí metido en la propia balsa, como un naufrago más, implicado en las desdichas de los naufragos, como dirá Molinuevo: “El cuadro es también el naufragio del espectador.”<sup>245</sup> Las unidades de acción, lugar y tiempo teatrales se adaptan al espacio acotado de una balsa, plataforma de troncos convertida en tarima teatral, donde representan su agonía y lucen sus maltrechos cuerpos el conjunto de naufragos demacrados. Convirtiéndose esta escenificación en la plasmación gráfica más célebre de la representación de un grupo de naufragos a la deriva en una balsa en el vasto océano

Muchos analistas se han ocupado de este lienzo saturado de patetismo y, por ejemplo, Molinuevo hace una oportuna lectura iconológica, al desglosar las actitudes de tres de los naufragos en el relato pictórico, arguyendo diferentes dinámicas como esperanza - el joven negro encaramado a hombros de otros hombres y que agita una pieza de ropa para llamar la atención, desesperación - un cuerpo medio tapado, junto al palo, agarrándose la cabeza con las dos manos y mirando hacia el vacío, abstraído del entorno - y de serena resignación - el abuelo de mirada melancólica en la base de la barcaza, quien sostiene a un cuerpo inerte, sería la representación de la serena asunción de la fatalidad.<sup>246</sup> Tres personajes, tres actitudes, que ilustrarían las tres reacciones del naufrago frente a la catástrofe y, por extensión, aplicable a cualquier relato, ficticio o real, sobre el tema del naufrago.

El muestrario de naufragos abandonados en medio del océano en la pintura romántica no estaría completo sin la inclusión de la pintura de Eugène Delacroix, *El naufragio de Don Juan* (1840), inspirado en un canto del poema *Don Juan* de Lord Byron. En medio de un mar verduoso, vemos en primer plano una barca a la deriva repleta de famélicos naufragos, perdidos y olvidados en alta mar, en el momento en que se plantea la opción del canibalismo en toda su crudeza y dramatismo, como postrer mecanismo de subsistencia. El cuadro de Delacroix guarda una evidente afinidad temática con la atestada embarcación de naufragos *La balsa de la Medusa*, Incluso ambos lienzos llegan a compartir ideas de composición y disposición de grupo, con esa tendencia al amontonamiento de cuerpos, ofreciendo a su vez un extenso repertorio de padecimientos y martirios de los desdichados naufragos. Se contemplan una disparidad de reacciones,

---

243 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 17.

244 GUILLÉN, *op. cit.*, p. 50.

245 MOLINUEVO, *op. cit.*, p. 18.

246 MOLINUEVO, *op. cit.*, pp.16 y ss.

desde el agotamiento, a la melancolía, a la desesperación, a la inmovilidad, la atención ante al sorteo, incluso un cuerpo de mujer tumbado en estado inconsciente.

La escena refleja una situación dantesca ya que los supervivientes se encuentran exánimes y a la deriva en esa balsa semihundida por la cantidad de náufragos a bordo, sin velas ni instrumentos de navegación. Los náufragos van a decidir al azar quién servirá de comida a sus compañeros de infortunio para que los otros puedan sobrevivir y no sucumbir a la inanición. Por otro lado, el episodio de caída en el canibalismo descrito por Byron, que precede a otros idénticos trances novelados por Poe o Verne en el campo de la ficción, resulta cercano a lo que se apuntaba también en el lienzo *La balsa de La Medusa*. El trance antropofágico, que en el poema byroniano estaba presidido por el humor negro y la ironía, como toda la obra *Don Juan*, por tanto, recibe de Delacroix, sin embargo, la mayor carga posible de dramatismo.



*Atardecer en el mar después de una tormenta* (1824, Danby) Vida eclipsada

El motivo de la balsa de náufragos es abordado también por Danby con otra mirada en *Atardecer en el mar después de una tormenta* (1824). Se trata de una nueva muestra plástica de náufragos perdidos en una precaria balsa, aquí apenas perceptibles al ojo del espectador, al predominar la intensidad cromática del crepúsculo, con un cielo surcado por nubarrones que ocupan las terceras partes del cuadro. Un mar negruzco contiene unos inapreciables náufragos, encorsetados en la parte inferior del cuadro. La angustia, la desorientación y la condenación de los infortunados náufragos en el vasto espacio marino vacío, parece rubricarse irónicamente con una bonita y estilizada puesta de sol, revirtiendo de alguna manera elementos simbólicos tranquilizadores como el bello atardecer, en un sentido parecido a la utilización con connotaciones negativas del arco iris por Turner o el mismo Danby en *Naufragio* (1859), tal como defiende Guillén: “la belleza natural del misterioso atardecer sugiere a un tiempo un funesto presagio y una

irónica esperanza para quienes pronto se verán sumidos en las tinieblas y a merced del más incierto de los futuros”<sup>247</sup>

El motivo de la balsa de náufragos en mar abierto recibe nuevas aportaciones de mano del pintor Aivazovsky, quien ilustró este motivo en diversas ocasiones. En *Naufragio* (1884) vemos una lancha llena de náufragos, con algunos cuerpos derrotados, que intentan capear el temporal, armados con sus remos. Los náufragos se encuentran a merced de un mar convulso, con olas gigantescas, mientras algunos de sus ocupantes hacen señales de socorro con un trapo blanco o levantando sus brazos para llamar la atención de sus rescatadores, quienes no aparecen en los límites del marco del cuadro, situándose fuera del campo de visión del espectador.

Otro lienzo con situación análoga de náufragos a la intemperie en botes de salvamento o agarrados a los restos del naufragio se materializa en *Tormenta en el Mar del Norte* (1865). Contamos con un reducido grupo de náufragos en un mar embravecido suplicando ayuda a un barco, con sus brazos en alto y dirigiendo sus miradas hacia el barco salvador, pero el buque, situado en el fondo del encuadre, se acerca peligrosamente, vapuleado por la tempestad, completamente inclinado. Destacamos otra escena parecida de náufragos a la deriva en alta mar en *La novena ola* (1850), amarrados a los maderos de un barco naufragado, tabla de salvación, sustituto del bote o la balsa, con los hombres desbordados por un mar tumultuoso bajo un crepúsculo rojizo, que le da un tono infernal a la patética escena.

#### 1.6.3.6. Repliegue

El exhaustivo repertorio de cuadros sobre el motivo general del naufragio en sus diversas figuraciones durante el XVIII y especialmente en el XIX permite delimitar de alguna forma los hechos significativos que lo conforman. El catálogo de cuadros reseñado permite emplazar motivos concretos y detallados que nos ilustran sobre la frondosidad del motivo del naufragio, no sólo en la pintura, sino en otras manifestaciones artísticas. Si el romanticismo pictórico ha sido un auténtico manantial de manifestaciones expresivas dramáticas del naufragio, la entrada en el XX ha visto declinar dicho motivo en la pintura. Para Guillén, el cuadro de Henri Julien Rousseau, *Barco de vapor en una tempestad* (1899), que representa un poderoso transatlántico en medio de una tempestad, emblema de la navegación segura y firme, comporta el fin de la representación plástica de las tempestades, los naufragios y el salvamento de náufragos en el Romanticismo.<sup>248</sup> La moderna navegación transatlántica con buques a motor, que gana en calidad, más segura, fruto de los avances tecnológicos, suple a la navegación a vela o a vapor, más propensa a los riesgos. La irrupción de nuevas formas de viajar, más rápidas, como

---

<sup>247</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 87.

<sup>248</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 93.

la aérea, terminará imponiéndose sobre la navegación tradicional a medida que avanza el siglo.



*Barco en la tormenta* (1899, Henry Rousseau) Irrupción de la modernidad

La pintura se olvida por lo general del salvamento de náufragos, tema estrella en el romanticismo, también porque la modernidad pictórica comporta la destrucción de la figuración, con la eclosión de las vanguardias, proclives a la abstracción, el informalismo, enemigos de la figuración y del naturalismo. La insistencia en el naufragio como categoría parece convertirse en elemento anacrónico. Aunque el naufragio, en su dimensión catastrófica, seguirá ejerciendo su poder de persuasión sobre el espectador, como pondrá de relieve el desastre del hundimiento del *Titanic*<sup>249</sup> a principios de siglo XX, un poder de fascinación que alcanza, incluso nuestro tiempo, como apunta Guillén, enlazando el Romanticismo con el presente: “la herencia del Romanticismo sigue viva de algún modo a comienzos del siglo XXI, la historia del trágico final del *Titanic* continúa suscitando horror y fascinación.”<sup>250</sup>

Un siglo que coincide con la llegada del cine, una nueva arte narrativa y expresiva sustentada en la imagen en movimiento, de enorme poder de atracción visual. Y el cine, dotado de una dimensión espectacularizante, se encargará de tomar el relevo a la nutrida iconografía del motivo del naufragio, literaria y pictórica, a través de múltiples películas, y con diversos acercamientos. Las marinas convulsionadas de la pintura del Romanticismo parecen mudarse al nuevo medio de comunicación masivo, dotado del po-

---

<sup>249</sup> El estadounidense Morgan Robertson imaginó una colosal tragedia naval en *Futilidad* (1898), que preconizaba de alguna manera el hundimiento posterior del Titanic en 1912, un relato anticipatorio que se rebautizaría en nuevas ediciones como *El naufragio del Titán*.

<sup>250</sup> GUILLÉN, *op. cit.*, p. 93.

der de los trucajes y efectos ópticos, luego los efectos especiales, y más tarde los digitales, que hacen posible recrear, “pintar”, los cataclismos más inimaginables, las catástrofes nunca soñadas. El cine permite representar la catástrofe del *Titanic*, y la de otros buques, en toda su majestuosidad en la gran pantalla, creando sensaciones análogas a las que despierta la idea del sublime romántico, sensaciones de pavor y miedo, pero también de atracción y placer. El cine se convierte en depositario del imaginario del naufrago, y lo hace también como aglutinador de distintas manifestaciones visuales y narrativas. Hereda la dimensión visual de la fotografía y la pintura, y recoge y asume también toda una tradición de siglos de relatos narrativos, no sólo a través de las adaptaciones literarias, sino también de un sinfín de argumentos y tramas que se han ido conformando con los años. El caudaloso río del cine se ha irrigado de miles de afluentes, y se hace partícipe de un imaginario del naufrago que ha ido sedimentándose a través del tiempo, con aportaciones destacadísimas en los últimos siglos, como la propia figura robinsoniana y toda la literatura del XIX. Un cine que sigue irrigándose de los múltiples sucesos y catástrofes de nuestros días, de sus naufragos, solapándose con el propio devenir de la literatura, fundiéndose ambos en múltiples ocasiones.



## 2. SIGLO XX. LA REPRESENTACIÓN DEL NÁUFRAGO EN EL CINE

El estudio de la representación del náufrago en el cine requiere moverse por un espacio apenas transitado. Enfrentarse a la figura del náufrago en el cine conlleva serias dificultades, al no haberse hasta el momento tipificado como personaje, figura o tema de estudio. El seguimiento de su evolución durante el siglo del cine nos lleva a constatar un vacío analítico: los náufragos son figuras un tanto ausentes en las páginas del cine, especie de parias, seres perdidos, olvidados, sin interés. En consecuencia, carecen también de una suerte de base o espacio conceptual donde poder ser aceptablemente categorizados. Su ubicación sufre una disgregación en distintos géneros, o dicho de otro modo, son figuras que trascienden las fronteras de los géneros. Esto entorpece el análisis de su evolución en su representación cinematográfica, a diferencia de la literatura precedente, donde la figura del náufrago estaba circunscrita a los relatos de aventuras marítimas. Ahora el náufrago aparece como una figura transversal, superando el estricto marco del género del cine de aventuras marítimas, que sería su hábitat natural o tipo. El náufrago parece surgir en cualquier lugar, convirtiéndose en una figura intergenérica, como interpuesta, que no está en ningún sitio y, a la vez, está en todas partes. No gozan, pues, de un marco estable, están desprovistos de un espacio genérico propio, de una identidad (genérica) diferenciada, lo que equivale a negárseles su condición de personaje, de tema o de figura.<sup>251</sup>

El náufrago, a pesar de contar con la figura arquetípica de Robinsón Crusoe, encumbrado a la categoría de náufrago universal, que ha contribuido a conformar un incontestable imaginario colectivo sobre tal figura, no consigue llegar a la existencia, a la visualización, de forma clara y distintiva en el cine de aventuras, semejante, por ejemplo a la que gozan otros tipos de personaje perfectamente definidos, como puedan ser los piratas y bucaneros, o la figura del oficial despótico en los temas de motines. Se podría decir que ni Robinsón Crusoe ni ningún otro náufrago han constituido la base de un cuerpo de doctrina fílmico extenso y consistente, pero una primera indagación en la historia del cine nos revela que el náufrago, ya sea ocasionalmente o con un protagonismo absoluto, goza de una presencia extraordinaria, no sólo por su cuantía, sino también por su valía.

Un problema que afecta a la búsqueda de información sobre filmes de náufragos es el de las disparidades o confusiones que genera su (inexistente) definición genérica. El olvido, por ejemplo, de las múltiples expresiones cinematográficas del robinsonismo, que lleva a que muchos manuales del cine de aventuras obvien la figura robinsoniana,

---

<sup>251</sup> Excepcionalmente cabe apuntar que el náufrago como personaje aparece referenciado en una breve entrada en Gilles HORVILLER (dir.), *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988.

parece derivar directamente de esta indefinición genérica, que habría hecho posible una catalogación distinta a la habitual, más coherentizada. A pesar de que la catalogación por títulos en el cine se ha estructurado desde sus primeros estudios por géneros, y que estos no actúan como compartimentos estancos, un filme esencial sobre el motivo del naufrago en su acepción grupal como *Náufragos* (1944) de Hitchcock, es especialmente significativo en esta controvertida cuestión del género. Los problemas de identidad genérica del filme evidencian el carácter esquivo del mismo, delatando al mismo tiempo la propia condición esquiva del naufrago como entidad. El estudioso Javier Coma incluye *Náufragos* en su volumen *Diccionario del cine de aventuras*, a pesar de reconocerlo como un filme bélico; justifica esta inclusión en el volumen del cine de aventuras por derivarse la situación de naufragos de una catástrofe marítima que trasciende “el contexto bélico sin entrar en los ámbitos del cine de guerra.”<sup>252</sup> Edmond Roch lo incluye en el género bélico en *Películas clave del cine bélico*,<sup>253</sup> pero también es abordado simultáneamente como exponente del cine policíaco o el de terror, al circunscribirse al tema de un grupo encerrado en una balsa, en la *Enciclopedia Salvat del 7º arte*,<sup>254</sup> y también, en esta misma obra, como inmejorable exponente de cine psicológico.<sup>255</sup> Por otro lado, como los naufragios son catástrofes marítimas, Jordi Batlle agrupa *Náufragos* bajo el epígrafe del cine de desastres.<sup>256</sup>

Como ha ocurrido en literatura, donde la representación del naufrago ha quedado a menudo restringida a momentos episódicos, también en el cine se reproduce esta circunstancia, con incontables naufragos ocasionales que ocupan fugaces fragmentos dentro de una trama. Más allá de su transitoriedad, de sus apariciones intermitentes, existen variadas figuraciones del naufrago en las que este adquiere la centralidad dentro del relato. Naufragos protagónicos, absolutos, en su condición solitaria, como ocurría con Robinsón Crusoe y sus sucedáneos, imitadores o, también, detractores. Y también se continúa la tradición de las historias de naufragos en grupo como principal tema.

El tema del naufrago robinsoniano se ha hecho presente en diferentes relatos audiovisuales que prolongan a sus ilustres precedentes literarios, en una simple evolución histórica que ha propiciado el salto de los relatos literarios al cine en el siglo XX, en fabulaciones típicas, heredadas de Verne y otros cultivadores del robinsonismo, perfecta y convencionalmente pautadas, con la reiteración de muchos tópicos o códigos consagrados. Más aún, el robinsonismo cinematográfico ha derivado, a través de *remakes*, en una serialización ininterrumpida, hacia la idealización extrema, desvirtuando muchas de sus virtudes originales y reduciendo sus contenidos a una monótona mostración de idealizadas islas exóticas. Esta asociación entre la potente fábula robinsoniana y su mí-

---

252 Javier COMA, *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994, p. 132.

253 Edmond ROCH, *Películas clave del cine bélico*, Barcelona, RobinBook, 2008, p. 82.

254 AA.VV., *Enciclopedia Salvat del 7º arte*, t. vii, Barcelona, Salvat, 1985, p. 1546.

255 *Ibíd.*, t. viii, p. 1860.

256 Jordi BATLLE CAMINAL, *Catastrorama: 250 cataclismos de cine*, Barcelona, Glénat, 1998, p. 59.

nimo, estereotipado escenario, ha convertido a veces la aventura de subsistencia en poco más que mero pasatiempo, con la isla como territorio reservado para la comedia o la mera parodia: un conjunto de relatos en entornos edénicos, propicio para el amor, la guerra incruenta de los sexos, el romanticismo o los inocuos experimentos de recambio social.

Al igual que ocurre con las creaciones literarias que toman la figura del náufrago para vindicarla del ingenuo robinsonismo optimista, para cuestionar la base ideológica del modelo, también esta bifurcación de caminos se produce en el cine. Aquí se profundiza la división entre las obras que perpetúan el puro robinsonismo y las múltiples versiones de náufragos que se apartan del estereotipo en diversas direcciones. Se producen acercamientos opuestos al robinsonismo, críticos con él, que ofrecen imágenes del náufrago más dolientes. Como dos caminos paralelos a la hora de plantear la representación del náufrago, el optimismo y el idealismo originales se topan con su némesis en una serie de relatos escépticos, pesimistas o trágicos. La armonía, la victoria y el triunfo típicos del robinsonismo son subvertidos por relatos que exhiben el fracaso, la muerte o la animalización del hombre en un enclave insular. La mirada humanista, civilizatoria o utopista contenida en la idea original da paso a ensoñaciones distópicas, donde destaca la propensión al salvajismo y al terror. El placer, el hedonismo, el aspecto celebrativo que se había antes apoderado del robinsonismo, son ahora respondidos por los contenidos, argumentos y emociones opuestos: el sufrimiento, el dolor, la derrota del náufrago. Lo edénico se torna infernal, las islas fértiles y provisorias se transforman en islas estériles, islotes, una naturaleza enemiga donde el náufrago solo puede vivir una infravida. Y, por último, la propia figura robinsoniana, sus virtudes, su poderío, será cuestionada, repudiada o destruida en los lastimosos nuevos Robinsones.

## 2.1. NÁUFRAGOS OCASIONALES

Las apariciones episódicas de un náufrago ocupan, como hemos dicho, un lugar relevante en el cine, aun cuando sean tan aparentemente desdeñables que casi pertenezcan al orden del decorado. Pueden ser fragmentos casi rotos y casualmente esparcidos, que emergen puntualmente en diversos relatos de cualquier índole, en el ámbito del cine de terror, del de aventuras o del bélico. Por fugaz que sea, el episodio pasajero del náufrago se muestra en ocasiones como momento significativo, ineludible, en una secuencia de realización personal, de enriquecimiento de la *historia* como acumulación de experiencia del personaje. Narrativamente, será un momento inscrito dentro de una trama más extensa, pero en la que no cabe prescindir de esa experiencia del héroe. En la estructura dramática de cualquier itinerario aventurero, el instante de náufrago adquiere el valor, como mínimo, de una prueba más a superar en su realización. Sólo una vez superada esta ordalía se permite al héroe proseguir su andadura hasta alcanzar su destino, sea cual sea; puede ser más o menos relevante que otros episodios, pero difícilmente podría ser obviado.

Otras veces se tratará de un personaje subsidiario dentro de un relato, náufragos situados en los aledaños de la trama central, personajes con escaso relieve dramático dentro del conjunto de un filme, personajes anecdóticos, secundarios, caso de Ben Gunn y otros náufragos abandonados que lo emulan. Aun tratándose de personajes marginales,

su presencia funciona bien como contraste y como parte de la experiencia del personaje principal. El cine, generalmente extensión de la literatura, que se nutre de sus argumentos y se irriga con sus personajes, también puede prescindir de pasajes de naufragos como los que hemos examinado en el apartado literario, o comprimir un episodio que es troncal en la fuente literaria, o modificarlos a su antojo.

Por ejemplo: el anecdótico pasaje evocado en *El Decamerón* sobre el mercader naufrago desaparece de su correspondiente versión cinematográfica en *El Decamerón* (1971) de Pasolini; en cambio, la experiencia de naufrago Licas relatada por Encolpio en *El Satiricón* es reformulada por la desbordante imaginación de Fellini en una versión libre, *Fellini-Satyricón* (1969); o bien, trances traumáticos de calado, como la desdicha de naufrago Balfour en *Secuestrado* de Stevenson, son minimizados o reducidos a su mínima expresión. La figura del naufrago puede actuar como espoleta para el arranque de una nueva historia: un naufrago inaugural, como el capitán O'Keefe en *Su majestad de los Mares del Sur* (1953); o, por el contrario, convertirse en naufrago terminal cuando una catástrofe marítima constituye el clímax dramático final, como el soldado Murphy en *La guerra de Murphy* (1971). Muchos de estos momentos de naufragos ocupan unos pocos segundos en el desarrollo del filme, como los cuerpos desmayados en una playa benefactora de O'Keefe o en el *Ulises* (1953) de Camerini. O también, como los amantes crucificados de *Tabú* (1931) de Murnau, incorporados en apenas un único plano, mostrados en una balsa en un absoluto estado de desfallecimiento; o un grupo de naufragos atrapados en una barca, rodeados del ancho mar, que afrontan la subsistencia en condiciones extremas, en un fugaz pasaje, como en *Mar cruel* (1952), o en la navegación de los marineros de Blight, como en un suspiro, en la versión más popular de *El motín de la Bounty* (1962).

La representación del naufrago ocasional se materializa de múltiples formas por lo que respecta a su incidencia en el desarrollo de la trama. Su presencia se reserva en ocasiones para instantes inaugurales o momentos meramente transaccionales, y otras veces ocupan episodios culminantes o están al servicio de estrategias narrativas circulares. Mediante una panorámica rápida por los interminables y laberínticos meandros del cine, vamos a detenernos en algunos fragmentos cinematográficos para esbozar un pequeño muestrario orientativo, que abraza diversos géneros y tiempos cronológicos distintos en la historia del cine.

### 2.1.1. LA CARRETA FANTASMA. ALMA DE NÁUFRAGO

Como momento transicional encuadrado en el corazón de la trama podemos reseñar el exacerbado melodrama sueco de la época silente *La carreta fantasma* (1921, Victor Sjöström). El conductor de la carreta fantasma, Georges (Tore Svennberg), se dirige a buscar a su sucesor, David Holm (Victor Sjöström), personaje principal, hombre egoísta, borracho y violento, que ha abandonado a su esposa e hijas dejándolas en la indigencia. David ha fallecido en una reyerta de borrachos en el cementerio justo antes de las campanadas en Nochevieja, después de escuchar de boca de sus amigos la leyenda de un hombre condenado a carretear almas de difuntos durante un año, hasta que otro pecador que muera en Nochevieja lo releve. En una breve escena, correspondiente a la descripción del triste trabajo que hace Georges como cochero de la muerte, antes de pasar-

le el relevo a su viejo amigo David, vemos primero cómo la muerte se acerca a recoger el alma de un burgués que se dispone a quitarse la vida en el salón de su casa, y luego observamos cómo un hombre clama por su rescate tras sufrir un naufragio en un mar tempestuoso cerca de la costa.



*La carreta fantasma.* (1921, Victor Sjöström). Alma de náufrago.

Es una escena de náufrago desesperado, que intenta salvarse procurando asirse a las rocas, una escena complementada con la imagen sobreimpresa de la carreta fantasma que da título al filme, translúcida, surcando el mar y dirigiéndose al lugar fatídico donde se encuentran los restos del naufragio, dispuesta a cargar una nueva alma. El infortunado náufrago se ahoga en el mar y la carreta fantasma llega a su destino, y a continuación vemos la escena del cochero que recoge el alma del náufrago desconocido, que reposa olvidado en el fondo del mar, en una estampa de gran belleza plástica, gracias a la superposición de dos imágenes distintas. La imagen seleccionada corresponde al momento en que la fantasmagórica carreta llega al lado de los restos del naufragio, dispuesta a carretear el alma del náufrago ignoto, que yace sin vida en el fondo marino. Este breve fragmento actúa como un pequeño tributo al náufrago desconocido, los mismos náufragos del cine, sepultados por la propia historia del cine: un alma de náufrago anónima que se convierte en testimonio de los náufragos olvidados y desaparecidos que descansan en el sepulcro marino.

### 2.1.2. *LA ISLA DEL TESORO.* NÁUFRAGO ALELADO

El olvidado Ben Gunn encarna el náufrago esporádico, personaje secundario, en las distintas versiones para el cine de *La isla del tesoro*, la novela clásica de aventuras marítimas de Stevenson. Ben Gunn, alelado en su destierro insular, tras ser castigado a su aislamiento por el malvado Flint, es un modelo de náufrago desquiciado y asilvestrado, paradigma de la mendicidad, que se convierte en inesperado aliado del joven Jim en el hallazgo del tesoro. Su presencia es recurrente en las adaptaciones del clásico, tanto en las dos grandes versiones de la época del cine clásico —la de Victor Fleming (1934) y la

de Byron Haskin (1950)— como en adaptaciones posteriores, siempre con su caracterización tan pintoresca como inolvidable.



*La isla del tesoro* (1934, Victor Fleming). Ben Gunn.

Esta célebre historia reservaba un episodio final con tres piratas abandonados en la Isla del Tesoro, arrojados al olvido, tres desgraciados suplicantes que ruegan por su salvación, momento que se conserva en la versión fílmica de Fleming, mientras que se prescinde del pasaje en la versión de Byron Haskin. Cuando el barco abandona a los escasos piratas supervivientes en la isla, deja nuevos náufragos, nuevos Ben Gunn, olvidados a su suerte, pero el relato se desentiende de ellos y el cine también prescinde de ellos. Náufragos ignorados, cuya historia de subsistencia, de redención, de enloquecimiento o de muerte, permanecerá desconocida para el espectador.

En *La isla del tesoro* (1934) el desdichado y viejo Ben Gunn (Charles “Chic” Sale) presenta un aspecto lastimoso: genuino mendigo, se rasca su pelo abundante, aparece casi sin dientes, enclenque, y camina como un simio, con las piernas arqueadas, siempre agachado, tras tres años sin hablar con nadie. Ben Gunn no es propiamente un náufrago, no se halla en la isla a causa de un naufragio, sino que se convierte en náufrago al ser abandonado por Flint en la isla, donde ha sobrevivido comiendo ostras, bayas y algunas cabras, suspirando por una comida normal y por un pedacito de queso.

Otros bien caracterizados Ben Gunn han reaparecido en varias versiones, como la rodada en suelo español *La isla del tesoro* (1972, John Hough). Uno de los originales es acaso aquel en que aparece transformado en robot en una versión espacial animada, *El planeta del tesoro* (2002, Ron Clements y John Musker), con el nombre de B.E.N. (voz de Martin Short), un robot olvidado en el espacio y desmemoriado; el cambio del tradicional medio marítimo al espacial contribuye a ampliar los sentidos de la metáfora del náufrago.

El prototipo de náufrago asilvestrado, medio enajenado, Ben Gunn, parece encarnarse en otros náufragos esporádicos en nuevas aventuras fílmicas que revisitan los personajes y los lugares de *La isla del tesoro*. Sería el caso de la continuación que el director Byron Haskin llevaría a cabo en *Aventuras de John Silver* (1954). En esta secuela no aparece la clásica figura de Ben Gunn, sino un sucedáneo, de presencia invisible, camuflado en la jungla, un enemigo implacable, el viejo pirata Israel Hands (Rod Taylor), a

quien creían muerto. Actúa como perfecto sucedáneo de Ben Gunn, custodio del anhelado tesoro escondido en una gruta, conserva sus mismos ademanes y el mismo aspecto andrajoso, desprovisto del aspecto pintoresco y caricaturesco asociado a Ben Gunn.<sup>257</sup>

### 2.1.3. SECUESTRADO. NÁUFRAGO SINTÉTICO

Stevenson nos dejó un genuino fragmento de naufrago solitario en isla desierta en su oscura y cruel novela de aventuras con ingredientes marineros, *Secuestrado*. Su protagonista, David Balfour, vive un largo e importante episodio como naufrago en la novela, que tiene la virtud de ofrecer una gran cantidad adicional de motivos asociados a la representación del naufrago. Pero en su traslación al cine su condición de naufrago de pleno derecho y el tratamiento asociado lo convierte en mera anécdota, un instante desprovisto de todo el potencial literario, un pasaje desvirtuado. La sintetización del episodio da como resultado gráfico una imagen muy simplificada, la del naufrago arrojado por el mar a una playa salvadora, prescindiendo del calamitoso tiempo de subsistencia en el islote en la versión *David y Catriona* (1971, Delbert Mann), donde se retoman también la continuación de las aventuras de Balfour que Stevenson llevó a cabo en *Catriona* (1893).<sup>258</sup> Se desvanece la interesante lucha por la subsistencia de Balfour, y su lastimoso paréntesis de naufrago queda reducido en el filme a una simple imagen de cuerpo de naufrago en la playa. Aunque narrativa y descriptivamente pierde potencia, se trata de un instante gráfico no desprovisto de valor: el motivo del naufrago en una costa benefactora se convierte en uno de los momentos privilegiados en el tema del

---

<sup>257</sup> Citemos otras versiones cinematográficas del clásico: *La Isla del Tesoro* (1908, director desconocido); *La Isla del Tesoro* (1912, J. Searle Dawley); *La Isla del Tesoro* (1918, Chester Franklin y Sidney Franklin); *La Isla del Tesoro* (1920, Maurice Tourneur), con la salvedad de un Jim Hawkins interpretado por una chica; la dislocada versión *La Isla del Tesoro* (1985, Raoul Ruiz) con personajes desdoblados, con roles múltiples, líneas argumentales que se bifurcan, historias superpuestas, con un argumento mutable, en un tono general onírico, surrealista, entre la ficción, el sueño y la realidad, con un Ben Gunn humanizado y cuerdo que se desprende de su lado más caricaturesco y apayasado; *La Isla del Tesoro* (1999, Peter Rowe); *La Isla del Tesoro* (1990, Fraser Clarke Heston), considerada la versión más fidedigna al texto original de Stevenson, como señala Scott Allen Nollen (Robert Louis Stevenson: Life, literature and the silver screen, Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc., 1994, p. 111); amén de secuelas como *Return to Treasure Island* (1954, Ewald André Dupont), o la serie televisiva *Aventuras de John Silver*, de Byron Haskin. La cinematografía rusa se ha ocupado también del clásico de Stevenson, con una versión con canciones y un Jim Hawkins femenino, *La Isla del Tesoro* (1937, Vladimir Vajnshtok), o en *La Isla del Tesoro* (1971, Yevgeni Fridman) con un Ben Gunn salvaje que vive en escarpadas rocas. La figuración trasnochada de Ben Gunn, naufrago intermitente, criatura alocada, pervive de alguna forma en otros naufragos fugaces como ese orate sin nombre, desdichado habitante de una isla desierta en el Caribe, que se cree el rey de España y que aparece en uno de los filmes de piratas más sórdidos y siniestros del género de aventuras, *El pirata Barbanegra* (1952, Raoul Walsh).

<sup>258</sup> El cine se ha inspirado en la novela *Secuestrado* de Stevenson en varias ocasiones: *Secuestrado* (1917, Alan Crosland); *Secuestrado* (1938, Otto Preminger y Alfred L. Werker); *Secuestrado* (1948, William Braudine); *Secuestrado* (1960, Robert Stevenson); *Secuestrado* (1968, Horst Seemann). En televisión destacan la miniserie *Secuestrado* (1978, Jean-Pierre Decourt), o nuevas adaptaciones televisivas como *Secuestrado* (1995, Ivan Passer) o *Secuestrado* (2005, Brendan Maher).

náufrago, por la intensidad emotiva que transmite, por su bella escenificación en atra-yentes imágenes, y también por su recurrencia y asiduidad.



*David y Goliath* (1971, Delbert Mann). Cuerpo en la playa.

#### 2.1.4. SU MAJESTAD EN LOS MARES DEL SUR. NÁUFRAGO INAUGURAL

Especialmente relevante es el caso del capitán O'Keefe en *Su majestad de los Mares del Sur* (1953, Byron Haskin), náufrago excepcional al principio de la película. El filme se abre sin dilación con un breve preámbulo ambientado en 1780 en los exóticos Mares del Sur con el marino O'Keefe (Burt Lancaster) sujeto al timón de su barco, fatigado y debilitado en extremo tras 4 días sin dormir, resistiendo los envites de su tripulación de Hong Kong amotinada. Desfallecido, O'Keefe sucumbe, y los sublevados lo arrojan por la borda. O'Keefe se sujeta a un bote salvavidas y los rebeldes cortan las amarras, dejando el bote a la deriva. El capitán reaparece en calidad de náufrago ocasional, como cuerpo exánime en la playa, semicubierto de arena, con una típica barba. Pero pronto abandona su triste condición de náufrago al ser rescatado por un grupo de aborígenes en una isla habitada. A partir de este instante O'Keefe se reincorpora al mundo conocido, se restablece en una isla poblada, dispuesto a emprender su camino de leyenda en un itinerario heroico, protagonizando nuevas aventuras.



*Su majestad de los Mares del Sur* (1953, Byron Haskin). Náufrago inicial.



Las imágenes densifican la odisea de su supervivencia solitaria, concentrándola en el aspecto lastimoso que ofrece O'Keefe, donde su cuerpo se convierte en el registro de sus penalidades. La traumática experiencia, reservada a la sugestión fuera de las imágenes, al fuera de campo, se nos revela sintética y magistralmente en una simple frase de O'Keefe, mediante voz en off: “el mar mata más lentamente que una bala.” Una tan sencilla como intensamente emotiva frase que condensa un mundo de desdichas, una larga y lastimosa deriva de náufrago.

#### 2.1.5. *TABÚ*. NÁUFRAGOS ESTIGMATIZADOS

Otro momento de náufragos puntuales corresponde al motivo de la deriva de una pareja enamorada expulsada de una isla paradisíaca en un filme de exacerbado romanticismo, enmarcado en el exotismo de los Mares del Sur, *Tabú* (1931, Friedrich W. Murnau y Robert J. Flaherty). La película póstuma del alemán Murnau es un canto a la belleza, pureza y felicidad de los nativos, deudores del ideal del “buen salvaje”, confrontados especialmente a la idea de lo prohibido, del tabú. En la primera parte (“Paraíso”) una pareja de jóvenes nativos de la isla polinesia de Bora Bora, Matahi y Reri —ambos protagonistas conservan sus nombres—, se enamoran, pero su amor transgredirá las tradiciones de la tribu, encarnadas en el viejo sacerdote, Hitu, cuando la virginal Reri, destinada al sacrificio, es secuestrada por su amante.



*Tabú* (1931, Murnau y Flaherty). Náufragos proscritos.

El segundo bloque del filme (“El paraíso perdido”) se abre con la imagen de los amantes náufragos en su precaria canoa, siendo rescatados por los habitantes de una isla donde hallarán un momentáneo refugio de felicidad, antes de que les alcance un trágico final. La penosa experiencia de náufragos de los amantes repudiados tras su fuga es anunciada no a través de las imágenes, sino a mediante el texto impreso en los intertítulos, recurso limitado pero relativamente eficaz del cine mudo. Huyendo del mundo de los viejos dioses, los amantes proscritos sufren un periodo errante de sufrimientos explicitado de nuevo en un texto: “En su frágil canoa a través de las tormentas bajo un cielo ardiente, enloquecidos por la sed y hambrientos, siempre conducidos por el mie-

do... Miedo del vengativo Tabú.” Un nuevo periplo de naufrago escamoteado en la pantalla, simplemente sugerido, casi ineludiblemente (técnicamente) elidido.

#### 2.1.6. PARÉNTESIS. SIN NAUFRAGOS

El tratamiento de los episodios de naufrago en *Tabú* y en *Su majestad de los Mares del Sur* sirve para ilustrar también la prudencia del cine para acercarse a la expresión más lacerante del naufrago, la de la deriva en una balsa. Ambos episodios están narrados de forma elíptica, y los escuetos textos son una forma sintética de abordar la experiencia del naufrago en alta mar sin recurrir a su mostración. Los pasajes elididos de O’Keefe y los amantes fugados en alta mar en sendas barcas a la deriva corresponden a un tiempo indefinido, inconcreto: no sabemos cuántos días o semanas de navegación a la deriva transcurren, no contemplamos su más que probable rutina de hambrientos y sedientos, luchando por su supervivencia en alta mar. Esto podría parecer anecdótico, pero resulta indicativo de algo que por momentos parece una verdadera norma —quizá inconsciente—: el desinterés del cine por la deriva de las balsas de naufragos, episodios demasiado espantosos para ser mostrados, un extremo que se prolongará hasta prácticamente el cambio de milenio. El cine en general no se atreverá a reflejar con suficiente aproximación, detallismo o verismo los trances más terribles de una vida de naufrago.

Un paréntesis sin imágenes, un agujero en el relato: a estos angustiosos momentos en que lo único que podría mostrarse es el más completo sufrimiento natural, sin desarrollo dramático y sin moraleja, se les niega el carácter de historia que narrar, de sujeto susceptible de ser mostrado. Este vacío resulta en cierto modo sintomático de una concepción habitual del cine más popular, pendiente de la acción, la movilidad, las peripecias, las batallas. Este designio de entretenimiento es lógicamente reactivo a las monótonas y descorazonadoras desventuras del hombre desprovisto de todo e indefenso frente a los elementos en una deriva errática. Este desajuste narrativo o explicativo ha sido abordado por Coetzee en su libro *Foe*, que en su primera parte analiza la existencia monótona y aburrida de la naufraga Susan Barton al lado de un viejo Cruso y su súbdito Viernes en una miserable y remota isla, donde apenas ocurre nada y donde los supervivientes se limitan a sobrevivir, arañando cansinamente nuevos días de subsistencia.

Tras sobrevivir, la naufraga Susan acude a Foe —Daniel Defoe— para contarle su infortunada y poco robinsoniana experiencia, y pedirle al escritor que novele su historia insular. Pero Foe no está interesado en una calamitosa vida de naufrago, enfureciendo a Susan, que reivindica su experiencia, por triste que sea. Foe dirá: “La isla por sí sola no da para una historia (...) Sólo le podemos insuflar vida si la inserimos en una historia más amplia.” Lo que la historia tiene de mitigado, vacío o decepcionante se alimenta en realidad de lo que todos conocemos, a saber: que Defoe en efecto inmortalizaría a Robinsón Crusoe, arquetipo de naufrago en isla desierta, pero lo haría embelleciendo artísticamente la historia, adornándola, sumándole mil peripecias, insuflándole aire y vida, cuando en el mísero islote de Susan apenas latía un alma.

El pasaje de deriva de O’Keefe o de los amantes de *Tabú*, o la miserable experiencia de Balfour, funcionan de la misma forma. Son episodios menospreciados, carentes de

atractivo, apartados a la modalidad narrativa del episodio elíptico, apenas imaginado. El cine, hasta tiempo reciente, se ha desentendido de los naufragos abandonados en botes en derivas angustiosas o los naufragos perdidos en islas inhóspitas, genuina naturaleza enemiga. Foe, en la novela de Coetzee, se convierte en la voz y la mirada del cine, que justamente en sus palabras ofrece ese contraste, esa conciencia ahogada de las historias de naufragos más descorazonadoras, de la supervivencia en una isla estéril, de la angustia sin remedio de una deriva en el vasto océano. Así alude Foe a la infausta vida de la naufraga Susan en una isla yerma, con una trama carente de atractivo: “por sí sola no es más que una barca de madera que flota a la deriva día tras día en un océano vacío, hasta que un día, con humildad y sin ruido, se hunde.” Luego Foe plantea un símil alimenticio, para referirse a las argucias literarias que multiplican los atractivos del relato, y que resumen la posición cuasi-natural de un espectáculo de masas como el cine: al escoger entre una simple barra de pan o pasteles, despreciar el pan en favor de los nutrientes más sabrosos. La vida de indigente en una isla es insulsa, aburrida, monótona, como “una barra de pan”, que uno come si no hay nada más; por eso Defoe se decidirá por inventar a Robinsón en una isla fecunda: “¿Quién escogerá el pan cuando hay pasteles y dulces mucho más gustosos?”

#### 2.1.7. *ULISES*. NÁUFRAGO ODISEICO



*Ulises* (1953, Mario Camerini). Naufrago en la orilla

El Ulises de la *Odisea* convierte en desde luego uno de los máximos arquetipos de naufrago (especialmente por sus aventuras en la isla de Calipso o entre los feacios). La versión filmica más conocida del relato odiseico es *Ulises* (1953), de Camerini, que condensa toda la experiencia de naufrago de nuestro héroe en un único naufragio puntual en el reino de los feacios, cobijado y amado por una virginal Nausica antes de poner

término a su dilatado y accidentado regreso a Ítaca. Entre las numerosas adaptaciones cinematográficas de la *Odisea*,<sup>259</sup> *Ulises* ofrece una bella imagen representativa del motivo del náufrago a través de la imagen del cuerpo yacente en la arena, estirado en la playa acogedora de los feacios. Su cuerpo depositado en la arena es la carta de presentación de Ulises (Kirk Douglas) en el filme, tras unas secuencias en la corte con el tema de la espera del ausente Ulises y los pretendientes que acosan a Penélope (Silvana Mangano). En el momento que ésta suspira por Ulises se materializa la figura del extraviado héroe tirado en una playa desconocida, envuelto en harapos, imagen intensiva e insistente en el cine de náufragos, de idéntica configuración a la del marino O’Keefe o Balfour, cuerpos en la orilla que dejan el naufragio fuera de campo, en un espacio elidido.

El heroico guerrero Ulises es un personaje evocado, recordado, homenajeado, añorado, en Ítaca, pero su primera aparición en pantalla resulta sorprendente, pues no se presenta con esa identidad característica, sino como náufrago, como ente casi anónimo, desprovisto de más atributos que su rendido cuerpo, al lado de los restos del naufragio. Inconsciente, es socorrido por la piadosa joven Nausica (Rossana Podestá), conmovida por la figura maltrecha del náufrago. Ulises es además un náufrago desmemoriado, que al despertar confiesa no acordarse de su nombre ni de su país. Esto añade a su imagen de náufrago un nuevo trastorno, la amnesia, y debe esforzarse por recuperar el recuerdo de sus gestas previas; es “un hombre errante y sin identidad”,<sup>260</sup> perfecta intensificación de la condición del náufrago.

El episodio de Ulises náufrago es recuperado en un viejo péplum italiano de Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, *La Odisea de Homero* (1911), donde se aprecia a Ulises emergiendo fatigado del mar, tambaleándose, hasta tumbarse exhausto en el suelo, mientras es socorrido por Nausica, que está jugando con otras jóvenes. Pero acaso la más sorprendente escenificación de este tema es la que el cineasta griego Theo Angelopoulos hizo en su contribución al filme colectivo de tributo al cinematógrafo con motivo de la celebración de su centenario, *Lumière y compañía* (1995). Angelopoulos realiza un breve fragmento filmico, imitando el cine primitivo, centrado por entero en el motivo de Ulises náufrago en la orilla salvadora: un escaso minuto de metraje, acompañado del intertítulo “¿Estoy perdido! ¿A qué tierra extraña he llegado ahora?” Un único plano con el cuerpo sin sentido de Ulises en las rocas que tras recobrar la conciencia empieza a andar fijando su atención en la cámara, avanzando hasta quedar inmóvil frente a ella; desorientado, clama en silencio nuestra atención, nuestro rescate, nuestra ayuda, con los ojos abiertos, interpelándonos con su mirada atónita y perdida, reivindicándose como primer náufrago literario y cinematográfico, jugando

---

259 Otras versiones: *La isla de Calipso, o Ulises y el gigante Polifemo* (1905, George Méliès), donde se solapan el episodio en la isla de Calipso y el del gigante Polifemo; *El retorno de Ulises* (1909, André Calmettes y Charles Le Bargy), ambientada enteramente en la corte de Ítaca.

260 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *La llavor immortal: Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Editorial Empúries, 1995, p. 31.

con el formato del cine mudo, como un ficticio antecedente incluso del *Robinson Crusoe* de Méliès a principios del siglo XX.

#### 2.1.8. *SATIRICÓN*. NÁUFRAGO TRANSFORMISTA

Como ya hemos apreciado, *El Satiricón* nos ofrece un episodio muy elocuente sobre el tema del naufrago, lleno de interesantes ingredientes, que dan cuenta de la versatilidad del motivo, pero que de nuevo desaparecen al transformarse en la versión cinematográfica *Fellini-Satyricon* (1969), de Federico Fellini. Este maestro del cine italiano lleva a cabo una versión muy libre del *Satiricón*, reinventando personajes y situaciones, reelaborando el argumento según sus inquietudes o caprichos, llenando y filtrando a su albedrío los vacíos de una trama inconclusa que destacaba por su fragmentación y discontinuidad. Aparentemente, el fragmento de naufragio y muerte del rico mercader Licas desaparece de escena, no sólo porque Licas (Alain Cuny) se convierte en otro personaje, sino porque tampoco muere en un naufragio, que no tiene lugar en esta adaptación fílmica. Sin embargo, ese elidido episodio es en realidad reformulado en la serie de cambios que Fellini introduce.



Fellini-*Satyricon* (1969, Fellini). Naufrago transformado.

En el tramo final del film, cuando Eumolpio ordena a los herederos que coman su cadáver para ganarse sus riquezas, Encolpio (Martin Potter) y Ascilto (Hiram Keller) son conducidos por un barquero por una zona de marismas a la guarida de la sacerdotisa Enotea (Donyale Luna) para sanar al impotente Encolpio, quien antes había perdido su virilidad durante una lucha contra el Minotauro. Cuando Encolpio recobra su virilidad acostándose con la lasciva mujer, Ascilto, que estaba aguardando a su amigo, es asesinado por el barquero en una pelea. Encolpio descubre el cadáver de su amado, se arrodilla ante él y rompe a llorar. Esta escena de dolor de Encolpio ante Ascilto —que suple al naufrago Licas—, acompañada de los pensamientos pronunciados en voz alta por Encolpio —citando precisamente partes del texto original del lamento ante el cuerpo sin vida del naufrago Licas—, constituye una reconstrucción singular e inspirada, con una rítmica alternancia de escenario y de personajes.

#### 2.1.9. *SIMBAD*. NÁUFRAGOS EMBELESADOS

Las maravillosas aventuras protagonizadas por el marino Simbad, que reproducen la estructura episódica odiseica de pruebas de superación hasta alcanzar un objetivo final,

ofrecen también interesantes momentos de naufragio, en su función dramática de contratiempo que frena la marcha del héroe. Si el periplo que sigue Ulises es el del regreso al hogar, la vuelta accidentada, el trayecto de Simbad es el de ida, la partida inicial a la búsqueda de tesoros. La exótica figura de Simbad, con sus siete viajes maravillosos, ha llamado naturalmente la atención del cine occidental. Aquí la fantasía oriental se amolda como un guante a la estructura argumental del cine de aventuras de corte fantástico o maravilloso, vertebrado con unos cuantos temas y motivos privilegiados, como las largas travesías, las islas misteriosas, los monstruos, los hechizos, los rescates y todo tipo de peligros o batallas.



*Simbad: La leyenda de los siete mares* (2003, Patrick Gilmore y Tim Johnson). Restos de naufragios.

Tras un inicial recorrido por varias adaptaciones de los viajes de Simbad,<sup>261</sup> la presencia del motivo del naufragio no se materializa plenamente hasta la versión animada *Simbad: La leyenda de los siete mares* (2003, Patrick Gilmore y Tim Johnson). Simbad y su tripulación de piratas, acompañados de la joven Marina, prometida de Proteo, el mejor amigo de infancia de Simbad, y el perro Spike, llegan a la espeluznante garganta “Los Dientes del Dragón”, que deben atravesar para proseguir su navegación. Los protagonistas se adentran en un siniestro pasaje, un cementerio de restos de barcos hundidos y abandonados. Atemorizados observan y esquivan navíos espectrales como en un pasaje del terror. La travesía cuenta con el típico peligro del canto de las sirenas, que hipnotiza gradualmente a la tripulación. Los hombres sucumben a las sensuales melodías convirtiéndose en unos pasmarotes, absolutamente embobados. El hechizo, que anula la voluntad de los hombres y los arrastra directamente al naufragio, es revertido

---

<sup>261</sup> Destaca la famosa trilogía en la que participó el reputado artesano de efectos especiales Harry Harryhausen: *Simbad y la princesa* (1958, Nathan H. Juran) —con una alusión al trance odiseico del canto embelesador de las sirenas, aquí una sinfonía enloquecedora de sonidos y chillidos estridentes que hieren a la tripulación de Simbad y los arrastra a una isla encantada llena de serpientes devoradoras—, *El viaje fantástico de Simbad* (1974, Gordon Hessler), y *Simbad y el ojo del tigre* (1977, Sam Wanamaker).

por Marina y el perro Skipe, inmunes a los cantos de las sensuales sirenas. Los aventureros salvan el barco y evitan estrellarse contra las rocas; no naufragan, pues, pero el filme nos deja un típico cuadro espectral, una chatarrería marina de barcos destruidos, restos fantasmagóricos de naufragios.

#### 2.1.10. *GULLIVER*. NÁUFRAGO DISMINUIDO



*Los viajes de Gulliver* (1939, Dave Fleischer). Cuerpo en la orilla.

La sátira *Los viajes de Gulliver* de Swift, inicialmente dirigida al público adulto, ha sido tomada en préstamo por el cine bajo un enfoque muy reducido, exclusivamente infantil, fruto inevitable de su ya previa popularización progresiva como libro de aventuras para los más pequeños. Se ha convertido así en una fantasía blanca, encasillada en el cine infantil, ya sea animado o de acción real, un cine repleto de efectos especiales o trucajes más o menos rudimentarios. Parece así que el cine únicamente se ha interesado en este corrosivo relato de Swift por las posibilidades visuales que ofrecen los juegos con las escalas invertidas. Más aún, las versiones cinematográficas de *Gulliver* se han limitado al primer capítulo de la novela, el episodio de Liliput, y, en contadas ocasiones, el del reino vecino de Blefuscu. La fecundísima peripecia de *Gulliver* ha sido así desplumada de sus múltiples experiencias con sus consiguientes naufragios en el cine, limitando su periplo de navegante por mundos fantásticos y desconocidos a su mínima expresión, a un episodio en una sola isla.

De las múltiples adaptaciones cinematográficas, destaca la versión animada *Los viajes de Gulliver* (1939, Dave Fleischer), en cuyos primeros fotogramas se rinde tributo a la obra de Swift, reproduciendo el manuscrito de Lamuel Gulliver donde relata su increíble historia en los mares del Sur, un fragmento que describe la tempestad que inmediatamente se puede apreciar en imágenes. Vemos la lucha de Gulliver en su barco zarandeado, y cómo sigue luchando contra el fuerte oleaje tras el naufragio de la embarca-

ción, intentando infructuosamente alcanzar un pedazo de madera. Un fundido a negro, que resume un lapso indeterminado, nos esconde el destino final de Gulliver en ese mar encrespado. Luego Gulliver es presentado como el náufrago que ha conseguido llegar exhausto a una orilla acogedora, tambaleándose, para caer finalmente rendido en la arena; difícilmente podría haberse prescindido de este bello y emotivo instante del náufrago alcanzado tierra firme. Gulliver ha alcanzado el país de los liliputienses.<sup>262</sup>

### 2.1.II. *BEN HUR*. INVERSIÓN DE ROLES EN LA Balsa



*Ben-Hur* (1959, William Wyler). Balsa de náufragos

La novela del general americano y gobernador de México Lew Wallace, *Ben-Hur*, ha despertado desde siempre el interés de las grandes superproducciones de Hollywood, ya desde su etapa silente. Entre los momentos más destacados para el recuerdo, siempre se ha celebrado especialmente la aparatosa batalla naval entre romanos y macedonios, o la espectacular escena de la lucha de cuadrigas en el circo romano. Pero existe una breve escena de indudable relevancia dramática, un pequeño episodio que proporciona un momento paradigmático del motivo del náufrago, aquí en la modalidad del superviviente de un naufragio bélico que se sujeta a unos maderos en el océano.

El príncipe judío Judah Ben-Hur ha sido condenado a galeras como esclavo, y su familia encarcelada por el cruel oficial del Imperio Romano destinado a Jerusalén, Mesala, viejo amigo de infancia de Ben-Hur. El galeote Ben-Hur salva a Quinto Arrio, comandante de la flota romana, tras el hundimiento de la nave en llamas durante la batalla, a pesar del trato inhumano infligido a los esclavos, forzados a remar con mayor velocidad, al límite de sus humanas fuerzas. Juntos permanecerán a la deriva en una tabla de salvación, hasta ser rescatados por la flota romana.

---

<sup>262</sup> Mencionemos otras interesantes versiones: *El viaje de Gulliver a Lilliput y al país de los gigantes* (1902); *Gulliver en el país de los gigantes* (1903, Segundo de Chomón); la deliciosa versión rusa *El nuevo Gulliver* (1935, Alexander Ptushko); *Los viajes de Gulliver* (1960, Jack Sher); *Los viajes de Gulliver* (1977, Peter R. Hunt); *Los viajes de Gulliver* (1996, Charles Sturridge), miniserie británica de la cadena televisiva NBC; *Los viajes de Gulliver* (2010, Rob Letterman).



Esta escena de naufragos en una balsa cumple la función de elucidar el modo tan emotivo en que se cimienta la amistad entre Ben-Hur y Quinto Arrio, y se vuelve archipresente no sólo en todas las versiones cinematográficas, sino también en las representaciones teatrales contemporáneas al surgimiento del propio cine como espectáculo popular. En *Ben-Hur* (1899), a cargo de los empresarios de Broadway, Marc Klaw y A.L. Erlanger, la escena de la balsa de naufragos se representaba mediante el recurso escénico de los telones pintados simulando la superficie marina con el movimiento de las telas en el escenario. En la primera versión del cine mudo (*Ben-Hur*, 1907, Sidney Olcott), la escena de los naufragos no se mostraba, sino que se aludía a ella mediante un simple letrero, ilustrado con motivos marinos, que informaba de que Ben-Hur había salvado al general romano y que éste le había adoptado y liberado de su esclavitud.<sup>263</sup>

Esta crucial escena en la balsa de naufragos tampoco pudo ser obviada en la colosal versión de la MGM *Ben-Hur* (1925), de Fred Niblo, donde el esclavo Ben-Hur (Ramon Novarro) salva en el fragor de la batalla al tribuno Quinto Arrio (Frank Currier) y juntos permanecen a la deriva durante dos días. El potencial dramatismo del episodio era fácilmente aprovechable: el militar Quinto Arrio, creyendo perdida la batalla, quiere quitarse la vida lanzándose a las profundidades; regala su anillo a Ben-Hur para que compre su libertad, pero este no puede permitir que Quinto Arrio se suicide.

Igualmente se conserva esta escena nodal en la extraordinaria producción de la MGM, *Ben-Hur* (1959), de William Wyler, en color y en formato panorámico, que fue la película más cara y la más larga en su momento. El episodio en la balsa de naufragos es un imprescindible peldaño en la escala de torturas padecidas por el príncipe Ben-Hur (Charlton Heston), esclavo sin nombre, el número 41: héroe mancillado, cuerpo de dolor, que sufre además la negación de su condición, la traición de su amigo y el encarcelamiento de su madre y hermana, héroe doliente “instalado en un periplo de tristeza moral que sobrepasa la tortura física”.<sup>264</sup> Durante la batalla naval, la nave de Quinto Arrio (Jack Hawkins) es embestida por una nave macedonia, y Ben-Hur se libera de sus cadenas, salvando a los galeotes de perecer ahogados. Quinto Arrio se precipita al mar durante la batalla en cubierta y Ben-Hur se lanza por la borda para salvarlo. La escena conserva idéntico dramatismo que en la precedente versión de Niblo, con un humillado Quinto Arrio que pretende suicidarse hasta en dos ocasiones, primero con su puñal y luego lanzándose al mar. La breve escena no aborda el tema de la supervivencia en el mar, ya que el rescate se produce de forma rápida, pero sí alcanza a sugerir una vívida representación de la subversión del orden en el escenario de la balsa: ambos naufragos permanecen en los troncos a la deriva, pero Quinto Arrio aparece apresado, con las ca-

---

263 Adaptación deudora de la versión teatral de Klaw y Erlanger, pero que no cita la procedencia del texto, al no contar con la autorización del autor, esta versión de 15 minutos fue la primera película en la historia que acarrió un juicio por derechos de autor, a resultas del cual se instituyó esta clase de garantías en la producción cinematográfica.

264 Núria BOU y Xavier PÉREZ, *op. cit.* p. 59.

denas del esclavo liberado, en una dramática inversión de los roles de amo y esclavo. La vergüenza que siente Quinto Arrio en este mundo al revés le mueve a rogar al esclavo, quien revela su identidad de príncipe Ben-Hur, que lo deje morir, y éste le devuelve las mismas palabras que el general le dirigió como galeote antes de la batalla naval: “Te mantenemos vivo para salvar esta nave. Rema bien y vive.”

La escena es tan emotivamente penetrante que no podemos sorprendernos de su repetición en adaptaciones posteriores —como por ejemplo la miniserie televisiva británica *Ben-Hur* (2010, Steve Shill)—; pero sufre una significativa variación en uno de los últimos acercamientos filmicos: *Ben-Hur* (2016), de Timur Bekmambetov. Ben-Hur (Joseph Morgan), esclavo que rema en la galera de Quinto Arrio (James Cosmo), sale despedido por el choque de su galera, embestida por una nave enemiga, precipitándose al fondo del mar, enredado en sus propias cadenas. Tras liberarse de sus ataduras emerge a la superficie y se agarra a un resto del mástil. La novedad de esta escena consiste en prescindir del salvamento de Quinto Arrio para entregarse por completo al motivo del naufrago solitario condenado a la deriva marina en una improvisada balsa. Una escena que toma también un inesperado cariz crístico, ya que Ben-Hur aparece como un crucificado, en una toma elevada, tumbado boca arriba sobre los restos en forma de cruz.



*Ben-Hur* (2016, Timur Bekmambetov). Naufrago alcanzando la orilla.

Ben-Hur ahora es un naufrago en soledad, que sobrevive al martirio del mar y consigue alcanzar la orilla salvadora, cumpliendo metódicamente un típico precepto visual del motivo del naufrago. Esta nueva reformulación de una escena clave en la saga filmica de *Ben-Hur* resulta ilustrativa de un cambio de paradigma. El cine contempla ahora con otros ojos las desdichas y sufrimientos de los naufragos y les concede su interés y su tiempo. La clásica, episódica escena se transmuta en una secuencia nueva, concediendo mayor lapso y visibilidad a la figura del naufrago. La deriva sin rumbo y sin rescate es un exponente de los mayores y más terribles sufrimientos que puede padecer un naufrago. El cine actual, en su tendencia a la exhibición del cuerpo castigado y herido, desmiente el Ben-Hur de Charlton Heston, figuración del triunfo orgulloso a través de un cuerpo incólume, que no se tambalea, que no desfallece; ahora la imagen típica de naufrago cristaliza en un cuerpo agónico, frágil y vulnerable, condenado al vagabundeo marino, sin la esperanza del rescate inmediato, que debe afrontar una lucha por la subsistencia con las manos vacías.

### 2.1.12. LA GUERRA DE MURPHY. NÁUFRAGO CLAUSURAL



*La guerra de Murphy* (1971, Peter Yates). Muerte.

El momento del naufragio puede servir como último capítulo de una trama: la catástrofe como culminación dramática colocada al final de un relato, como el aparatoso desastre del Titanic, momento cumbre de una tragedia colectiva. Esta fórmula conclusiva puede adoptar modalidades más aparentes y marginales, afectando únicamente a un protagonista, un personaje sacrificial que pierde la vida en los instantes finales, cerrando el relato. Este es el caso del filme bélico *La guerra de Murphy* (1971, Peter Yates), que sin embargo nos trae en su mismo arranque una convulsa escena de naufragio del buque mercante inglés Mount Kyle, torpedeado por un submarino alemán, seguida de una genuina escena de salvamento de náufragos, con una caótica evacuación de la nave, los tripulantes precipitándose al mar, aferrados a los botes salvavidas o puestos a salvo nadando con sus chalecos salvavidas, supervivientes suplicantes ametrallados sin compasión por los soldados alemanes. De la carnicería inaugural sobrevive únicamente el mecánico Murphy (Peter O'Toole), quien consigue milagrosamente alcanzar un trozo de madera en el cauce fluvial, donde aparece inconsciente y es rescatado por un pesquero. Murphy desarrolla una enfermiza sed de venganza contra los alemanes y se propone destruir el submarino enemigo a cualquier precio. Finalmente logrará su cometido, con un torpedo levantado por la grúa de un remolcador, tras encallar el submarino alemán en un banco de arena del río, cerca del delta, y a pesar de que se ha proclamado el final de la guerra. Los alemanes mueren, y el barco de Murphy, alcanzado por la misma explosión, también se hunde; la grúa se desprende y aplasta a Murphy, que se ahoga, como víctima no ya de la casualidad o la fatalidad, sino de su locura destructiva e irremediablemente también autodestructiva. Este colofón tiene mucho de paradoja: el náufrago superviviente en la desesperada secuencia inaugural se vuelve a convertir en náufrago de modo deliberado, y encuentra irónicamente la muerte de la que había escapado milagrosamente.

### 2.1.13. *PIRATAS*. NÁUFRAGO CIRCULAR



*Piratas* (1986, Roman Polanski). Principio.

El patrón argumental de la circularidad narrativa, en torno a la figura de un náufrago, se aprovecha en toda su sarcástica expresividad en *Piratas* (1986, Roman Polanski), que representa una vuelta de tuerca en el género clásico del cine de aventuras, en su vertiente o subgénero del cine de piratas, en clave paródica, de humor negro. La redondez argumental se remacha magistralmente con el recurso de unos planos iniciales y finales prácticamente idénticos. Incluso es singular y resueltamente, casi infantilmente atrevida del prólogo, con los dos protagonistas principales en el reducido espacio de la balsa a la deriva, y con los créditos del filme superpuestos. Una representación del náufrago que irrumpe en toda su sencilla rotundidad en una arriesgada larga secuencia, que se aproxima en clave humorística a uno de los motivos más crueles y entristecedores de este género de relatos, a saber, el episodio del canibalismo. El viejo capitán pirata Red (Walter Matthau) permanece tumbado en la balsa, famélico, mientras su joven ayudante, “Renacuajo” (Cris Campion), está agachado en la balsa intentando pescar algo de comida: el impulso antropófago se ha adueñado de él, que se dispone a matar al grumete con su espada en el preciso instante en que el joven se da la vuelta, ofreciendo un pírrico pescadito, y el hambriento pirata deponde su arma y se zampa de un bocado al pececillo, con el cordel y el anzuelo incluido; un tiburón rodea la balsa, esperando su turno, y como el hambre no se aplaca, el delirante Red oye los gruñidos de un cerdo, dirigiéndose lentamente hacia su ayudante, hincándole los dientes en sus nalgas.



*Piratas* (1986, Roman Polanski). Final.

Acuden a la memoria las escenas más salvajes de los relatos de ficción, como *El Chancellor* de Verne, o los casos verídicos recogidos en los testimonios del desastre del Essex, o en el cuadro *La balsa de la Medusa*; pero el tono disparatado y sarcástico nos evoca también escenas como la de los hambrientos buscadores de oro atrapados en una cabaña y rodeados de nieve en *La quimera del oro* (1925) de Chaplin, donde un compañero percibe al pobre Charlot transmutado en una gallina gigantesca, dispuesta para ser sacrificada y cocinada. La significación de la secuencia inaugural del filme de Polanski no se agota en un simple gag, sino que se multiplica con la resolución final, que retorna a una idéntica posición de la pareja de naufragos, tras una serie de aventuras que se inscriben en los acreditados lugares comunes del género (motines, abordajes, combates, traiciones, tesoros, puertos, romances...). Los dos terminan convertidos otra vez en naufragos solitarios en alta mar, con un tesoro que al parecer no les va a proporcionar ninguna felicidad en la soledad marítima.

En la escena final, el capitán Red, sentado en el trono de oro, comiendo y bebiendo, se jacta de permanecer vivos aún, e induce al muchacho a comer y atiborrarse, entendemos que para cebarlo con fines a un futuro festín caníbal. Esta premonición no es meramente sugerida por la elemental analogía temática con la escena inicial, sino reforzada por el hecho de que ambos canturrean una canción nada inocente, sacada del folclore francés, *Il était un petit navire*, que contiene una alusión clara y sin eufemismos al canibalismo en las balsas de naufragos,<sup>265</sup> y reforzada asimismo por la reaparición del tiburón. Este retorno al punto de partida, en clave coherentemente cómica, recalca el tema crucial del hambre y la angustiada atmósfera que empuja al crimen, enfatizado mediante sencillos recursos puramente visuales, como el cierre en iris, que progresivamente se cierne sobre la balsa, remarcando ovalmente a los naufragos como un punto perdido e insignificante en la lejanía, rodeados, devorados por la pantalla en negro.

---

<sup>265</sup> Una tonada muy común en otras latitudes; en el caso español, “Había una vez un barquito chiquitito”, desprovisto de la alusión antropófaga de la canción francesa.

#### 2.1.14. *MAR CRUEL*. LA Balsa DE LOS SUFRIMIENTOS

Una nueva escena de naufragos en un bote salvavidas se convierte en un momento destacado en el filme de guerra propagandístico británico *Mar cruel* (1952, Charles Frennd), donde se ensalza la labor de la flota naval británica frente al enemigo alemán, que hundía sin piedad los convoyes de barcos de carga ingleses. Tras numerosas batallas, hacia el final, la fragata *Compass Rose* será torpedeada y hundida en un ataque alemán. La mayoría de la tripulación perece en el naufragio y el oficial G.E. Ericson (Jack Hawkins) queda en un bote a la deriva, junto a unos pocos supervivientes, que luego encuentran la otra balsa donde navega el primer oficial Number One (Donald Sinden) al mando de otros pocos naufragos. La deriva marina se desarrolla durante unos días gélidos, y tras numerosas penalidades y sufrimientos los desfallecidos naufragos serán finalmente rescatados.



*Mar cruel* (1952, Charles Frennd). Balsa del sufrimiento.

La secuencia episódica de los naufragos en alta mar resulta un perfecto exponente de la dura lucha por la supervivencia de un reducido grupo humano en condiciones climatológicas adversas, con escasos medios y desprovistos de recursos para la subsistencia. Más allá de la brutalidad de la guerra, estas breves escenas condensan en unos pocos minutos toda la indefensión humana en la soledad de una balsa. Un texto inicial, que sintetiza el contenido del filme, apunta las enormes penalidades que comporta la vida de naufrago: “La historia de dos barcos; los hombres son los héroes, las heroínas son las naves y el villano es el mar, el mar cruel.”

### 2.1.15. *REBELIÓN A BORDO. LA Balsa DE LA AGONÍA*

Un caso muy célebre en los anales de la marinería de náufragos que consiguen salvar sus vidas es la travesía épica protagonizada por el capitán Blight, junto a algunos de sus hombres fieles, tras el incidente histórico de un motín en la *Bounty* en el siglo XVIII, una sublevación popularizada gracias a la literatura y, especialmente, al cine clásico de aventuras marítimas.<sup>266</sup> El grupo de Blight protagonizó una auténtica hazaña de navegación y supervivencia en el mar, provistos tan sólo de algunas provisiones, velas e instrumentos de navegación, como un sextante. El éxito increíble de su supervivencia en una chalupa se debió principalmente a la pericia del experto navegante capitán Blight, alcanzando milagrosamente la isla de Timor, colonia holandesa, con una única baja. El cine adaptó lo ocurrido a su manera, sin ajustarse demasiado a la verdad de los hechos, tomando como punto de partida la particular novelización de lo acontecido en la trilogía aventurera a cargo Charles Bernard Nordhoff y James Norman Hall.<sup>267</sup> El episodio de los náufragos, con el capitán Blight a la cabeza, recibe un tratamiento opuesto y disonante en las dos grandes versiones cinematográficas clásicas. El incidente está presente en ambas tramas, pero bajo ópticas opuestas: en la primera versión se muestra explícitamente y con todo lujo de detalles la errabundez de los náufragos; en la segunda versión se trata de un pasaje tan solo sugerido, sobreentendido, y su gesta desaparece de la trama, para retomar al capitán Blight una vez ha coronado su salvación ya en Inglaterra. La primera versión, *Rebelión a bordo* (1935, Frank Lloyd) —titulada en España *Tragedia en la Bounty*— concede, en efecto, un gran protagonismo a esta penosa peripecia, en contraste con el nulo interés que demostró una versión mucho más costosa y espectacular, *Rebelión a bordo* (1962, Lewis Milestone).<sup>268</sup> En la primera versión, tras el triunfo de los sublevados, el capitán Blight (Charles Laughton) y sus hombres son abandonados con provisiones, armas y una brújula; el abandono de los derrotados es solo un episodio, pero muy intensamente condensado e ilustrativo de la crueldad que comporta la vida en una balsa en un mar despiadado. La película de Lloyd otorga un gran protagonismo a la lancha de los náufragos en una larga secuencia que puede des-

---

266 Los hechos históricos acontecen en 1787, la *Bounty* parte de Portsmouth, Gran Bretaña, rumbo a Otaheite, Tahití, alcanzando la isla en octubre de 1788, para la recolección del árbol del pan destinado a su plantación en las colonias británicas. Durante el viaje de regreso, iniciado el 4 de abril de 1789, se produjo el amotinamiento liderado por el segundo de a bordo, Fletcher Christian, contra el capitán Blight (28 de abril). Blight fue arrestado y condenado a sobrevivir en alta mar junto a sus leales en un bote superpoblado, mientras los otros hombres que no participaron en el motín permanecieron a bordo de la *Bounty*. Tras sobrevivir y comparecer ante el Almirantazgo en Londres por la pérdida de la *Bounty*, Blight navegará de nuevo hacia Tahití para apresar los sublevados, quienes buscaron refugio en Pitcairn, una isla que no figuraba en las cartas de navegación, donde establecieron una colonia y quemaron y hundieron la *Bounty* para no dejar rastro de su escondite.

267 Una trilogía sobre la *Bounty* integrada por las novelas *Rebelión a bordo* (1932), *Hombres contra el mar* (1933) y *La isla de Pitcairn* (1934).

268 Existe una tercera versión filmica, *Motín a bordo* (1984, Roger Donaldson), proyecto acariciado inicialmente por el cineasta David Lean en los años 70.

glosarse en varias escenas relevantes. La secuencia, prácticamente una película entera en sí misma, comprende el punto de partida, el abandono de Blight y sus hombres, lanzados a una probable muerte por inanición o ahogamiento. En el seno de la chalupa, Blight toma una decisión drástica: prefiere lanzarse a la aventura imposible de alcanzar Timor en las Indias holandesas antes que llegar a la isla de Tofua, arguyendo que dicha isla está poblada por hordas de salvajes caníbales y que resulta mejor esquivarla. La tripulación considera la decisión de Blight una temeridad. Se plantea en primera instancia el tema del liderazgo, con un capitán Blight reputado conocedor del mar que convence a sus hombres y los guía en tamaña empresa, pero no por imposición o coercitivamente, sino por la fuerza de la persuasión. El mismo Blight pronuncia una frase que condensa como un lema la universal oración del náufrago: “Es una lucha entre el Océano y nosotros.” En esta ocasión los náufragos cuentan con una ventaja de la que a menudo carecen los protagonistas habituales de estas tragedias: Blight dispone de instrumentos de navegación, de modo que se evitan aspectos también típicos de estas historias, como el extravío o la desorientación absolutos.

La primera prueba de supervivencia se presenta frente a una tempestad. Como es habitual en los relatos de náufragos, narrados en primera persona, hay también aquí un diario de a bordo redactado por Blight, que recoge todos los detalles. Hasta en tres ocasiones se insertan las notas correspondientes del diario, con distintas fechas en el lapso de los 45 días de navegación que invirtieron en llegar a Timor; incluso se exhiben las anotaciones técnicas de longitud y latitud, así como una breve descripción de la situación del grupo.

La segunda gran prueba es la de supervivencia, con el especial problema del racionamiento. Blight aparece con unas balanzas, imagen-símbolo de la justicia y la proporcionalidad, midiendo el peso de los alimentos y el agua. El dramatismo se intensifica con la carga litúrgica de las palabras de Blight, casi simbolizando a un Cristo en la última cena: “Por vuestro bien, comed y bebed despacio.” Ante el desánimo de los marineros, Blight da muestras de serenidad y fortaleza, reforzando su rol de guía, infundiendo esperanza en sus hombres con frases que apelan al heroísmo en situaciones de adversidad: “No penséis en lo que nos falta por navegar, sino en lo ya recorrido.”

Otra gran prueba es la agonía de la subsistencia límite, cuando se abandona la lucha, se pierden las esperanzas, se corre el riesgo de una regresión al salvajismo o uno se entrega al fin en completa inmovilidad. La caída en el salvajismo, la involución al caos en una situación terminal, entra en juego cuando la situación parece definitivamente catastrófica. En un momento expresivo de caos, los desdichados consiguen atrapar una gaviota y todos se abalanzan desesperados sobre la presa para apropiársela y devorarla. De nuevo emerge la figura del capitán Blight, que no pierde la razón e impone el sentido común. La precaria sociedad se sostiene momentáneamente gracias a la entereza de Blight, que decide en primer lugar conceder la sangre fresca del pájaro a un viejo enfermo, y luego trocear el ave para repartir equitativamente los míseros pedazos entre los famélicos inquilinos de la lancha.





*Rebelión a bordo* (1935, Frank Lloyd). Agonía

La última fase de la calamitosa experiencia nos lleva a la antesala de la muerte. La tercera de las entradas mostradas del diario corresponde al último día de travesía, y en ella Blight certifica la completa claudicación del grupo, encomendándose a Dios: “No hay rastro de Timor, ni restos de comida, no hay agua, no nos queda otro remedio que rezar a Dios Todopoderoso.” La traducción en imágenes es una escena típica de náufragos rendidos por fatiga e inanición.

Naturalmente, la conclusión compensatoria e imprescindible en todo episodio de naufragos a la deriva es la salvación final, habitualmente en forma de rescate por un barco, y en ocasiones, como la presente, alcanzando tierra firme. Es Blight quien primero avista la tierra, balbuciente, con aire espectral, agarrado al timón, mientras los cuerpos exhaustos se incorporan pesadamente, como muertos levantándose de sus tumbas. Escena culminante rubricada por una emotiva frase de Blight: “Vencimos, al fin, al océano”. La frase, en perfecta consonancia con la inicial declaración de Blight al enfrentarse al desastre, remata y cierra a la perfección el episodio. La redondez o cerradura artística del episodio se acentúa mediante el expediente de expulsar la experiencia inmediata en la isla salvadora al fuera de campo, bastando el dramático gesto de señalarla. En suma, una escueta secuencia, restringida a un hecho transitorio integrado en una vasta trama general, magnífica por su proverbial síntesis de todos los elementos imprescindibles de una situación tan típica. Una secuencia comprimida, quintaesenciada; podría perfectamente valer como paradigma.

## 2.1.16. LO MEJOR ES LO MALO CONOCIDO. NAUFRAGIO REPARADOR

Hitchcock ofrece una especial representación del naufrago en una anómala comedia romántica de su etapa inglesa, *Lo mejor es lo malo conocido* (1932).<sup>269</sup> El cineasta inglés incluye una secuencia en tres tiempos que incluye un naufrago, el salvamento de la pareja protagonista y su regreso al hogar. Esta película estaba planteada en un formato de caricatura, impregnada de la ironía habitual del cineasta, con la presentación de un matrimonio londinense, sin hijos, formado por Fredy Hill (Henry Kendall) y Emily (Joan Barry). La pareja consigue escapar de la rutina y el hastío de sus convencionales vidas gracias a la providencial notificación notarial de una pequeña fortuna, que les permitirá embarcarse en un anhelado viaje. El periplo los conduce primero a la plenitud y la felicidad en París, pero después se disuelven progresivamente los lazos del matrimonio en un crucero por el Mediterráneo y luego por en el Próximo Oriente. La desintegración de la pareja durante la travesía se desencadena cuando Emily se deje querer, poco a poco, por el maduro y comprensivo capitán, mientras Fredy se enamora rápidamente de los encantos de una princesa embaucadora. Fredy se da cuenta de su estupidez y los dos se disponen a regresar a Inglaterra, en una forzada y precaria reconciliación, con el billete más económico en un viaje regular, en un previsible final armónico en la paz hogareña. Hitchcock incluye la escena del naufrago precisamente durante su viaje de vuelta. Un naufrago, por cierto, nada catastrófico, “una catástrofe terapéutica”, dirán Balló y Pérez,<sup>270</sup> que responde a la finalidad dramático-ética de recuperar y fortalecer el amor perdido en el matrimonio.



*Lo mejor es lo malo conocido* (1931, Alfred Hitchcock). Naufrago providencial.

---

<sup>269</sup> El título de este filme es una traducción libre al castellano, muy ajena al sugerente título original, *Rich and strange*, que procede de una canción de Ariel en *La tempestad* de Shakespeare, como atestigua la cita impresa en el filme: “Que el mar lo transforme todo en algo rico y vivo”.

<sup>270</sup> Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 161.

El naufragio es casi solo sugerido y no realmente mostrado, con el recurso al fuera de cuadro, manteniendo a la pareja en los límites de su camarote; se insinúa mediante la banda sonora, que incorpora la sacudida de la colisión, los gritos y las voces de pánico, también silbidos, los pasos y correrías en cubierta que siguen al accidente, o las órdenes de evacuación que acompañan el progresivo hundimiento del buque. El aislamiento refuerza la impresión de que el matrimonio vive la catástrofe en un estado de impotencia, con la puerta atrancada, implorando ayuda. En este propicio momento para las despedidas los amantes se abrazan, se besan, se perdonan sus deslices y chiquilladas y se declaran su amor inquebrantable mientras el agua asoma debajo de la puerta. En este momento se deja la pantalla en negro, una elipsis que transitoriamente evoca el ahogamiento; pero enseguida la imagen se recupera con la pareja dormida en la habitación, fundida en un abrazo. La restitución del amor en el trance trágico del naufragio en esta escena del camarote funciona como una peripecia de catarsis; Chabrol y Rohmer juzgan esta escena como una de las más interesantes de toda la obra fílmica de Hitchcock; la condensada experiencia de los esposos se remite en un instante no solo a las anteriores banalidades del crucero, sino a la repentina catástrofe del naufragio: “La *absurdidad* de esta superficie líquida e inexorable.”<sup>271</sup>

El matrimonio ha sobrevivido, pues el barco no se ha hundido completamente, permaneciendo a la deriva, con ellos como los únicos supervivientes. La pareja renueva su amor durante un desastre, y como renacidos y abandonados se toman la cosa alegremente. La situación se vuelve propicia con la aparición providencial de un junco chino que los rescata. En la embarcación son testimonios del nacimiento de un bebé, momento especialmente emotivo. Hitchcock aúna comedia y drama, en un no siempre fácil equilibrio; el espíritu bromista se amalgama con episodios sombríos, de pura tragedia: el descubrimiento del cadáver de un hombre en la cubierta, fallecido durante la evacuación; en el momento del rescate, los tripulantes asaltan el buque para saquearlo; o cuando el grupo rescatador embarca de nuevo en el junco, antes de precipitarse el buque al fondo del mar, uno de los chinos sufre un accidente que lo deja enredado en una maraña de cuerdas, como atrapado en una telaraña letal, con la cabeza sumergida en el agua, y nadie mueve un dedo para socorrerlo, como asumiendo estoica o desdeñosamente el horror irremediable. En la embarcación china se opera una transformación en la conmovida pareja. La historia podría desembocar en un colofón perfecto, la pareja unida, renovada, en casa; pero Hitchcock, malicioso, añade el epílogo del regreso al hogar —fórmula elidida a menudo en los relatos de naufragos—, donde deja a la pareja envuelta en las típicas discusiones y disputas de la perpetua guerra doméstica.

---

271 Claude CHABROL y Éric ROHMER, *Hitchcock* [1957], Gémenos, Ramsay Poche Cinéma, 2006, p. 45.

### 2.1.17. ENVIADO ESPECIAL. NÁUFRAGOS DEL AIRE

Hitchcock vuelve a la figura del náufrago en la secuencia final de su propagandística película *Enviado especial* (1940), que narra una intriga política a las puertas de la II Guerra Mundial. Combina todos los elementos aprovechables de este tipo de historias de espías, con diplomáticos secuestrados, secretos de Estado y, cómo no, una relación romántica entre un periodista norteamericano del *New York Globe*, Johnny Jones (Joel McCrea), enviado a Londres en una misión secreta bajo una identidad falsa, y Carol (Laraine Day), hija de un agente nazi, Stephen Fisher, camuflado como pacifista.



*Enviado especial* (1940, Alfred Hitchcock). Náufragos del aire.

Momento álgido de la historia es el episodio del naufragio aéreo, iniciada la guerra en Europa. El avión donde viajan los principales protagonistas se precipita al océano tras ser alcanzado por los disparos de un buque alemán. Se repiten materialmente idénticas escenas que en los casos de inundación de barcos, y los supervivientes quedan a la deriva en los restos flotantes de un ala. Stephen Fisher, el traidor, se inmola en silencio lanzándose al agua, pagando por su fechoría. La resolución es rápida y condensada: sacrificio final del nazi, que deja su plaza al piloto que precariamente se aferra a un pedazo de la cola del avión, y satisfactorio desenlace de la complicada historia de amor entre periodista y la muchacha. No hay prolongación angustiosa, enseguida llega el barco rescatador. La escena viene a representar un remedo catártico y casi simbólico de la solución del conflicto bélico, y al mismo tiempo aprovecha para introducir una novedad tecnológica en el escenario típico del naufragio: la aviación. De hecho, el desarrollo de la navegación aérea durante el siglo XX es paralelo al desarrollo del propio cine. Aquí se está operando ya una suerte de relativa sustitución de los náufragos convencionales, procedentes de embarcaciones, por los de aviones caídos, náufragos del aire como los viajeros en globo en las historias de Verne, por ejemplo en *La isla misteriosa*. Los siniestros en la aviación, diseminando cadáveres, heridos y supervivientes en cualquier latitud, no sólo en islas, permitirán un desplazamiento del náufrago a tierra firme, ya sea con los supervivientes aislados y perdidos en los hielos, los desiertos o la selva, sucedá-

neos de la superficie marina. Esta extensión del escenario tipo ayudará también a una extensión metafórica del concepto mismo del naufrago.

#### 2.1.18. *ORIGEN*. NÁUFRAGOS DEL SUBCONSCIENTE

La arquetípica imagen del naufrago en una playa, como hemos comprobado en otros ejemplos, es como la quintaesencia de la idea misma de naufragio que puede y debe sobrevivir. Pero en ocasiones no se trata de una playa benefactora, sino del pórtico de entrada a un laberinto, como ocurre en el filme de ciencia-ficción *Origen* (2010, Christopher Nolan).



*Origen* (2010, Christopher Nolan). Naufrago del subconsciente.

Se inicia con unas breves imágenes de un mar embravecido, con olas que chocan contra las rocas, para mostrar, en una brevísima escena, un cuerpo desfallecido y semi-inconsciente en la arena. Esta representación de un naufrago inaugural, momento aislado en un filme que nada tiene que ver con el imaginario del naufrago en isla desierta, sirve para abrir un relato de abismo absolutamente enmarañado: es la puerta de acceso a un mundo donde realidad y sueño se confunden. El naufrago es Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), experto en infiltrarse en la mente de otros para extraer secretos, aprovechando los momentos de sueño, a menudo inducidos por sedación. La historia se ubica en un espacio indeterminado, entre la vigilia y el sueño, en ocasiones como un sueño dentro de otro sueño, incardinados en una maraña de recuerdos o proyecciones mentales. El naufrago del subconsciente, que habita en islas mentales, sobrevive entre las distintas capas de realidad, en paradojas espaciotemporales, en un bucle temporal, con

momentos de pura ingravidez, estados flotantes, cuerpos virtuales, “cuerpos que no son”, como dicen Carnicé y Hachero.<sup>272</sup>

## 2.2. PERVIVENCIA DEL ROBINSONISMO

Robinson Crusoe es, no podemos dejar de insistir, el referente ineludible de la figura del náufrago abandonado en una isla deshabitada, no sólo en la literatura, sino también en el cine. Convertido en paradigma universal, pervive más o menos implícito en toda representación del náufrago en isla desierta, imposible de desprenderse de la memoria popular, del imaginario colectivo. Ha trascendido fronteras y culturas diversas, no sólo como emblema del náufrago solitario y heroico que lucha durante años por la subsistencia en el espacio de una isla desierta, sino también como prototipo de la experiencia ulterior y complementaria al naufragio mismo, como ejemplo de superación de problemas, de dominio de un entorno ignoto, de éxito en la lucha por la supervivencia, de triunfo ante la soledad, de sometimiento de salvajes y enemigos, también como virtuoso y creyente, y, última proeza, de regreso al hogar. Cúmulo de cualidades positivas, optimistas, entusiasta, laborioso, resolutivo, tenaz, constructivo, emprendedor... se trata de un superhéroe, y en ello radica su dimensión legendaria o mitológica.

El cine, nutrido de argumentos literarios, no podía obviar el universal magnetismo que la épica robinsoniana antes había logrado en la literatura, y propaga y difunde de nuevo sus valores y lecciones, reescribiendo el robinsonismo a través de las imágenes en movimiento. El cine popular es el vehículo perfecto para la perpetuación del mito robinsoniano. Su arrolladora fuerza, continuada y potenciada en el robinsonismo de Wyss, Verne y otros, se traslada al cine en un sinfín de versiones, aproximaciones y derivaciones que siguen exaltando los rasgos edificantes y victoriosos del ilustre náufrago literario. Y sin embargo, esta vastísima producción no ha gozado aún de la atención especial —y no ocasional— que se ha prestado a otras figuras asociadas al género de aventuras, como por ejemplo Tarzán. El mayor interés por este puede ser en parte debido a la contemporaneidad, al hecho de que Tarzán ya se configura de entrada ligado al siglo en el que el mismo cine imprime su sello, cuando los robinsones, por más que conserven su eterna capacidad de fascinarnos, se contemplan ya como cosa del pasado. Aun así, no deja de ser extraño ese desequilibrio en el interés por cada uno de ellos como figuras cinematográficas, pues no se corresponde ni con la profusión de obras literarias que generó el robinsonismo, ni aun con su enorme aprovechamiento cinematográfico.

Pero es que además el robinsonismo ha experimentado una transformación extraordinaria, ha asistido a una completa revisión, erosión o cuestionamiento de su mitología primordial, o incluso ha sido críticamente desactivada o disipada en un conjunto de acercamientos que estudiaremos en otra parte del trabajo. Este proceso corresponde

---

<sup>272</sup> Marga CARNICÉ y Bruno HACHERO, “La piedad”, en Jordi Balló y Alan Bergala, *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 397-400.

perfectamente a la evolución ideológica que se aprecia en muchos estudios que han denostado la figura de Robinsón, especialmente como modelo, hoy políticamente incorrecto, del colonialismo, la evangelización o el racismo de siglo pasado —una laminación acentuada tras la última guerra mundial, tanto en la literatura como en el cine. En una primera fase, el cine ha conservado y perpetuado la estructura básica de una historia robinsoniana: exhibición del naufragio y salvamento en la playa de una isla desconocida, seguidos del largo y provechoso periodo de supervivencia que forma el nudo de la trama, y la culminación de la aventura, final feliz y consolador, con la salida de la isla y el retorno al hogar. Este esquema se aplica tanto a los robinsones individuales como a los náufragos en pareja, en familia o en versión colectiva.

Y con la tipificación de la fábula se corresponde también una notable uniformidad de los contenidos morales: superación de cualquier adversidad, minusvaloración de los obstáculos, inveterado optimismo, siempre con una celebración jovial y entusiasta de la vida isleña, ausencia de muertes u otras angustiosas desgracias, naturaleza benefactora, armonía convivencial, reducción de los arrebatos melancólicos a su mínima expresión, asunción serena de la soledad hasta el punto de olvidar el rescate, sin tristeza, sin margen para el sufrimiento o la enfermedad, menos aún para la locura. El cine de entretenimiento —y de un modo conspicuo la factoría Disney— va a proporcionar el mejor medio para la difusión de estas creaciones, que ya hemos visto cómo en la literatura del siglo XIX se deslizaron al terreno de la literatura infantil. Esta reducción a pasatiempo familiar quizá también sea otro de los motivos que ha contribuido a desentenderse del robinsonismo cinematográfico. Pero sería erróneo atribuir solo a la industria cinematográfica esta suerte de devaluación, puesto que ese sentido popular y de entretenimiento hereda la tradición ya cimentada con Wyss y Verne, y no hace sino prolongar las múltiples robinsonadas que antes habían prosperado como moda literaria.

A ese robinsonismo tipo, despojado de toda nota trágica, debemos también la invención de escenarios propicios —y esquemas argumentales— para la guerra de los sexos, la circulación del amor o el despertar de la sexualidad, ya sean en adultos o adolescentes; un escenario que convierte la fatal isla en espacio de ocio, en lugar de vacaciones: islas exóticas como paradisíacos parajes para el amor, para los triángulos sentimentales, para el romanticismo popular; islas no reales, sino soñadas, que expresan los pueriles deseos de alejarse del mundanal ruido de la civilización. Así el robinsonismo se ha devaluado también en el cine, hasta desembocar en comedia o en parodia. Recorramos sucinta pero metódicamente ese proficuo conjunto de robinsonadas cinematográficas, repleto de émulos de Robinson que nos transmiten sus más o menos idílicas experiencias. En este catálogo procuraremos ofrecer una clasificación de ese vasto cuerpo, atendiendo especialmente a sus motivos, con sus modulaciones o variaciones, agrupando los filmes por secciones temáticas.

### **2.2.1. EXALTACIÓN ROBINSONIANA. MÉLIÈS**

Desde su mismo nacimiento, el cine acude rápidamente al relato fundacional del robinsonismo; el terreno que pisan los pioneros del nuevo medio es incierto, lleno de tanteos, y uno de los mayores desafíos consiste justamente en hallar el tipo más adecuado

de fábulas o argumentos para unos filmes de apenas unos 15 minutos de duración. Uno de los padres del cinematógrafo, el mago de los trucajes Georges Méliès, será el responsable de una primera adaptación del clásico de Defoe en *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1902).<sup>273</sup>

Méliès dirigió cientos de películas cortas, un tipo de cine repleto de fantasía, que recogía la tradición de las atracciones populares como el teatro de variedades, los espectáculos de magia de Robert-Houdin o la linterna mágica; un cine de fantasmagorías, rebosante de maquetas, sobreimpresiones, despleables, explosiones y maravillosos trucajes. Pero en el caso de *Las aventuras de Robinson Crusoe* Méliès quiso alejarse de aquel aire fantástico, buscando la fidelidad al relato original. A esta voluntad naturalista y de fidelidad a la novela de Defoe, tal como años después lo reconocía el propio cineasta, solo se añadía la licencia poética de un apoteósico final: “*Las aventuras de Robinsón Crusoe* no son una fantasía o una serie seguida de cuadros fantásticos, sino una pieza cinematográfica que representa muy fielmente los distintos episodios de la novela. Una «apoteosis» ha sido añadida para terminar con un momento culminante este film.”<sup>274</sup> Méliès encontró además inspiración en una serie de placas de vidrio para la linterna mágica con escenas de la novela de Defoe.<sup>275</sup>

*Las aventuras de Robinsón Crusoe* es un filme recientemente recuperado y restaurado gracias a una vieja copia pintada a color; únicamente se conocía un breve fragmento que mostraba a Robinson educando e instruyendo al indígena Viernes en su refugio fortificado. En la exposición consagrada a Méliès en La Cinémathèque Française en 2008, y que luego recaló en Caixa Fòrum Barcelona en 2013, ya se exhibió una serie de 10 dibujos y 12 fotos del rodaje correspondientes a *Las aventuras de Robinsón Crusoe*; allí se descubrían también bocetos o escenas rodadas y finalmente descartadas, como el sueño nostálgico de Robinson en que se halla en su añorado hogar rodeado de sus seres queridos, compuesto mediante el habitual recurso de la sobreimpresión, eficaz forma narrativa de amalgamar dos escenas distintas. La importancia de este filme de Méliès es

---

273 La presencia del robinsonismo en los primeros años del cine es prueba de su popularidad y alcance internacional. Destaca el *Robinsón Crusoe* (1902) de George Albert Smith, entre la comedia y el vodevil, con diversas secuencias de baile, y podemos mencionar otros filmes, que se consideran perdidos: en Dinamarca *Robinsón Crusoe* (1910, August Blom); en EE.UU. *Robinsón Crusoe* (1916, director desconocido), y el serial de 18 episodios *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1922, Robert F. Hill); en Francia-Italia *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1921, Gaston Leprieur y Mario Gargiulo).

274 Jacques Malthe y Laurent Mannoni, *L'œuvre de George Méliès*, París, Martinière/Cinémathèque Française, 2008.

275 Laurent Mannoni, “Méliès i les pel·lícules de trucatges”, en AA.VV., *Georges Méliès: La màgia del cinema*, Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2013, p. 147. Mannoni se refiere a la serie del parisiense Lapierre y, especialmente, a la serie de 29 placas fijas y animadas de James Steward, conservadas en La Cinémathèque Française, con los comentarios originales del linternista inglés Edmund Wilkie. El autor señala también los paralelismos entre el cineasta francés y uno de los más famosos ilustradores franceses de la obra de Defoe, el caricaturista J.J. Grandville. Y entre los antecedentes advierte también la ópera cómica *Robinson Crusoe* de Jacques Offenbach, con letras de Eugène Cormon y Hector-Jonathan Crémieux, estrenada en París en 1867.



reconocida por Laurent Manoni concede un apartado propio, “Robinson Crusoe”, en el catálogo *Méliès i les pel·lícules de trucatges*.<sup>276</sup> En esta distinción —que no se encuentra en el catálogo francés, dado que el descubrimiento del filme fue posterior a su redacción— se concede que el *Robinson* de Méliès puede rivalizar en méritos artísticos con el carismático *Viaje a la Luna*, del mismo año, y no solo por el exotismo y la fascinación incondicionalmente ligadas a las exquisitas propiedades de un filme pintado a mano.

Los 25 cuadros que integran esta adaptación de la novela de Defoe cubren todos los episodios de la historia, notable síntesis que vale por un completo catálogo ilustrativo de los motivos del naufragio en isla desierta: el naufragio, la lucha en el mar, la llegada a la orilla, la subsistencia insular (como procurarse comida y construir una balsa de troncos para acercarse al barco naufragado y conseguir provisiones), con la inspección de la isla desierta; cuando decide encender hogueras en señal de socorro, un barco aparece en el horizonte en el cuadro V, titulado “La última esperanza”; el resto de los cuadros completa la historia: construcción de un refugio y una empalizada; recurso a animales de compañía para paliar la soledad; presencia hostil de los caníbales con sus sacrificios; liberación del indígena bautizado como Viernes, seguida de su instrucción, rodeados de toda clase de animales; construcción de una canoa para navegar alrededor de la isla; lucha contra una tormenta devastadora; salvación final con la llegada de un barco a la isla, con una tripulación amotinada; y regreso al hogar, con el añadido del “apoteósico” epílogo al que hemos aludido.



*Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1902, George Méliès). Orilla salvadora.

Este final cumple la función de magnificar el regreso y celebrar toda la aventura como un heroico triunfo. Consta de una bien calculada sucesión de 5 escenas: el cuadro

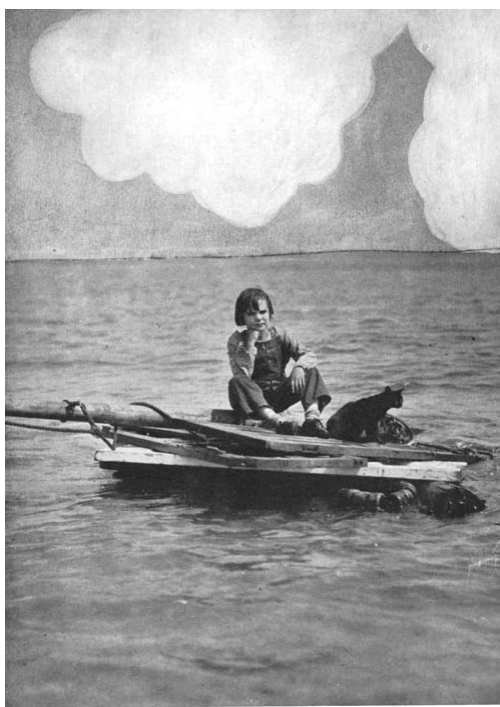
---

<sup>276</sup> AA.VV., Georges Méliès: *La màgia del cinema*, cit., pp. 144–149.

XXI, con la llegada del barco a los muelles de Southampton y la alegría desbordante de la población; el cuadro XXII (“El retorno triunfal de Robinsón”), con Robinsón y Viernes aclamados en un desfile oficial al conocerse sus increíbles aventuras como náufrago en una isla perdida durante unos 25 años; el cuadro XXIII (“¡Hogar, dulce hogar!”), con Robinsón reencontrándose con su envejecida esposa; el cuadro XXIV (“La familia ha aumentado”), donde Robinsón conoce a su extensa familia, que se ha multiplicado durante su ausencia, e incluyendo a Viernes como nuevo miembro; y el cuadro XXV (“Apoteosis”), que muestra a los heroicos Robinsón y Viernes encima de unas rocas adorados por los salvajes sometidos y vencidos. Esta culminación exultante repite el mismo esquema narrativo utilizado en *El viaje a la Luna*, donde los astronautas son recibidos como héroes nacionales, incluyendo la erección de una estatua conmemorativa.

### 2.2.2. ROBINSONES INFANTILES

En la estela de las robinsonadas del XIX, pensadas como educación infantil y dirigida a los más jóvenes, a partir de Wyss y especialmente Verne, con protagonismo de los pequeños, el cine popular asume definitivamente la puerilización del náufrago en *El pequeño Robinsón* (1924, Edward Cline), que consagró a la estrella infantil de la compañía MGM, Jackie Coogan. Se acompaña de otras notas idiosincráticas de la infantilización, como la presencia de animales de compañía, en este caso limitada a la de un solo gato negro. El filme se ha perdido, como otros muchos ejemplos de la fase silente, pero sabemos que la historia narrada era muy artificial y apenas guardaba semejanza con el clásico de Defoe. El protagonista es un niño huérfano de 11 años, Mickey Hogan (Jackie Coogan), hijo de un policía muerto en servicio en los años de la prohibición, y de él se hace cargo el teniente de policía Elford. Enrolado en el barco Boomerang, en dirección a Sidney, para vivir con unos parientes lejanos, es maltratado como sirviente de un capitán cruel. Tras un tifón que sacude la embarcación, el barco zozobra y Mickey consigue alcanzar otro buque.



ADRIFT AT SEA

*El pequeño Robinsón* (1924, Edward Cline). Robinsones infantiles.

Sobrevive al naufragio junto a su inseparable amigo, un gato negro apodado Viernes, en una tabla de salvación. Nuestro pequeño Robinsón se encuentra en una isla exuberante, en sintonía con el ya típico escenario islas tropicales edénicas, que incluye una tribu polinesia caníbal que captura a los náufragos. El pequeño es tomado por una divinidad a la que los caníbales adoran y obedecen; entre otras peripecias, salvará a una familia de náufragos del ataque de los antropófagos. La resolución adopta la norma del rescate final, con el regreso reparador a casa y el reencuentro con el teniente Elford, que creía que Mickey había fallecido en el naufragio. Esta robinsonada infantil se suma a la modalidad narrativa de la coda final instaurada por Méliès, añadiendo una nueva culminación de exaltación y glorificación heroica, con una recepción oficial por todo lo alto.<sup>277</sup>

La tendencia a la infantilización en el género del robinsonismo tendrá un refuerzo decisivo en el terreno de los dibujos animados. En este espacio reservado al público infantil, una productora como Walt Disney encuentra en la figura del náufrago una im-

---

<sup>277</sup> Tras el estreno en 1924 en Francia de *El pequeño Robinsón* se publicó al año siguiente en su colección Biblioteca de la Juventud una adaptación novelada de la película, una transcripción del film, con la inclusión de 13 fotogramas como ilustración (Jean d'Agraives, *Le petit Robinson*, París, Hachette, 1925). En Barcelona se editó una novelización como la francesa, con fotogramas ilustrativos, en la colección "La novela semanal cinematográfica" (num. 149): *El pequeño Robinson*, Barcelona, Vilaseca y Ledesma, c. 1925 (cf. José Luis RODRÍGUEZ MONTALBÁN, *La novela semanal cinematográfica*, Madrid, CSIC, 2002)

portante veta para su producción futura. Convierte así a su principal estrella, el ratón Mickey Mouse, en un náufrago que llega a una isla remota por accidente, en *Mickey náufrago* (1931, Wilfred Jackson). Y de nuevo retorna al personaje de Mickey Mouse transformado en náufrago, en *Mickey en la isla de los caníbales* (1935, Dave Hand). El tributo al relato original de Defoe es aquí más acusado, por ejemplo, en el episodio de la construcción de una empalizada para defenderse de un hipotético ataque de los salvajes, bautizada como “Fuerte Robinsón Crusoe”. No hace falta decir que el tratamiento de Viernes responde a los prejuicios de la época, por lo que respecta a la representación de la población negra, puro estereotipo, con una broma final de dudoso gusto, con Viernes como sirena del barco conducido por Mickey de camino de regreso. La infantilización, a menudo asociada a una adulteración de los textos originales, conduce a la transformación completa del sentido y el argumento de un poema trágico sobre el naufragio de Wadsworth en un puro entretenimiento infantil, en el cortometraje animado y en color *Super ratón: El naufragio del Hesperus* (1944, Manny Davis), de un estudio competidor de la Disney, la 20th Century Fox, pero los resultados son análogos, con “Super ratón” salvando al capitán, la niña y el tripulante del desastre, llevándoselos volando, como un cohete, directamente a Nueva York, y terminando en un desfile de todos juntos por las calles de la ciudad, aclamados como héroes de guerra, vitoreados por una multitud.



*Robinsón, una aventura tropical* (2016, Vincent Kesteloot y Ben Stasen). Animales de compañía.

Las robinsonadas animadas no han parado de producirse hasta nuestros días, prolongando en esa modalidad el mito robinsoniano a través de sensibles cambios culturales que afectan al gusto dominante. *Robinsón, una aventura tropical* (2016, Vincent Kesteloot y Ben Stasen) es una nueva aventura animada de la misma matriz, dirigida a un público infantil, y que añade la original novedad narrativa de retomar al personaje de Robinsón Crusoe a partir del momento de su rescate. La salvedad de esta historia robinsoniana, expuesta como *flashback*, es que el imprevisto narrador resulta ser un guacamayo que se dirige a un par de ratones del barco pirata —y al espectador también, con el loro mirando a cámara— contándoles el naufragio de Robinsón Crusoe en una isla paradisíaca poblada solo por animales. Lo más original no es, con todo, este especial

protagonismo de los animales, sino el hecho de que nuestro inopinado narrador incorpora el punto de vista de los pobladores de la isla, que reciben la impensada visita de un intruso, el náufrago Robinsón, interrumpiendo su apacible vida. La antropomorfización de los animales, propia de la fábula, no hace sino reforzar este expediente narrativo que relega a Crusoe a un segundo plano. Este cambio de perspectiva apunta a una modificación importante del modelo robinsoniano, en que predomina la idea comunitaria de la granja o el zoológico.<sup>278</sup>

### 2.2.3. INTERTEXTUALIDAD. SELKIRK Y DEFOE

Un adecuado examen del tratamiento de la figura de Robinsón Crusoe no puede obviar el episodio de su más directa inspiración, el caso del marino Selkirk. Y he aquí que tenemos en *Robinsón Crusoe* (1927, M.A. Wetherell) la inmediata expresión de ese vínculo, la injerencia del marinero Selkirk en el relato. Viene a ser un juego metanarrativo del primitivo medio del cine mudo, mucho más libre en ciertos aspectos que el cine posterior, que terminará relativamente limitado por la normalización de una amplia colección de convenciones. La intersección entre realidad y ficción es una de las aportaciones más originales de esta versión inglesa del clásico robinsoniano. En este *Robinsón Crusoe* irrumpe la figura auténtica del marinero Alexander Selkirk en un relato inspirado fielmente en las andanzas del Robinsón Crusoe literario. Es un homenaje tácito al náufrago Selkirk, expresado sin ambigüedades en los primeros letreros, con imágenes de su pueblo pesquero natal, en Largo Bay en Fifeshire, y la mostración de la estatua erigida a la memoria del legendario marinero abandonado. Explícito tributo a Selkirk, esta historia apunta a una suerte de desvelamiento o desmitificación de las aventuras inventadas de Robinsón Crusoe, señalando directamente la procedencia verídica de la fabulación de Defoe. Sitúa a Robinsón Crusoe explícitamente como proyección de Selkirk, tal como subrayan los letreros del filme, que definen a Selkirk como “el prototipo de Crusoe”.

Es una producción muy elegante, que se abre con unos bonitos y novedosos créditos dibujados en la arena de una playa, que se borran cuando las olas se retiran. Introduce algunas otras notas originales en referencia al relato original, como planos alternos de una mujer esperando la llegada de Robinson Crusoe, que recuerda el arquetipo de Penélope tejiendo mientras atiende el regreso de Ulises. Se trata de recurso dramático inédito; hasta aquí, en los relatos de náufragos, una vez que llegan a la isla salvadora, desaparece completamente toda imagen del mundo que ha perdido; la visión de civilización, la metrópolis, se omite absolutamente. Además, esa espera revelada en una escena doméstica cargada de dramatismo contiene un nuevo ingrediente que contrasta con las aven-

---

<sup>278</sup> Otros robinsones animados: la cinta italiana *Las aventuras de Robinsón y sus amigos* (1974, Francesco Maurizio Guido), la película checa con animación de marionetas *Las aventuras de Robinsón Crusoe, marino de York* (1982, Stanislav Látal), o la francesa *Robinsón y compañía* (1991, Jacques Colomat).

turas de Robinsón Crusoe, ya que la mujer se llama Sophie (Fay Compton), un personaje inexistente en el clásico de Defoe, y que responde al nombre de la mujer que luego vivió con el marino Selkirk.

La versión es fiel al espíritu de aventura y toda la mitología construida alrededor del arquetipo de Defoe, incluyendo todos los pasos de la trama típica (llegada, exploración de la isla, intento de fuga en una balsa improvisada, el diario, el calendario, las provisiones, el refugio, la adaptación al miedo, la exhibición de las habilidades manuales, la salvación final). Reproduce páginas del diario de Robinsón que se ajustan cuidadosamente a las apreciaciones del personaje literario, pero también añade unos extraños versos que Robinsón pronuncia ante su perro, sin vínculo alguno con el texto de Defoe: ninguno de los letreros informa sobre el origen de los versos, que pertenecen al poema de William Cowper *La soledad de Alexander Selkirk*; el fragmento se inserta inadvertidamente en el relato filmico, marcando el exacto punto de injerencia en el que la historia real de Selkirk se amalgama con la ficción robinsoniana.

Otro aspecto muy destacable de esta versión es el hecho de haber sido rodada en escenarios naturales, en Tobago, prescindiendo en buena medida de los decorados con la recreación de selvas en cartón piedra. Vemos a Robinsón Crusoe (M.A. Wetherell) rodeado de una buena colección de animales domésticos que proporcionan la base para los mejores momentos de diversión. Es también notable la incorporación del dramático episodio de la muerte y sepultura del perro, momento que luego recuperaran la mayoría de versiones de nuestro mito, incluso cuando se coloquen en una perspectiva irónica o crítica. En este caso se sigue conservando la caracterización canónica del tipo robinsoniano, ataviado con abrigo, gorro y sombrilla de piel de cabra, y se conservan los más importantes momentos culminantes, como el del descubrimiento de la huella o el encuentro con los caníbales, así como el del rescate de Viernes (Herbert Waithe). En la estela del estereotipo, la caracterización ridiculizadora del salvaje aporta aquí un nuevo apunte humorístico, al presentarlo asustado ante el disparo de escopeta, intentando enterrar la cabeza bajo la arena como un avestruz, escena que se repite en otras dos ocasiones. Por supuesto, la compañía de Viernes va acompañada de las habituales liturgias de evangelización, educación y sometimiento.



*Robinsón Crusoe* (1927, M.A. Wetherell. Orilla salvadora.

Al final consiguen evadirse en un barco que atraca en la isla, como en el relato original. Pero Wetherell no cierra la historia con esta imagen, sino con una escena doméstica de rencuentro, en la intimidad entre Sophie y Robinsón, donde éste relata sus aventuras; un breve flashback se incorpora en este final, con la imagen del náufrago agotado que alcanza la orilla acogedora. El motivo se ha convertido ya en una imagen fundamental para una poética del náufrago.

La irrupción de la historia real del marinero Selkirk, auténtico punto de partida del ficticio Robinsón Crusoe, que asoma en el filme de Wetherell, culmina en un proceso de solapamiento entre el náufrago real y el náufrago imaginado en *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* (2012, Walter Tournier), una operación de restitución de los méritos del auténtico marinero Selkirk frente al usurpador Robinsón. En esta coproducción latinoamericana Selkirk emerge nuevamente para reivindicar el origen del sucedáneo robinsoniano. Es una cinta de animación infantil que conserva toda la épica del mito, acorde con las pautas ya convencionales del cine de aventuras marítimas, pero restituyendo los méritos, digamos, históricos de Selkirk.

Selkirk empieza la clásica aventura de subsistencia solitaria progresando en las diversas y conocidas etapas del modelo robinsoniano (exploración de la isla, construcción de un refugio, aprovisionamiento, oteo del horizonte con un catalejo, marca de muescas en un calendario en madera, preparación del fuego, búsqueda de agua potable, pesca, obtención de leche de cabra, labores de artesanía, de horticultor o de músico...). Selkirk vive contento en su inesperado hábitat, como náufrago habilidoso y con felices recursos. La soledad se atenúa con la presencia de animales en nuevas escenas domésticas, remedo del hogar perdido, estampas hogareñas que perviven desde las primeras ilustraciones, pasando por el cine mudo, y llegan a nuestros días.



Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe (2012). Escena doméstica.

Por su compromiso con la historia real de Selkirk, esta versión se desentiende de la imaginaria figura del salvaje Viernes. Esta ausencia adquiere un relieve muy vindicativo. En la escena del rescate final Selkirk reclama su papel: “Selkirk se queda en esta isla, a partir de ahora seré Robinsón Crusoe.” Es como una acusación del proceso en que la ficción se apropia de la realidad, vindicando a esa como materia primera de los sueños, de la fabulación, de la invención; una suerte de enmienda a la gloria que Robinsón Crusoe, encaramado en el olimpo de los grandes héroes, robó a protagonistas reales. La dimensión legendaria de Crusoe ha eclipsado la pequeña historia del naufrago Selkirk, y este filme la rescata contra el mito.

Si Selkirk se entromete en el relato robinsoniano, Defoe hará lo mismo en un nuevo relato acorde con el perfil robinsoniano, *Robinsón Crusoe* (1994, George T. Miller y Rod Hardy). Es una versión del clásico de Defoe que recupera las virtudes de Robinsón tras un dilatado lapso en que fue intensificándose la desmitificación de esta figura (a partir sobre todo de la Segunda Guerra Mundial); reinstaura su sentido heroico, positivista y ascendente, con algunas variaciones explicables en términos de *political correctness*. Este filme también acata todos los requisitos convencionales de la mítica robinsoniana. Como seña de nuestro tiempo, atenúa la carga original de racismo y colonialismo que acompaña al encuentro con el indígena (William Takaku) de costumbres caníbales. La historia de sometimiento del salvaje se transforma en una experiencia de amistad y compañerismo: moralina humanista y antiesclavista, más o menos coherentemente actualizada según las nuevas ideas dominantes; en este sentido opera con el mismo afán de *aggiornamento* sentimental que se apreciaba en *Amo o esclavo* (1989, Caleb Deschanel).





*Robinson Crusoe* (1994, Caleb Deschanel). Amistad.

Esta versión conciliadora recupera también la figura del perro, no como animal de compañía limitado al propósito de sazonar el espectáculo con escenas risueñas, sino dignificado con el rango de auténtico personaje en su función de compañero fiel. El perro, de escaso relieve en el relato original; tradicionalmente las relaciones entre animales y hombres en los relatos, aun cuando puedan ser muy íntimas, como en el caso de Argos y Ulises en la *Odisea*, raramente adquieren tanta importancia que el relato se desvirtúe si se las suprime; el perro ensancha aquí su protagonismo y se convierte en una muleta impagable de Crusoe para soportar la soledad isleña; forma parte de una transformación narrativa iniciada por la vieja versión de Wetherell y consolidada en la melancólica adaptación buñueliana de la historia de Robinson. Un ingrediente de fuerte calado dramático que han tratado con provecho tanto la versión previa *Amo o esclavo* como esta nueva versión. El can, indiscutible coprotagonista de la aventura robinsoniana, será finalmente enterrado con todos los honores tras fallecer en una explosión, cuando Robinson preparaba la defensa ante el ataque de los nativos salvajes.

La aportación más novedosa, a tono con los juegos narrativos intertextuales que el cine ha adoptado con mayor regularidad en su etapa más reciente, reside en incluir la figura del propio escritor Daniel Defoe (Ian Hart) en el relato. El libro clásico de las aventuras de Robinson se convierte en la pantalla en el manuscrito de un naufrago que el escritor se dispone a leer, poniendo imágenes a esa lectura de las memorias de un naufrago real llamado Robinson Crusoe. La participación de Defoe en el relato permite también sumar en una primera parte una historia amorosa controvertida de Crusoe, que termina en un trágico duelo, motivo que explica la huida de Robinson de Gran Bretaña. La resolución final de esta odisea, con un terrible duelo entre Viernes y su amigo Robinson, forzados por una tribu, con Viernes abatido por los disparos de unos traficantes de esclavos que alcanzan la isla, culmina con el reencuentro de Crusoe y su amada tras la larga separación.

#### **2.2.4. ISLAS EXÓTICAS. ISLAS DEL AMOR**

La eclosión del cine de aventuras, asociada en buena medida a la dilección por los paisajes exóticos, conlleva que las aventuras se desplacen a continentes y entornos ale-

gados, como África, las Indias o las islas de los Mares del Sur, dejando una querencia por las navegaciones marítimas, que provocan que “el mar esté más presente que nunca”.<sup>279</sup> En este contexto marítimo de benignas islas tropicales, los robinsones de todo tipo conocerán el amor. El cine terminará fundiendo el exotismo de las islas tropicales con el robinsonismo en un binomio inseparable, donde la supervivencia robinsoniana se convierte en una fiesta.

El cine de aventuras, que irrumpe pronto en la época muda, sufre un importante impulso en la década de los años 30, retomando los héroes aventureros del cine silente, como el Zorro, Tarzán o Robin de los Bosques. Este cine de entretenimiento encuentra en los parajes exóticos, especialmente los Mares del Sur, escenarios idóneos para la evasión. Entre las razones de esta deriva hay que señalar especialmente la Gran Depresión, que hace comprensible que los norteamericanos prefiriesen “sin duda soñar con héroes caballerescos y, sobre todo, la magia de los Mares del Sur, antes que encontrar los personajes víctimas de la miseria y el desempleo.”<sup>280</sup>

#### 2.2.4.1. ROBINSÓN ACROBÁTICO

El cine de los años 30, pues, estará sensiblemente marcado por relatos de aventuras con inacabables peripecias marinas y otras experiencias extraordinarias, siempre protagonizadas por héroes a la medida, atléticos, deportistas, saltarines y risueños, capaces de solventar cualquier eventualidad y conquistar el corazón de la amada. En este contexto, como destacan Núria Bou y Xavier Pérez,<sup>281</sup> el modelo robinsoniano se adaptará a estos contornos del cine de aventuras de la mano de un acrobático Douglas Fairbanks en *El Robinsón moderno* (1932, A. Edward Sutherland).<sup>282</sup>

Esta versión llega en unos años en que ha empezado a declinar el esplendor de este astro de la época dorada del cine de los años 20; tras encarnar los principales mitos aventureros, Douglas Fairbanks ya está en franca decadencia en los años 30, perdida la agilidad, desubicado por su edad, y con una voz que no se ajustaba bien a las nuevas convenciones derivadas del cine sonoro. Aquí la odisea de la supervivencia robinsoniana se diluye en un pasatiempo ocioso y veraniego: durante un crucero, Steve Drexel (Douglas Fairbanks), un turista rico y excéntrico, es retado por sus acaudalados amigos a una prueba de supervivencia en una isla perdida.

---

279 Patrick BRION, *Le cinéma d’aventure: Les grands classiques américains*, de ‘Robin des bois’ à ‘L’homme qui voulut être roi’, París, Éditions de la Martinière, 1995, p. 8.

280 *Ibíd.*

281 BOU y PÉREZ, *op. cit.*

282 La película tenía como títulos provisionales *Tropical knight* o *Robinson Crusoe of the South Seas*; Douglas Fairbanks pretendió que fuese *A modern Robinson Crusoe*, pero se quedó finalmente en *Mr. Robinson Crusoe*.



*El Robinsón moderno* (1932, A. Edward Sutherland). Islas del amor.

Este filme es buen testimonio del éxito del nuevo imaginario de aventuras exóticas con pinceladas de erotismo. Un texto inicial, cargado de la thoreauiana retórica de la ingenuidad y el regreso a la naturaleza incontaminada, orienta al espectador sobre el atractivo de los entornos paradisíacos: “Desde que Adán y Eva fueron expulsados del Jardín del Edén, el hombre ha tratado en vano de encontrar consuelo, bienestar y placeres terrenales en un mundo artificial fruto de su propia creación. A través de los siglos ha perdurado esa herencia, la necesidad de toda persona de dar la espalda a la supuesta civilización para volver a la naturaleza y gozar del esplendor y la libertad de un primitivo paraíso.”

Desaparece del todo el conflicto centrado en la lucha por la difícil subsistencia; la isla es extraordinariamente fecunda, y la supervivencia se convierte en una fiesta. Rodeado de animales, que permiten gags de toda índole, el filme posee un tono desenfadado y placentero, desbordando optimismo. Como su inspirador, este robinsón es un hombre hábil y de gran ingenio y habilidades, que construye toda suerte de artilugios mecánicos. El ímpetu civilizatorio se traduce en la feliz costumbre de bautizar calles como las de la gran urbe neoyorquina (“Calle 52”, “Park Avenue”) y en jugar al golf. Esta modernización permite también que ahora Viernes sea una mujer, una bella nativa, aquí bautizada como Sábado (María Alba), que será instruida en los valores hegemónicos de la sociedad norteamericana. El cerco de los salvajes se resuelve con las sorprendentes acrobacias de un Drexel saltimbanqui, petulante y engreído, en una enésima demostración de los indígenas ridiculizados como bobos y lerdos. Naturalmente, Drexel habrá ganado la apuesta cuando vuelvan sus amigos, se llevará a Sábado a la ciudad, y en Ziegfeld Follies ejecutará danzas tribales llenas de sensualidad. La banalización del robinsonismo parece por momentos irreversible y las robinsonadas terminarán muchas veces relegadas a los territorios de la comedia.

#### 2.2.4.2. REDIMIDOS POR EL AMOR



*Almas sin rumbo* (1938, James Whale). Islas del amor.

El imaginario de las islas exóticas, entornos benéficos, marco de aventuras inofensivas, como atestiguaba *Robinsón moderno*, estimula también las correrías amorosas en ausencia de una ardua lucha por la subsistencia isleña, como observamos en *Almas sin rumbo* (1938, James Whale). Whale, un director que había cosechado importantes éxitos, ahora a la deriva, en la periferia de los grandes estudios, momentos antes de retirarse del cine en 1941, es obligado a rodar un par de proyectos de serie B para la Universal, que el propio cineasta consideraba como “películas de castigo”.<sup>283</sup> *Almas sin rumbo* es un retrato de grupo robinsoniano en isla tropical, supervivientes de un accidente de avión. Pero en esta aventura se descubrirá que la isla no está deshabitada, sino que cuenta con un misterioso inquilino, Jim Taylor (John Boles), un médico norteamericano, acompañado de su criado chino. Taylor es una figura netamente robinsoniana: ha reproducido la civilización en una isla remota y deshabitada, aunque se trate de un náufrago voluntario que buscaba su aislamiento —en realidad, un prófugo de la justicia. Jim responde al perfil de héroe de espíritu sonriente y triunfador de los galanes aventureros, al estilo de Douglas Fairbanks. Los náufragos recién desembarcados resultan un estorbo para él, anfitrión de unos indeseados huéspedes que perturban su pacífica soledad.

La épica robinsoniana se reduce a baños, juegos, bailes, ocio y diversión, con mujeres ligeras de ropa ataviadas con flores hawaianas. En un clima propicio al apareamiento e incluso la promiscuidad, finalmente triunfará la castidad y el moralismo —a pesar del título original, *Pecadores en el paraíso*, que en realidad alude a los intentos de los náufragos de escapar de su pasado poco honroso. La historia apenas se ve sacudida por un único incidente de grave apariencia, con unos traficantes de armas, que culmina con

---

<sup>283</sup> James CURTIS, *James Whale*, San Sebastián, Filmoteca Española/Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1989, p. 30

el sacrificio del criado chino, modelo de lealtad; un conflicto diríamos que imprescindible —so pena de volver la historia insufriblemente anodina—, pero que no empaña el tono dominante de comedia ligera, intrascendente, despreocupada.<sup>284</sup>

### 2.2.4.3. ROBINSÓN FEMENINO

Las variaciones del robinsonismo son en cierta medida limitadas y como obligadas, y si encontramos un Viernes mujer en *El Robinsón moderno*, no tardará en aparecer un Robinsón femenino. Este intercambio de sexos se produce en el filme americano *Miss Robin Crusoe* (1954, Eugene Frenke), que con múltiples licencias se amolda al tipo de la historia sentimental en isla exótica. Una joven grumete, Robin Crusoe (Amanda Blake), sometida a humillaciones por su padre, el cruel capitán del barco, sobrevive al naufragio junto a un marinero, que se precipitará al vacío durante un forcejeo mientras intenta forzarla una vez llegados a la desierta isla. Robin emprende la lucha por la subsistencia siguiendo los conocidos patrones del robinsonismo (explorar la isla, construir un refugio arbóreo, procurarse el sustento con las armas que ha salvado del barco hundido, encontrar un animal de compañía, en esta ocasión un mono). El robinsonismo tipificado parecía exigir la aparición del salvaje Viernes, precedida del inquietante descubrimiento de la pisada en la arena de la playa, que anuncia el peligro de los caníbales. Uno espera que el indígena liberado por Robin sea un varón; una pirueta del guión nos presenta a una salvaje, una Viernes chica (Rosalind Hayes). La relación interracial entre una chica blanca y un salvaje de color habría resultado sencillamente escandalosa; la relación de Robin y Viernes se reduce a una historia de buenas amigas.



*Miss Robin Crusoe* (1954, Eugene Frenke). Romance.

---

<sup>284</sup> Otro filme parecido con inclinación al romance es el de la comedia musical *Náufragos del amor* (1930, Leo McCarey), título español que no concuerda con el original, *Let's go native*, aunque quizá tenga más sentido.

Se podría instituir una sociedad robinsónica femenina, pero el elemento masculino no tarda en aparecer gracias al naufragio de un barco inglés. Las dos chicas socorren al náufrago tendido en la playa, el oficial Jonathan (George Nader), pero la amarga experiencia de Robin con los hombres la lleva a desconfiar del recién llegado. Viernes también siente hostilidad y repugnancia hacia el náufrago, incluso intenta asesinarlo en una ocasión. Poco a poco los prejuicios se superan y ambas chicas toleran al hombre, e incluso surge el romance entre Jonathan y Robin. Para que triunfe el amor, Viernes, el tercer vértice de este singular triángulo de náufragos, muere durante el combate con los salvajes. El carácter puritano de estas aventuras insulares se ratifica en el camino de regreso una vez rescatados, cuando Robin escribe en su diario íntimo que la gran aventura de su vida empieza de verdad ahora, junto a Jonathan, superando sus prejuicios hacia el hombre, redimida por el amor.

#### 2.2.4.4. LA GUERRA DE LOS SEXOS

Si las islas exóticas son el marco idílico para el amor, también ofrecen un buen escenario para el desarrollo de la guerra de los sexos cuando se trata de tres supervivientes, la clásica figura dramática triangular, geometría quintaesenciada de la discordia y el conflicto. En la película británica *La isla del deseo* (1952, Stuart Heisler), enmarcada en la Guerra del Pacífico durante la II G.M., un barco choca contra una mina y tras el naufragio únicamente sobreviven la teniente Elizabeth Smythe (Linda Darnell) y el cabo Michael “Chicken” Dugan (Tab Hunter). El deseo de volver, pulsión natural del náufrago abandonado, se apodera de Elizabeth, que enciende hogueras como señal de socorro, pero Michael se siente fascinado por el escenario edénico. Los peligros de una vida en soledad total se revelan dolorosamente con el hallazgo de un esqueleto entre los restos de un barco naufragado: Grimshaw, un nuevo náufrago suicidado, enloquecido por la soledad. La supervivencia y la adaptación al nuevo mundo siguen por los conductos del robinsonismo, con la serie de típicos trabajos que se ha hecho normativa, añadiendo la domesticación de un cerdo salvaje.



*La isla del deseo* (1952, Stuart Heisler). Náufragos vacacionales

Como en la saga bucólica de *El lago azul*, el amor surge rápidamente en un entorno propicio a la sensualidad y a la tentación que despiertan los cuerpos jóvenes, a pesar de las diferencias de rango militar que los separa. Pero las acometidas amorosas de Mike son rechazadas por Elizabeth y el amante contrariado se dispone a construir una balsa para abandonar la isla. Cuando finalmente se impone el amor y la felicidad en la soleada isla, se trunca la placidez edénica con el descubrimiento de otro náufrago, William Peck (Donald Gray), piloto de un avión de combate británico que se ha estrellado en la isla. Elizabeth, enfermera, cuida de las heridas de William y éste no tarda en enamorarse de la chica. El conflicto estalla inevitablemente en un triángulo amoroso de difícil resolución cuando el demonio de los celos se apodera de Mike. Los dos hombres se batan por la mujer, dos machos alfa en lucha por la hembra del grupo, al límite del salvajismo y la barbarie. Pero la regresión a la caverna no se lleva a término, sino que una sorpresa final zanjará el asunto: el providencial rescate con un barco de la marina. El conflicto triangular se soluciona civilizadamente, mediante la renuncia de Mike, premiado con honores de héroe de guerra, y la boda oficiada a bordo del buque entre Bill y Elizabeth.

La guerra de los sexos se vuelve a librar en las islas desiertas y en el territorio de la comedia en la película británico-americana *La cabaña* (1957, Mark Robson), inspirada en una obra teatral de André Roussin: tres náufragos enfrentados a los difíciles conflictos del deseo, el adulterio, la infidelidad, la promiscuidad. La guerra de los sexos de nuevo en un formato triangular, pero donde la presión del robinsonismo típico evita que los deseos sexuales cruzados pongan en peligro la amistad del trío. Durante un crucero organizado por Philip Ashlow (Stewart Granger) con un grupo de amigos, entre los cuales se encuentra Henry Henry Brittingham (David Niven), que sigue enamorado de su antigua novia, la norteamericana Susan (Eva Gardner), casada desde hace 6 años con el mejor amigo de Henry, el yate se hunde durante una tormenta y los tres comparten bote de salvamento, junto al perro de Philip, hasta alcanzar una isla desierta.



*La cabaña* (1957, Mark Robson). Triángulo amoroso.

En el terreno de una nueva isla protectora, alimentada del imaginario de los mares del Sur —donde el exotismo es recreado en decorados, rodado enteramente en estudio en una selva de cartón-piedra—, Philip, hombre de recursos, organiza la subsistencia como un perfecto Robinsón. Nunca se pierden las costumbres o hábitos de la alta sociedad, siempre vestidos de etiqueta, cumpliendo con los parámetros de la vida robinsoniana, reproduciendo los avances y las comodidades, emulando la civilización perdida. Pero el formato triangular siempre resulta un buen estimulante para la batalla de los sexos, y la armonía parece saltar por los aires cuando Henry, víctima del apetito sexual que experimenta hacia Susan —con toda la sensualidad abrumadora que despliega Ava Gardner en escena—, plantea compartir a Susan entre los dos varones. Una petición increíble que desata la previsible reacción airada de Philip, que luego se aviene comprensiblemente, y rechazada de lleno por la mujer. El dilema se solventa con una hábil peripecia del guión, la aparición de un elemento externo que pone fin al juego, un cuarto personaje, un indígena bajo cuyo disfraz se esconde Mario (Walter Chiari, actor italiano amante de Ava Gardner en ese momento y colocado en el filme por imposición de la diva americana), el cocinero del yate naufragado, que secuestra a Susan.

El filme muestra cierto atrevimiento, sin llegar nunca a la transgresión, aunque la alusión a la figura del adulterio consensuado entre los dos hombres hizo que el filme fuera censurado en España en su momento. El motivo del adulterio guarda aquí un sorprendente parecido con la comedia en un único acto de Carles Soldevila, *Civilizados, sin embargo* (1922), más que probable fuente de inspiración de la obra de teatro del francés Roussin. La breve pieza teatral del autor catalán, que él ambienta unos 10 años más tarde del año de su estreno, es una miniatura deliciosa, una ingeniosa y ácida comedia de situaciones en la que se parodia a la burguesía de su tiempo, riéndose de su hipocresía social, y de mucho mayor alcance que la versión relamida de *La cabaña*. El sainete de Soldevila afronta con mordacidad la relación triangular al ponerla en relación precisamente con la sociedad burguesa de la que proceden los naufragos. La mujer en la obra de Soldevila, Rosina, se presta abiertamente al adulterio, cediendo a las pretensio-



nes de su amante Eduard, pero como un recurso para no morir de aburrimiento en la soledad insular. Así puede paliar el tedio que experimentaría si sólo hubiese sobrevivido el matrimonio, y simula con estos escarceos amorosos la doble vida, el juego de apariencias, de la clase burguesa de vida disipada de la capital barcelonesa. El marido, Oriol, hombre pragmático y funcional, pero completamente ajeno al adulterio de su amigo, consiente en instaurar un revolucionario *ménage à trois*. Eduard quiere sellar solemnemente el nuevo estadio sexual a tres bandas arguyendo precisamente los avances de la Humanidad, las nuevas etapas que ha recorrido el progreso humano, convertidos en fundadores de una sociedad nueva: “una situación extraordinaria requiere un estatuto extraordinario.” La ironía se hace patente en la última frase pronunciada por Eduard, que se aviene a seguir representando la comedia de la guerra de los sexos, mientras se muestra satisfecho por no sucumbir al salvajismo, en este caso mediante la fórmula del adulterio compartido, y orgullosamente proclama el triunfo de la civilización: “Hace un año sólo nos salvamos nosotros; hoy hemos salvado veinte siglos de civilización.”

El robinsonismo late en esta opereta sobre la guerra de los sexos. Los dos hombres encarnan de alguna forma los dos grandes modelos de naufragos que han sustentado el robinsonismo, el primer Robinsón, manual y artesano, y el Robinsón químico e industrial de Verne en *La isla misteriosa*. Eduard, abogado, que se dedica a construir una empalizada con troncos, se siente intimidado ante el talento de Oriol, ingeniero, auténtico cerebro del grupo, que ahora está trabajando en una explotación minera de cobre en la isla. Intimidado ante las cualidades de Oriol, que hacen palidecer sus pequeñas hazañas, Eduard se lamenta: “no puedo inventar nada, no puedo resolver nada, no poseo ninguna técnica (...) soy el agricultor, el cazador, el pescador (...) Apurando mucho, soy un simple ayudante de albañil.” En realidad, Eduard siente como un Robinsón antiguo, desbordado por el Robinsón moderno, heredero del Ciro Smith de Verne, transformador de la isla. Eduard parece lanzar una arenga robinsoniana en sus elogios de Oriol, “Aspira a transformar esta isla inhospitalaria en una especie de paraíso oceánico. Lo veo capaz de cualquier cosa. ¡Qué hombre! No es un ingeniero, es una escuela entera de ingenieros y de prácticos. Resulta admirable imaginar el número de problemas que ha resuelto con cuatro herramientas y los cuatros despojos que hemos recogido del naufragio.”

#### 2.2.4.5. PARAÍOS ROMÁNTICOS

El idealizado escenario de las benignas islas tropicales ha logrado imponer al robinsonismo una notable dilección por tales parajes. El deseo, la guerra de los sexos, el amor, encuentran en el exotismo de los Mares el Sur un lugar privilegiado para germinar y crecer. En este marco natural incontaminado Henry de Vere Stacpoole sitúa su novela de jóvenes robinsones románticos *El lago azul* (1908). Narra el romance entre una pareja de adolescentes que han crecido abandonados desde niños en una isla de factura edénicas. La historia de amor entre ambos jóvenes evoca a la primera pareja, Adán y Eva, pero también el mito griego de Dafne y Cloé, dos niños encontrados convertidos en jóvenes pastores en la isla de Lesbos, un bucólico relato antiguo. A esta base se añade la mitología moderna rousseauniana, donde el hombre solo en una naturaleza primitiva y limpia se opone a la corrupción de la civilización.

Se trata de una historia multiadaptada al cine; la versión británica *La isla perdida* (1949, Frank Launder)<sup>285</sup> se beneficiaba del tratamiento en Technicolor, que resaltaba el atractivo natural de los parajes exóticos. En *La isla perdida*, conservando la ambientación de época victoriana, se describe el naufragio de un buque tras un incendio y la supervivencia de un niño y una niña, los primos Michel Reynolds y Emmeline Foster, en compañía del viejo marinero Paddy Button (Noel Purcell), equipados con escasas provisiones, un loro, una muñeca, un libro y algunas galletas. Tras navegar a la deriva, los naufragos encuentran refugio en una isla del Pacífico Sur. Abandonados del mundo en un lugar remoto, fuera de las vías de circulación marítimas, hallan un esqueleto en una cueva, con el nombre y la fecha inscrita en la roca: Wright Pecker, 1878, naufrago olvidado condenado a una vida de soledad sin salvación. La posibilidad del rescate se desvanece cuando divisan un buque en el horizonte, y hacen lo posible para llamar la atención, encendiendo una hoguera que tienen preparada para la ocasión, pero la inesperada lluvia estropea la acción de auxilio.

El viejo Paddy morirá tras una borrachera, asediado por visiones espantosas, que le llevan a perder el equilibrio y precipitarse al vacío, dejando en la orfandad a los pequeños. Sin ayuda de los adultos, sin su hado protector, los pequeños robinsones aprenden a subsistir por sí solos con éxito, convirtiéndose en adolescentes con el paso del tiempo. Emmeline (Jean Simmons) y Michael (Donald Huston), crecidos como hermanos, viven una vida plena en la isla, una vida al aire libre, mostrando sus cuerpos al sol, con los torsos desnudos y morenos, dos jóvenes atléticos en una isla de la eterna juventud donde descubren el amor y el sexo.

Pero el paraíso terrenal es vulnerado, no por la llegada de las tribus antropófagas, sino por la irrupción de unos traficantes de perlas, inexistentes en la novela original, que separa a los amantes. Esta versión se sitúa lejos de la idealización de la historia de los bellos adolescentes que ha prevalecido en versiones posteriores, y en muchos momentos es un relato amargo. El llanto de Emmeline, añorando el retorno a la civilización, comporta de alguna forma el cuestionamiento del sueño bucólico del paraíso robinsoniano, un gesto desesperado que desentona en la manida colección de tópicos en que se ha convertido con el tiempo *El lago azul*.

---

285 Existe una primera versión anterior, la película surafricana *El lago azul* (1923, Dick Cruikshanks)



*La isla perdida* (1949, Frank Launder). Paraísos románticos

La adaptación más popular llega con *El Lago Azul* (1980) del estadounidense Randal Kleiser, desvaneciéndose las sombras y recelos introducidos por los jóvenes naufragos de *La isla perdida*. El paraíso del amor y la carnalidad ya no será mancillado en esta sublimación del mito robinsoniano en clave juvenil y romántica. La isla perdida es un mundo edénico; como dice el abuelo: “Estamos en el paraíso”, respondiendo a la pregunta de los dos niños, “¿dónde estamos?” Los niños huérfanos tras la muerte del tutor en una borrachera se convierten en adolescentes, Richard (Chris Atkins) y Emmeline (Brooke Shields) despiertan a la vida y viven un idilio romántico. La única amenaza se encuentra al otro lado de la isla, territorio de lo ignoto, del que les advirtió el viejo Paddy. El final hace sospechar por un momento la posibilidad de un aciago destino, con las criaturas en una balsa a la deriva, pero las sombras se desvanecen con el rescate. La extinción planea sobre ellos, tras haber ingerido el bebé unas bayas venenosas, que los padres creían mortales, y en un estado calamitoso y sin sentido son rescatados providencialmente por el padre de Richard, que los andaba buscando desde su desaparición hacía 15 años.



*Regreso al Lago Azul* (1991, William A. Graham). Edén del amor.

Tras el éxito de *El lago azul*, la historia romántica revive de nuevo en la continuación *Regreso al Lago Azul* (1991, William A. Graham),<sup>286</sup> adaptación de la segunda parte de la trilogía de De Vere Stacpoole, *El jardín de Dios*, que retomaba el hilo de la conclusión de la primera parte, el rescate de los jóvenes adolescentes y su bebé, Paddy. Tras la muerte de los muchachos en el rescate, el pequeño Paddy es cuidado por una viuda en el buque, la Sra. Sarah Hargrave (Lisa Pelikan), madre de una niña, Lilly. A causa de una epidemia de cólera, Sarah y los dos bebés se ponen a salvo en un bote con un marinero. Tras unos días de deriva, la mujer mata con un arpón al marino, que quería deshacerse de los pequeños, y lo lanza por la borda. Se repite la peripecia de *El lago azul* con los miembros de una nueva generación que alcanzan la misma isla que habitaron los padres de Paddy, llamado Richard a partir de entonces, en honor del padre fallecido.

El filme es una réplica del anterior, con un nuevo adulto, una mujer que actúa como institutriz, inculcándoles una formación católica. Los pequeños, que ahora dejan de ser primos, quedarán huérfanos como sus antecesores. Crecerán juntos sin mayores contratiempos en esta isla de la abundancia, entre baños, correrías, juegos, bromas y escenas de pesca o caza. Se repite el ciclo del desarrollo corporal y emocional, el descubrimiento del sexo. Los jóvenes deciden al final permanecer en la isla paradisíaca y criar allí a su bebé. El filme se cierra con un bello atardecer, paseos por la playa, zambullidas en las cristalinas aguas de la laguna azul, junto a su retoño. Una postal de la felicidad y la plenitud, gráfico resumen de lo que se ha convertido en buena parte el robinsonismo: un lindo crepúsculo, el broche perfecto para un tiempo vacacional.

En esta tradición de relatos románticos ambientados en islas paradisíacas se podría incluir un antiguo filme ruso, ciertamente inclasificable, *Al borde del mar azul* (1935, Boris Barnett). Los dos protagonistas son marineros rusos náufragos en el mar Caspio,

---

<sup>286</sup> Como una serialización, un año después llega una nueva entrega: *El lago azul: El despertar* (2012, Mikael Salomon y Jake Newsome).

que quedan dos días a la intemperie y finalmente son rescatados por un barco de pesca y trasladados a un koljuz de pescadores en una isla en Azerbaiyán. En realidad, son dos náufragos ocasionales, pero quedan retenidos en la aldea durante un largo tiempo, donde se enamorarán de la misma chica, pero sin llegar al enfrentamiento y la disputa. La convivencia y el compañerismo entre los tres transpira un tono vitalista y hedonista, en un canto a la felicidad, la juventud, con la hermosura y la frescura de los cuerpos y los rostros. El filme convierte esta isla poblada y remota en un lugar embellecido, mágico, un espacio para la utopía, bañado en una atmosfera de irrealidad. Aparece como un lugar soñado, deseado, que envuelve enteramente al relato.<sup>287</sup>

#### 2.2.4.6. ISLAS INVERTIDAS

En este tipificado escenario del robinsonismo, la inversión de los roles sociales se ha ensayado en clave de comedia y de forma inofensiva. La alternancia de grupos detentores del poder, como juego de peripecias en las relaciones entre amos y criados, se maneja ingeniosamente en un filme de náufragos inspirado en la pieza teatral *El admirable Crichton* (1902) de J.M. Barrie. Tras una primera adaptación inglesa, *El admirable Crichton* (1918, G. B. Samuelson), sería adaptado de nuevo al cine por DeMille en *El admirable Crichton* (1919), pero con un título que subraya la centralidad del deseo, la sensualidad y el amor: *Macho y hembra*, u *Hombre y mujer*, la universal lucha de sexos. En la obra original prevalece el discurso reformista o liberal sobre la sociedad clasista británica, pero tratado en clave de robinsonada al trasladar la acción a una isla, donde DeMille añade fugas sugerentes cargadas de sensualidad a la historia ya implícita de amor interclasista en la pieza teatral, se acerca a la comedia romántica. Si la pieza teatral de J.M. Barrie está estructurada en 4 actos, la versión de DeMille aparece claramen-

---

287 Los paraísos románticos, las islas exóticas, de la plenitud y la felicidad, conectan con el imaginario de las islas anheladas, soñadas, los deseos de una vida de Robinsón, esa suerte de impulso irreprimible que palpita en Escuela de robinsones de Verne y se incorpora plenamente en la película alemana *Un Robinsón, diario de un marinero* (1940, Arnold Fanck). En este filme de propaganda nazi, un soldado alemán de la I G.M. se descorazona con la situación del país tras la guerra, un país vencido y humillado, y decide regresar a la isla donde estuvo retenido durante la I G.M. para vivir como un auténtico Robinsón. Esta clase de utopías insulares se presenta también de forma obsesiva en la película británica *La isla soñada* (1948, Charles Crichton), cuyo protagonista, a pesar de no albergar quimeras robinsonianas, vive atrapado en sus fantasías de evasión del ficticio paraíso en que la historia le coloca. El sueño de las islas edénicas ha sido también tratado en clave grotesca, como en la parodia *El Sr. Robinson, una monstruosa historia de amor y aventura* (1976, Sergio Corbucci). En esta broma repleta de gags, una completa caricatura robinsoniana, el náufrago Roberto Minghelli (Paolo Villaggio) adquiere desde el principio todos los rasgos de Robinsón, encontrando incluso su Viernes, en este caso una bella nativa. Cuando el filme parece concluir con el convencional rescate final, el topos robinsoniano del regreso a casa se subvierte en la conducta de Roberto. Este robinson apayasado y esperpéntico, vestido de salvaje, no quiere renunciar a la felicidad insular junto a los indígenas y a su Viernes femenino. Roberto se lanza por la borda del yate que le rescata, dispuesto a regresar a nado a la isla paradisíaca, pero sus rescatadores lo pescan con una red, como a un pez, y se lo llevan así apresado. La ensoñación hipnótica de las islas edénicas y las bellas indígenas es de golpe sacudida por este secuestro, esta detención súbita de las ilusiones robinsonianas.

te estructurada en tres partes, la primera de las cuales exhibe el estratificado mundo de la mansión Loam.



*El admirable Crichton* (1919, Cecil B. DeMille). Manual de robinsonismo.

Esta adaptación de *El admirable Mr. Crichton* no se ahorra los momentos clave de todo relato de naufragos en isla desierta, con un encadenamiento de imágenes familiares centradas en este motivo argumental, desde la escena del naufragio o el salvamento hasta la presencia de restos del naufragio o el instante en que los naufragos alcanzan la orilla. En la escena de salvamento se inscribe el primer arrebató romántico entre el mayordomo y la hija de su señor. Tras las típicas acciones enderezadas a garantizarse la supervivencia, se instaura un nuevo orden armónico y feliz, una sociedad igualitaria, aunque liderada por un personaje carismático, con la clásica indumentaria robinsoniana de pieles. Un caso más en la larga lista de islas generosas y apacibles de los idealizados Mares del Sur. Un pasaje con Lord Loam acuciado por el hambre rememora el auténtico manual de supervivencia de naufrago que se halla en *El Robinsón suizo* de Wyss, no en forma de diálogo, sino a través de un plano de detalle del libro con el título homenajeado. Este guiño robinsoniano, presente por otro lado en el texto original de Barrie, queda muy destacado en el filme, que añade la incrustación en pantalla de un párrafo de dicha novela, donde se refiere la astucia del Robinson de Wyss para conseguir cocos en una palmera, sirviéndose de los monos. Pero Lord Loam, genuino personaje cómico, no sólo no logra emular al Robinson de Wyss, sino que huye corriendo cuando aparece un mono entre la maleza.

Una extensa segunda parte nos muestra la reversión de los roles sociales, con la abolición del sistema de clases, bajo el liderazgo del mayordomo Crichton, que impone el orden según la regla de oro del trabajo cristiano, “El que no trabaje, no come”, y da órdenes, reparte faenas, forzando a todos a olvidarse de la ociosidad aristocrática y los privilegios. Crichton terminará transformado en una especie de gobernador, investido de toda la autoridad y el poder; todos sus súbditos le rinden pleitesía, las mujeres le agasajan y compiten entre ellas para agradar al antiguo criado, ahora convertido prácticamente en rey, y ellas en siervas y doncellas en una especie de concubinato. El amor in-

terclasista entre el mayordomo William Crichton (Thomas Meighan) y Lady Mary Lasenby (Gloria Swanson) se desprende de toda su indomeñable problematicidad real cuando se reproduce en el entorno de una isla desierta, lejos de la civilización. La pulsión amorosa se desborda en la introducción de un largo fragmento ilusorio, ambientado en un fastuoso pasado babilónico, de amor sublimado. Se trata de una fantasía semi-erótica atrevida y casi escandalosa para su tiempo, que se beneficia de la sensualidad de una incipiente actriz como Gloria Swanson. Una carga erótica impetuosamente acarreada al cine silente que luego se desvanecería gracias a la meticulosa censura introducido a partir de los años 30. Gubern ha valorado especialmente este atrevimiento: “DeMille —dice— hizo por primera vez del sexo el tema central de una producción americana.”<sup>288</sup>

La preservación de los roles sociales se esfuma, en primera instancia, cuando predomina la lucha básica por la subsistencia en una isla perdida. Una nueva forma de vida irrumpe y suplanta la rancia división social; el propio DeMille hace explícitas sus ideas al respecto en sus memorias, cuando afirma que la supervivencia insular deja únicamente hombres y mujeres, desprovistos de su linaje y ocupación, “los dos principios a los que queda reducida la sociedad cuando la vida primitiva en una isla desierta ha echado por tierra toda distinción.”<sup>289</sup> Pero el rescate final y el regreso al hogar de los Loam comporta volver al redil social, y cada uno asume su antiguo papel en el viejo orden aristocrático, renunciando los amantes incluso a su amor que floreció en la isla. DeMille reserva en el epílogo una cierta compensación para Chrichton, que tras asumir su papel de siervo, finalmente partirá a América, la tierra de las oportunidades y la libertad, instalándose como colono en el Oeste, dando carpetazo al ancestral sistema clasista británico.

Una historia muy parecida a la de *El admirado Crichton* se transformaría en una comedia musical en el filme americano *Música sobre las olas* (1934, Norman Taurog). A pesar de que en los créditos no se especifica la vinculación con la pieza de Barrie, puede apreciarse fácilmente como una adaptación libre de la divertida obra de teatro —que por otro lado es citada en el filme en un momento concreto. Película sintomática de una tendencia dominante en el robinsonismo cinematográfico, herencia también del robinsonismo literario del XIX, a escorarse hacia la comedia y el puro entretenimiento, aderezado en esta ocasión con canciones, algunos gags con animales y equívocos sexuales. De nuevo el marco de las islas exóticas como territorio propiciatorio del amor y, como ocurría con el mayordomo Crichton, una orientación inofensiva en el intercambio de roles sociales, con una relación amorosa interclasista entre un plebeyo y una princesa, el marinero cantante Stephen Jones (Bing Crosby) y la millonaria Doris Worthington (Carole Lombard). Los náufragos acaudalados se encuentran ahora retenidos en una isla de-

---

288 Román GUBERN, *Historia del cine*, 3 vol., Barcelona, Baber, 1995, p. 182.

289 Cecil B. DEMILLE, *Mis diez mandamientos*, Madrid, JC, 2005, p. 183.

sierta del Pacífico, y el marinero Stephen se convierte rápidamente en el líder del grupo gracias a sus habilidades, en agudo contraste con la incompetencia general del grupo. Stephen, el moderno Crichton, reformula el credo robinsoniano, constructivo y civilizador, con esta declaración: “Todo lo que un hombre necesita para vivir está aquí esperando que lo tomen. Con un martillo y un hacha construiría una ciudad.”



*El admirable Crichton* (1957, Lewis Gilbert). Islas del amor.

El nudo robinsoniano que enlaza a Stephen con Crichton se hace explícito en la comparación con *Robinson Crusoe* formulada por uno de los naufragos. No obstante, existe una diferencia significativa con la obra de Barrie: la isla no está deshabitada ni aislada del mundo, aunque los naufragos recién llegados en un primer momento lo ignoren, sino poblada por un matrimonio de naturalistas residentes en el otro extremo. La batalla de los sexos entre Doris y Stephen se compone tanto de juegos y seducciones como de humillaciones y algún inquietante y perverso desajuste, como cuando Stephen lleva intenta violar a la chica como venganza por las ofensas recibidas por su parte. La fiesta termina en paz con la resolución final, ortodoxamente reservada para los motivos del rescate y el regreso; esta vez termina triunfando el amor interclasista, sellado con el beso final de los enamorados. He aquí una marca ideológica distintiva de cine americano, más proclive al mestizaje social, frente a las encorsetadas costumbres aristocráticas británicas, revertiendo así la restauración del orden clasista en *El admirado Crichton*.

La idea del recambio social en un colectivo de naufragos en isla desierta, derivación del tema del liderazgo que se plantea en los relatos de naufragos grupales, y la revelación del amor prohibido en una situación anómala de aislamiento, planteadas desde el humor y la ironía por Barrie, volvería a las pantallas en el filme británico *El admirable Crichton* (1957, Lewis Gilbert). Siguiendo el invariable patrón ya impuesto a esta temática, se plantea inevitablemente la necesidad de escapar del cautiverio isleño en los primeros compases. El mayordomo Crichton (Kenneth More), que ya se ha erigido como líder del grupo en el combate de la subsistencia, ordena a sus antiguos amos, ahora sus siervos, a trabajar en la construcción de una embarcación para intentar regresar a Inglaterra. Acusándoles de negligentes y vagos, Crichton procura motivarles para que se esfuercen: “¿Apartados de la civilización viviendo como salvajes? Por eso diseñé este barco, para salir de aquí. Para que nos lleve de regreso a Inglaterra donde pertenecemos.”

Pero en el marco del robinsonismo, este argumento pierde toda su fuerza, o mejor dicho, se presenta directamente como falso, frente a la seducción de una vida cómoda y



feliz en la naturaleza; en realidad, nadie quiere terminar el bote, nadie quiere renunciar a los placeres de una isla paradisíaca. Una isla del amor, escenario insuperable para el enamoramiento de Lady Mary (Sally Ann Howes) y Crichton. Ambos se zambullen en las aguas cristalinas, se besan, intiman y se confiesan su amor. A la fórmula plena en que se ha convertido el robinsonismo, símil de existencia pletórica, apoteosis de los estados de ánimo celebrativos, sólo le quedaba la bendición del sexo. El cierre de la obra deja a la figura última del epílogo, Crichton partiendo con la sirvienta Eliza, una escapatoria como premio: Crichton se lleva unas perlas que invertirá en negocios. Pero lo más interesante en la reordenación final es la renuncia al sueño robinsoniano: Crichton dice a su amada Lady Mary que “uno no puede recapturar un sueño.” Recuerdan lo ocurrido en la isla como algo soñado, algo que nunca existió, como un tiempo de vacaciones ya desvanecido en el recuerdo. Esto es un poco lo que le ocurre de hecho al robinsonismo en el cine: se convierte en un simple pasatiempo estival en una isla tropical.



*Insólita aventura de verano* (1974, Lina Wertmuller). Sexo y poder.

*El admirable Crichton* aludía al motivo de la guerra de sexos, pero bajo la preeminencia del motivo central de las diferencias sociales. La reversión de los roles sociales asociados al sexo o entre amos y sirvientes, en el marco de una isla desierta, alcanza su cenit en una modalidad en pareja que se presenta perfectamente delineada en *Insólita aventura de verano* (1974, Lina Wertmuller). El edénico escenario de los mares del Sur cede su lugar en esta ocasión a los islotes mediterráneos. No son tierras de promisión y prosperidad, pero tampoco llegan a ser eriales, sino que conservan sus facies acogedoras. Ahora los juegos del amor se vuelven ásperos y duros, con historias de sometimiento y vasallaje. En un viaje de ocio de un grupo de amigos en un yate por las islas del Mediterráneo, una lancha fuera borda se avería y queda a la deriva. En ella navegan una arrogante mujer rica, Raffaella (Mariangela Melato), y un marinero de ideas comunistas, Gennarino (Giancarlo Giannini). Tras alcanzar una isla desierta, pronto se produce el intercambio de roles y Gennarino, más fuerte, obliga a Raffaella a convertirse en su esclava, revertiendo el trato vejatorio que antes ésta dispensaba al marinero. El hombre desiste de violarla y espera a que ella se someta voluntariamente; él empieza a enamorarse de ella, y ella va volviéndose más dócil. Siguiendo el patrón del robinsonismo idílico, ambos se acomodan a la isla y finalmente se sienten felices. Igual que en la resolución con el mayordomo Crichton, tras el rescate cada uno asume su antiguo papel: Raf-

faella retoma su vida social, mientras que Gennarino vuelve al trabajo y se casa sin amor con su prometida.

La historia de Wertmuller sería adaptada en parecidos términos en el *remake* norteamericano *Barridos por la marea* (2000, Guy Ritchie). Ahora los protagonistas son una caprichosa y petulante americana, Amber Lewighton (Madonna), y el pescador, Giuseppe Esposito (Adriano Giannini, hijo del protagonista de la primera versión, Giancarlo Giannini), y ambos quedan a la deriva cuando se estropea el motor de su lancha. Alejados del yate, la corriente los arrastra cada vez más lejos hasta que consiguen alcanzar un islote desierto. Se inicia el juego de la supervivencia en medio de una hostilidad absoluta, con insultos y reproches. Pero el pescador empieza a desplegar sus habilidades para el sometimiento, obligando a la mujer a trabajar, o a besarle la mano como a su señor, su protector o propietario. El joven la reduce a las mismas condiciones a las que él sufría en el yate, devolviéndole el mismo trato vejatorio, pero con ensañamiento, con patadas, golpes y abusos. Llega incluso a forzarla, pero interrumpe su acoso esperando que ella termine deseándolo, que se convierta en una “esclava del amor”. Luego surge el amor y terminan enamorados, transformándose el islote en paraíso. Ella exclamará: “No he sido tan feliz en toda mi vida”, las mismas palabras que pronunciaba Lady Mary en brazos de Crichton; viene a ser el principal lema del robinsonismo idílico. Tras el rescate y el regreso, ambos se separan para siempre; se impone por enésima vez el esquema y la moraleja del sueño robinsoniano naturalmente interrumpido, un sueño evanescente, que no deja huella.

### 2.2.5. PARODIAS

Si el robinsonismo encuentra en la comedia amable una privilegiada vía de circulación, también hallará en la parodia un buen suelo para germinar. Las cualidades benéficas de las islas paradisíacas fácilmente conducen a un desplazamiento de la atención desde el tema de la peligrosa lucha por la supervivencia a un asunto secundario y casi ocioso, residual o anecdótico. Hemos visto que las robinsonadas sirvieron bien como marco para historias de amor, guerra de sexos o alternancias de roles sociales; el tono paródico añadirá una cierta eficacia para tratar otras cuestiones, pero a menudo se tratará de una simple reducción, una devaluación hasta la caricatura, como ocurría con *El moderno Robinsón*.

#### 2.2.5.1. El espectro de Robinsón

Una comedia española se erige como una divertida parodia del robinsonismo, *Los cuatro robinsones* (1939, Eduardo García Maroto), adaptación de la obra teatral homónima de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez.<sup>290</sup> El enfoque humorístico se hace explícito en el propio subtítulo de la obra original: “Juguete cómico en tres actos y en

---

<sup>290</sup> Existe también una versión muda anterior: *Los cuatro robinsones* (1926, Reinhardt Blothner).

prosa”. Esta parodia prescinde del imaginario de los Mares del Sur y se sirve de un decorado inusual para las aventuras de los robinsones, un islote estéril y desértico. Este carácter inhóspito de la isla permite abordar en clave jocosa precisamente aquellos motivos que apenas aparecen más que como pequeño y ocasional contratiempo en las robinsonadas típicas en el marco de islas generosas: el hambre, las penurias, la desesperación, incluso la idea de matar a uno para poder alimentarse. El naufragio con que se inicia la historia está ya concebido como una gran pantomima. Los protagonistas son un grupo de respetables caballeros que deciden correrse una juerga sin sus esposas en un cortijo andaluz, con una tonadillera y su asistentita. Engañan a sus mujeres diciéndoles que se embarcan en el buque *Américo Vespucio* para participar junto a distintas celebridades en una muestra de la pesca del bonito en alta mar. El buque naufraga y toda la tripulación muere ahogada, de modo que ellos pasan a convertirse para sus familiares en muertos, desaparecidos en el fondo de mar. Para salvar su reputación perpetran un plan con la ayuda de Cándido Arenal (Antonio Vico), secretario del empresario Venancio, para alojarse en un islote de las Islas Columbretes, cargados de provisiones y enseres, simulando ser náufragos, mientras continúan el jolgorio en la isla. Acuerdan con Arenal la estratagema para ser rescatados sin manchar su honor: un mensaje en una botella que Arenal fingirá haber encontrado paseando por la playa, con el consiguiente aviso a las autoridades. Pero los planes no salen como estaban previstos, ya que Arenal recibe la visita del espíritu de Robinsón Crusoe, molesto por el escarnio de que es objeto a cargo de los pretendidos náufragos, y ordena romper la botella con el mensaje. Arenal no podrá trasladar el auxilio de los fraudulentos náufragos como estaba estipulado; los far-santes se convierten a la fuerza en auténticos robinsones.



*Los cuatro robinsones* (1939, Eduardo García Maroto). Indigencia.

El episodio isleño, que corresponde íntegramente al segundo acto de la obra teatral, reproduce las situaciones típicas de un grupo de náufragos, con el agravante de que la isla es un simple peñasco rocoso, totalmente inhóspito. Este sainete robinsoniano se convierte así en una parodia de los náufragos más infortunados. Más allá de la explícita alusión del título, la versión cinematográfica refuerza la filiación robinsoniana añadien-

do al texto original un par de frases: la tonadillera, Concha Guerra (Olvido Rodríguez), dice: “¡Maravilloso! Si lo ve Robinsón, hasta se muere de envidia”; e “imitaremos a Robinsón”, cuando, al no tener cerillas, pretenden hacer fuego frotando dos palos. A los pocos días ya ofrecen un estado deplorable y sus preocupaciones son estar pendientes del rescate, escudriñando el horizonte, colgando una bandera en la cima del mísero islote para llamar la atención. Agotadas las provisiones, el hambre acucia, la situación es desesperada. La desnutrición produce delirios en que se contemplan montones de manjares.<sup>291</sup> No tardará en producirse la inflexión antropófaga. Como auténticos caballeros quieren evitar padecimientos a las dos mujeres, y como no existe salvación posible para todos, deciden jugarse a suertes el sacrificio de uno de ellos para servir de alimento a los otros. Y para que nadie se manche las manos con un asesinato, se decide también que la víctima escogida se suicide. El registro humorístico impone una solución ingeniosa a este mal trago: los disparos del supuesto suicida se han empleado en cazar un par de aves. Finalmente serán rescatados por un barco mercante chino, y para ganarse la vida en su nueva estancia montarán un espectáculo de variedades, titulado “Cuatro Robinsones y sus dos estrellas: Canciones de España por bulerías”.<sup>292</sup>

#### 2.2.5.2. República robinsoniana

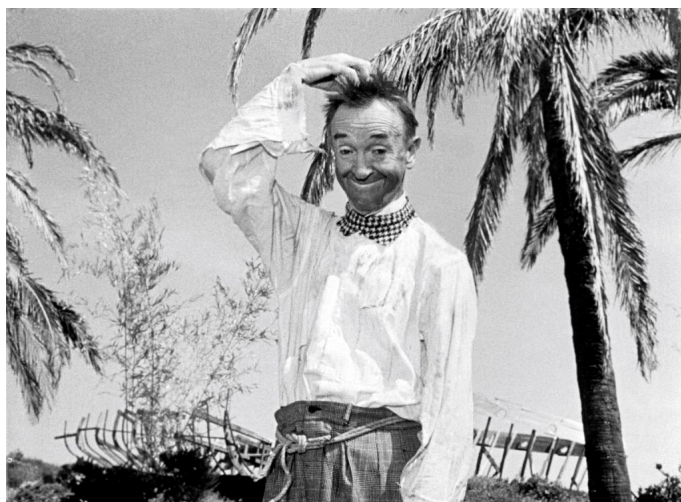
De nuevo bajo la óptica humorística, ahora con la pareja cómica formada por Stan Laurel y Oliver Hardy, volvemos a la robinsonada hilarante en su última aparición en cine, *Robinsones atómicos* (1951, Leo Joannon). Laurel y Hardy viajan a Londres como beneficiarios de una herencia, pero esta queda reducida a una suma ridícula tras pagar los impuestos reglamentarios. Sin embargo, contiene un yate y una isla, y Laurel y Hardy se hacen a la mar con un cocinero y otro marinero, pero una tormenta los hace naufragar, y el barco encalla en una isla volcánica que ha emergido en ese preciso instante del océano. A los 4 naufragos en esta isla se unirá una cantante, Chérie Lamour (Suzy Delair). La armonía social del pequeño grupo se trunca el día que encuentran uranio en el subsuelo, provocando que las potencias mundiales se disputen la propiedad de la isla. Se ven obligados a fundar un Estado propio, dotado de una Constitución; lo bautizan como Crusoland, y eligen a Oliver como presidente, bajo el nombre de Oliver Crusoe; y por supuesto eligen una bandera para la nueva república, la falda de Chérie

---

291 Al tratarse de una de las primeras películas españolas rodadas tras la Guerra Civil, años de penuria y hambruna, se cuenta la anécdota de que las viandas que aparecen en la película en el delirio de naufrago tenían que ser guardadas y custodiadas entre las tomas para que nadie se las comiera.

292 Película cargada de canciones y números musicales, con algunas pretenciosas coreografías, en el más puro estilo folklórico que haría famoso al cine español de la postguerra. En este campo de la comedia musical española sobresale *¡Abajo los hombres!* (1935, Josep Maria Castellví), inspirada en la opereta S.O.S de Pierre Clarel, uno de los primeros musicales españoles, en formato de revista, que utiliza la figura de un naufrago recogido del mar, famoso bailarín de claqué y gran seductor, como excusa narrativa para introducir un hombre en un universo femenino, la tripulación de mujeres del barco Eva. Un argumento parecido, pero desarrollado en isla desierta, aparece en *¡Arriba las mujeres!* (1965, Julio Salvador).

Lamour, con un corazón atravesado por una flecha. El legado robinsoniano se aplicará a los comercios y cafés de este atolón perdido, bautizados también como “Crusoe”, marca registrada del país.



*Robinsones atómicos* (1951, Leo Joannon). Distopía.

Esta utópica república robinsoniana decreta que no habrá tasas, ni pasaportes, ni cárceles, ni dinero, ni leyes. La laxitud legislativa favorecerá la llegada masiva de colonizadores y pioneros. La situación política degenera y una sublevación condena a la horca al gobierno depuesto. Una fuerte tormenta interrumpe la ejecución y provoca el hundimiento de la isla, con el posterior rescate del grupo de náufragos con la chica en la misma tarima de la horca, a modo de imprevista tabla de salvación. La felicidad robinsoniana final, dueños de la isla, será efímera: aparece un agente del gobierno que se incauta de todas las mercancías, por no haber pagado las tasas de la propiedad isleña. Después de la requisa, los náufragos vuelven a quedarse sin nada, y Laurel empieza a sollozar como un payaso triste.

#### 2.2.6. DISNEY. SELLO DE ROBINSONISMO

El cine de aventuras vive a partir de finales de la década de los 40 y en la de los 50 un esplendor renovado de la mano de la nueva tecnología del color y los nuevos formatos —como CinemaScope—, que incrementan sensiblemente la espectacularidad; y aun otras innovaciones técnicas, como la tridimensionalidad, la visión estereostópica,<sup>293</sup> contribuirán a este auge. Esta colección de mejoras incrementará el interés de los paisajes como elemento embellecedor, cargado de vistosidad, y la reproducción de lugares

---

<sup>293</sup> En este contexto de avances técnicos en el cine en la década de los 50 del siglo xx cabe citar precisamente una adaptación de Robinsón en la Unión Soviética, *Robinsón Crusoe* (1947, Aleksandr Andriyevsky), con la novedosa técnica 3D, un sistema propio, el Stereokino, del ingeniero Semion Ivanov patentado en el año 1940.

exóticos tendrá un efecto reclamo sobre los clásicos literarios intemporales. El género de aventuras que eclosiona en estos años se destaca especialmente con la variedad de aventuras genuinamente marítimas; tributo obligado a los referentes literarios que tienen en los desplazamientos su núcleo nodal, su principal motor narrativo. En el panteón de autores solicitados ocuparán un puesto de honor los adalides del robinsonismo Wyss y Verne. En esta tesitura, la compañía Disney intenta superar la crisis que están atravesando sus estudios, en su supeditación al formato de los dibujos animados, que parece agotado y superado. Ahora se lanza a una nueva política comercial, ampliando con las películas de ficción su restringido mercado de los dibujos animados. Esta apuesta lleva una auténtica marca de fábrica: aventuras blancas, instructivas, con gran carga de didactismo y orientadas a los niños; comprensiblemente Disney mostrará una especial dilección por los clásicos aventureros, especialmente las historias marítimas, y aquí el robinsonismo abrirá un nuevo sendero.

#### 2.2.6.1. Robinsones en familia

Disney, convertida en paladín de la causa del robinsonismo, recuperará *El Robinsón suizo* de Wyss para la versión cinematográfica *Los robinsones de los Mares del Sur* (1960, Ken Annakin).<sup>294</sup> La película sigue los pasos conocidos, ya axiomáticos, de la novela original. Wyss se ajusta como un guante a la orientación de los estudios Disney, que impone una diáfana impronta infantil al robinsonismo, con un didáctico, algo puritano y transmisor de los valores familiares. No se trata de que la Disney desvirtuase el relato original, sino que este ya portaba quintaesenciada esa óptica tradicional. La versión se ajusta cómodamente al texto original. Algunas novedades o modificaciones destacables son la inclusión de unos peligrosos piratas malayos, multiplicando los momentos de acción con escaramuzas varias y un enfrentamiento final como clímax. También la aparición del elemento femenino a mitad del relato modifica el papel de la naufraga en la parte final del texto original. Ahora es un grumete, “Bertie”, apresado por los piratas y liberado por dos hermanos Robinsón, y que en realidad es una chica disfrazada, Roberta (Janet Munro). Su aparición provoca un conflicto ausente en el libro de Wyss: una rivalidad, violenta en ocasiones, entre los dos hermanos mayores, que compiten por el amor de ella.

---

294 Existen varias versiones del clásico de Wyss: *La familia Robinsón* (1940, Edward Ludwig), otras antiguas que se consideran perdidas, como una primeriza versión muda americana de *La familia Robinsón* (1903, producción de Siegmund Lubin) o el serial americano de 15 episodios *Perils of the wild* (1925, Francis Ford). También versiones modernas: *La familia Robinsón* (1974, Peter Carter), serie televisiva canadiense de 26 episodios; *La familia Robinsón* (1975, Christian Nyby II y Leslie H. Martinson), serie televisiva de 20 episodios; la americana *La nueva familia Robinsón Robinson*, (1995, Stewart Raffill); *Las aventuras de la familia Robinsón* (1998, Declan Eames), serie televisiva americana de 30 episodios.



Los robinsones de los Mares del Sur (1960, Ken Annakin). Casa arbórea.

Un rasgo destacable de esta adaptación disneyana es el despliegue inusitado de animales (presentes ya en el relato original), que otorgan a la película un innegable atractivo zoológico. El protagonismo animal es tan grande que incluso llega a eclipsar el de los personajes humanos. Este énfasis en los animales de compañía, tan apropiado para el público infantil, se convierte en un sello distintivo de las producciones de Disney. Según Tony Thomas, esta insistencia en la exhibición zoológica se debe a la afinidad con los propios documentales de animales de la Disney, *True life adventures*;<sup>295</sup> habría sido extraño que se renunciara a explotar unos recursos y una experiencia tan prolíficos.

Llama poderosamente la atención el episodio de la construcción de la casa arbórea (otro elemento presente en el texto original). Todas las historias robinsonianas son historias de asentamiento, de construcción, y la fiebre edificadora que se apodera de los robinsones, colonos de un mundo nuevo, supera la simple necesidad de encontrar un mínimo refugio donde guarecerse: acometen así una compleja edificación en lo alto de un árbol, con todo el aparato tecnológico que les permite su situación, y que la propia Disney utilizó para uno de sus parques de atracciones.

#### 2.2.7. EL ROBINSONISMO DE VERNE

La obra de Verne no ha tenido mucha suerte con el cine, un medio en que, puede decirse, solo se han explotado los aspectos más superficiales o impresionistas. Esta devaluación fílmica viene a sumarse a la que el autor ya sufre en el mismo terreno literario, donde se proyecta como figura famosa, pero es realmente mal conocido. Como advierte Molina Foix, “muchas veces los aspectos más interesantes de las novelas de Verne quedarán diluidos o tergiversados por unos planteamientos fílmicos que buscaban ante

---

295 Tony THOMAS, *The great adventure films*, New Jersey, Citadel Press/Secaucus, 1976, pp. 180–183.

todo la espectacularidad y el efectismo.”<sup>296</sup> La industria de Hollywood ha creado “una imagen sesgada del escritor, que se impondrá a su propia obra”<sup>297</sup>, dice Jesús Angulo.

#### 2.2.7.1. A la búsqueda de naufragos

En la versión disneyana *Los hijos del capitán Grant* (1962, Robert Stevenson),<sup>298</sup> a diferencia de lo que ocurrió con la obra de Wyss, se trasfundió un grado de infantilismo ajeno a la novela original, al modo de *Los robinsones en los mares del Sur* —y contratando al mismo guionista, Lowell S. Hawley. Para reforzar la fórmula del entretenimiento, Disney incorpora distintos temas musicales, cantados por una joven estrella de la casa, Hayley Mills, o utilizando el lucrativo comodín de un veterano de la comedia musical como Maurice Chevalier en el papel cómico de Paganel. El espíritu de la comedia ramplona se enseñorea de este relato de un modo que llega a irritar a algunos críticos, como Latorre, que afirman: “Es necesario olvidar el nombre de Verne (...) en cuyos genéricos debería figurar «Que no la vea quien admire a Verne».”<sup>299</sup> Planteada como una comedia para el entretenimiento familiar, es fácil afirmar que la película toma el nombre de Verne en vano, pero sería injusto negarse por ello a contemplar sus méritos. Los guionistas añaden elementos interesantes, como el personaje John Glenarvan, para desarrollar una casta historia de amor adolescente entre John y la hija del capitán perdido, María Grant. Y aunque la obra original no era una comedia, contemplaba un reparto de personajes adultos y niños que favorecía un cierto infantilismo en su enfoque. Por lo demás, el texto original exhibe una notable vis humorística, a cargo del profesor francés Paganel, y un sinfín de aventuras descabelladas y maravillosas.

El título de la película en español no se corresponde con el original, que alude directamente al tema central de la obra, “A la búsqueda de naufragos”. La versión disneyana presenta al capitán Grant, a quien iban a rescatar sus hijos, desprovisto precisamente de su categoría de naufrago, en una recapitulación final que se aleja completamente del texto original. Distintos naufragos toman el relevo de Grant, exhibiendo un catálogo de situaciones análogas a las del naufrago original. Se desplaza el protagonismo del desaparecido a los rescatadores, incorporando ese otro lado de la historia generalmente ausente en los relatos de naufragos. La nota manuscrita borrosa atribuida al desaparecido capitán Grant (Jack Gwillim), a quien se da por muerto tras naufragar su barco *Britannia*, es el resorte para la especulación y la navegación errabunda, siguiendo pistas y con-

---

296 José Antonio MOLINA FOIX, “Orígenes literarios de la ciencia-ficción europea”, en *Nosferatu*, núm. 34–35 (en “Ciencia-ficción europea”), San Sebastián, Donostia cultura, 1989, p. 154.

297 Jesús ANGULO, *Las veinte mil caras de Julio Verne*, Zaragoza, Festival de cine de Huesca (Colección “Cine y más”, núm. 11), 2003, p. 68.

298 Otras versiones de obras de Verne aportaron un gran impulso al popular género de aventuras, en plena efervescencia estos años; entre ellas destacan *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1954) y *La vuelta al mundo en 80 días* (1956, Michael Anderson).

299 José María LATORRE, “Con destino a Australia”, en *Dirigido Por*, núm. 280 (junio 1999), p. 96.



jeturas, que les lleva a recorrer medio mundo en su búsqueda. La gran pirueta final, que también se aparta del relato original, consiste en atribuir el mensaje ilegible de una botella al naufrago Bill Gaye, cautivo de los maoríes. Este personaje, pura invención de los guionistas, falsifica la letra del capitán, mientras éste se encontraba a salvo en la bahía de Diana. Esta sorpresa final pone sobre el tapete la figura del naufrago ocasional, casi enloquecido, aunque más cuerdo de lo que parece, alma gemela del alelado Ben Gunn. Bill Gaye es un naufrago residual en el relato, pero este nos presenta también a otros desamparados naufragos sin nombre, presos de otras tribus indígenas (por ejemplo en el episodio suramericano, cuando los exploradores compran la libertad de tres naufragos cautivos de los indios).

El imaginario del naufrago invade completamente el filme. Un episodio tremendo es el de la inundación de la pampa, que lleva a los naufragos a sobrevivir en un ombú colosal, convertido inopinadamente en una isla en medio de la nada. También en esta isla arbórea triunfa la fe robinsoniana: tomándose las cosas con calma y con pragmatismo, lograrán convertir su isleño refugio en un hogar pasajero. En este pasaje, inexistente en la novela tal como se relata en la película, se subraya literalmente la condición, diríamos, jurídica de naufragos, cuando Lord Glenarvan redacta un mensaje de socorro para lanzarlo en una botella: “Abandonados en un ombú latitud 37° sur longitud 66’ oeste. Enviar ayuda inmediatamente.” La fantasía se complementa con una canción melancólica cantada por Mary (Hayley Mills) bajo un cielo estrellado, añorando al padre ausente, con el elocuente título *Naufrago*. Una canción que reafirma la confianza de la hija en el encuentro del padre naufrago, que lo convoca en sus pensamientos, con un mensaje de esperanza. La canción, compuesta por Sherman Brothers, une los dos extremos separados por el mar, el rescatador y el naufrago: “Naufrago, naufrago: confía en tu estrella. Sabes que te encontraré donde quiera que estés. Aunque todos tus sueños puedan ser arrojados por la marea, aférrate a tus esperanzas: nunca las deseches. Naufrago, naufrago, aunque estés perdido en la naturaleza salvaje, sobre el mar: Voy a descubrir tu orilla de naufrago, y ya no serás un naufrago nunca más. Oh, ya no serás un naufrago nunca más.”<sup>300</sup>

---

300 Disney sigue recurriendo las figuras robinsonianas, un inagotable filón, en *El último vuelo del Arca de Noé* (1980, Charles Jarrott), con un piloto americano forzado a aterrizar en una isla desierta donde sobreviven dos viejos naufragos japoneses; también en *El teniente Robinson* (1966, Byron Paul), nueva comedia en islas paradisíacas, con un piloto de guerra, Crusoe, que llega a una isla desierta con una balsa hinchable y que convive con un chimpancé y una atractiva nativa bautizada como Miércoles; o en *La isla del fin del mundo* (1973, Robert Stevenson), con un viaje en dirigible que colisiona en un lugar remoto y perdido, una isla volcánica en el Ártico, como los naufragos del aire de Verne en *La isla misteriosa*; y en *El cowboy naufrago* (1974, Vincent McEveety), un cowboy tejano embarcado a la fuerza en un barco en San Francisco y que es arrastrado hasta una isla hawaiana tras saltar por la borda.

### 2.2.7.2. La isla de los gigantes

En la misma década se llevará a las pantallas la adaptación de uno de los mayores logros del escritor francés, *La isla misteriosa* (1961, Cy Endfield), ahora lejos del paraguas de la Disney. La versión cinematográfica se escora hacia un imaginario mundo que nada tiene que ver con el contexto naturalista y verista de los náufragos del aire de Verne. La adaptación de Endfield solo al principio se ajusta con bastante fidelidad al texto verneano, con la fuga en globo de un penal sudista de Richmond, Virginia, en 1865, cercano el fin de la Guerra de Secesión. Un ejemplar de *Vida y aventuras de Robinsón Crusoe* de Defoe, depositado en un baúl lleno de provisiones, armas e instrumentos de navegación, que la marea trae a la isla, subraya la herencia robinsoniana. El libro sirve como manual de salvamento en condiciones extremas y como guía de comportamiento. Esta licencia de guionistas sustituye al ejemplar de la Biblia como libro que sostiene moralmente en el texto original de Verne.



*La Isla Misteriosa* (1961, Cy Endfield). Tributo a Defoe.

Por otro lado, al grupo original de 5 náufragos comandado por Ciro Smith (Michael Craig) se unen más tarde dos mujeres británicas, náufragos femeninos creados por los guionistas para explotar el tema de las relaciones sentimentales. Esto ha sido también interpretado como un síntoma de la vulgarización que aqueja a la obra verniana; Miguel Salabert, por ejemplo, expresa su malestar cuando juzga que se trata “demostración, una vez más, en la vieja y polémica confrontación entre el cine y la literatura, de que el matrimonio entre ambos lenguajes suele dar un hijo único: el divorcio.”<sup>301</sup> La fábula sigue escrupulosamente todos los pasos del modelo robinsoniano. La voz off enuncia el tema esencial, el hombre en su estado virginal frente a la adversidad natural: “Vivíamos como hombres primitivos, usando instrumentos primitivos. El ingenio y el trabajo fue-

---

<sup>301</sup> Miguel SALABERT, *op.cit.*, p. 233.

ron las mejores herramientas para luchar por la supervivencia.” La isla desierta aparece de nuevo como “lugar experimental donde los Robinsones de todo tipo vienen para re- prender las leyes de la vida”.<sup>302</sup> Pero el ingrediente fantástico añadido convierte la isla en una especie de mundo perdido con bestias colosales, gigantismo que proviene de un capricho de los guionistas y que perseguía aumentar proporcionalmente la espectacularidad. Así lo confesaba el responsable de los efectos especiales, especialista en la artesanal técnica *stop-motion*, Ray Harryhausen, que justificaba estos recursos como medio de “intentar captar la atención del público (...) pensamos que podíamos mejorarla para que fuera algo más que un tema de supervivencia incorporando algunas extrañas criaturas.”<sup>303</sup>

Otra modificación significativa respecto al relato original es la que afecta al personaje Ayrton. En la novela de Verne este náufrago es un ser embrutecido por años de soledad, que necesitará ser civilizado de nuevo. Durante el rastreo de una cueva, los náufragos descubren el esqueleto de Ayrton colgado, al lado de un cuaderno de notas. El infortunado que en la obra de Verne pudo ser rescatado, aquí acaba suicidándose: “Así que he decidido no seguir viviendo una vida como ésta.” El colofón presenta la típica imagen clausural de muchos relatos de náufragos, un barco partiendo de la isla, que vale por el regreso a la patria, mientras la isla está a punto de ser destruida por la erupción del volcán.<sup>304</sup>

### 2.2.7.3. Escuela de robinsones

Karel Zeman siempre mostró una predilección por la imaginería de Verne en sus películas de animación, en especial por el estilo aplicado a los avances tecnológicos en medios de transporte. El mundo verneano se hace visualmente incuestionable en la filmografía del animador checo, repleta de aventuras maravillosas para el público infantil y juvenil. Uno de estos filmes de Zeman retoma directa y extensamente el universo de náufragos de Verne, *El dirigible robado* (1967), inspirado libremente en varias novelas del escritor francés (*La isla misteriosa*, *Dos años de vacaciones*, *Los hijos del capitán Grant*).<sup>305</sup> El resultado es una combinación maravillosa de animación e imagen real, con

---

302 Michel CHION, “Nature”, en *Dictionnaire de personnages du cinéma*, dir. Gilles Horviller, París, Bordas, 1988, p. 311.

303 Declaraciones de Harryhausen recogidas en el documental *Las crónicas de Harryhausen* (1998, Richard Schiekell).

304 Otras versiones del clásico de Verne: *20.000 leagues under the sea* (1916, Stuart Patton), de título equívoco, pues incorpora elementos de *La isla misteriosa*; *La isla misteriosa* (1929, Lucien Hubbard), apenas guarda parecido con la novela de Verne; la versión soviética *La isla misteriosa* (1941, E. A. Penzlin y B. M. Chelintsev), prácticamente toda entera rodada en estudio, con maquetas y decorados, gracias a los efectos especiales de Mikhail Koryukov; la nueva versión, de realización azarosa y complicada, *La isla misteriosa* (1973, Juan Antonio Bardem).

305 Zeman acudirá también a Verne en *Un invento diabólico* (1958, Karel Zeman), que mezcla animación e imagen real para adaptar *Ante la bandera* (1896), con ingredientes extraídos de *Veinte mil leguas de viaje submarino*.

imágenes documentales también, muy inspirada en los grabados originales de las ediciones de Hetzel, con llamativos efectos ópticos y saturación cromática. *El dirigible robado* se vertebra de distintas líneas narrativas entremezcladas, pero destaca la historia central protagonizada por 5 chicos que se conocen por azar un mismo día durante una Feria de Muestras en Praga en 1891, repleta de artilugios voladores, con chicas animando las atracciones, al estilo de las coristas de las películas de Méliès. El pequeño Jakubek Kurka y otros 4 muchachos, entre ellos dos gemelos fugados de una atracción de magia de la feria, se escapan con un dirigible, una de las grandes novedades de la exposición, propulsado por gas ininflamable, según explica su inventor. Perseguidos por una patrulla de policías del aire, los pequeños sobrevuelan Europa; una tormenta los arrastra hasta una isla desconocida, donde se estrellarán. Los pequeños robinsones se disponen a vivir la obligada aventura de subsistencia, como el pensionado de robinsones de *Dos años de vacaciones*,<sup>306</sup> obra implícitamente reconocida como fuente cuando uno de los muchachos dice que van a disfrutar de “dos años de vacaciones”. La isla será un espacio para los juegos y las aventuras, lejos de la familia y la escuela, en un espíritu celebrativo, olvidándose del recurso de las señales de socorro o las súplicas para ser rescatados que tanto preocupan a los náufragos desterrados. El interés por permanecer en la isla se formaliza explícitamente en sus deseos de que el lugar no sea la clásica isla común, sino que “fuera como la de los libros”, invocando la fantasía novelesca de los libros de aventuras robinsonianas. Allí encontrarán la gruta donde el capitán Nemo se esconde con su submarino *Nautilus*. Nemo es el benefactor de los pequeños robinsones, como en *La isla misteriosa*. También se evoca *Los hijos del capitán Grant*, con elementos como el mensaje en una botella o la expedición de rescate. Esto acontece mediante una subtrama, lejos de la isla de los robinsones, cuyo escenario principal es la redacción de un diario que ha publicado la noticia del robo del dirigible.

El editor aprueba la propuesta del redactor Marek de organizar una expedición de salvamento, pero antes deben contar con la ayuda de los lectores y distintos mecenas; a tal efecto, se deciden a publicar noticias espantosas sobre los sufrimientos y penalidades de los niños náufragos, devorados por bestias salvajes o agonizando en medio del océano, con algunas ilustraciones de elevado patetismo que estimulan la compasión. Son imágenes falsas, publicadas para manipular los sentimientos de los lectores, con el simple propósito de que los lectores se sientan impulsados a apoyar la expedición. Pero las imágenes son también en cierto modo verdaderas, pues se inspiran en escenas reales

---

Tomó a Verne como referencia en otros filmes de animación, como *En un cometa* (1970), a partir de Hector Servadac.

306 Otra adaptación es la coproducción hispano-mexicana *Dos años de vacaciones* (1962, Emilio Gómez Muriel).

de naufragos a diversas circunstancias penosas. Mientras, en la isla, el más pequeño, Jakoubek, se levanta por la noche y escribe un mensaje dirigido a sus padres, para que no sufran por su ausencia, y lo mete en una botella que arroja al océano. Pese al carácter bastante tipificado de las imágenes de naufragos solitarios de pie en la orilla del mar, a menudo de espaldas a la cámara, la estampa resulta muy conmovedora y evocativa de los pensamientos que se dirigen al otro confín del mundo, donde se halla el hogar. La botella con el mensaje será hallada en el vientre de un tiburón y llegará a la redacción del diario. La difusión de la noticia del buen estado de los pequeños robinsones bastará para emprender la expedición de rescate.



*El dirigible robado* (1967, Karel Zeman). Imagen para la compasión.

### 2.3. EROSIÓN DEL MITO ROBINSONIANO

En el *Robinson Crusoe* de Defoe el protagonista no solo relataba los aspectos positivos de su destierro, sino que también llevaba la cuenta de una buena colección de padecimientos, y de hecho eran estos aspectos tristes los que más enfatizaba: “He sido arrojado a una horrible isla desierta, sin esperanza alguna de salvación”; “De algún modo, he sido descartado y separado del mundo entero, para llevar una vida miserable”; “Estoy separado de la Humanidad, completamente aislado, desterrado de la sociedad humana”; “No tengo ropas para cubrirme”; “No tengo defensa alguna ni medios para resistir el ataque de hombre o bestia”; “No tengo un alma con quien hablar o que puedo consolarme.” Pero este compendio de las desdichas es invariablemente revertido en la forma de una superación, un triunfo sobre cualquier adversidad, gracias a una filosofía de vida pragmática y racionalista, bellamente expuesta en una elocuente fórmula: “Todos los infortunios deben considerarse teniendo en cuenta lo bueno que hay en ello y lo peor que nos pudiera suceder.”

Los aspectos más sombríos de la vida de naufrago, presentes en la novela de Defoe, serán los que motiven una versión esencialmente negativa, que elimina aquellos otros aspectos triunfales que mitigan la desgracia. Llegó un momento en que se agotó, quizá

por pura obsolescencia, la energía consoladora del optimismo robinsoniano, y la vertiente negativa, deprimente, pesimista, acabará imponiéndose en buena parte de los relatos y películas. Frente al robinsonismo como modelo perfectamente pautado de plenitud y de éxito, historia esencialmente celebrativa en escenarios paradisíacos, nuevos acercamientos al motivo del naufragio pondrán en solfa esos rasgos optimistas. Empezarán así a proliferar los filmes que retoman el tema del naufragio bajo distintos enfoques que, en conjunto, erosionan el carácter amable de las tradicionales robinsonadas; podrían considerarse el relevo de aquella subterránea tradición literaria del siglo XIX que ofrecía otros modelos de naufragos incontestablemente desdichados (los de Poe o Verne, por ejemplo), o de las representaciones de la destrucción en las pinturas románticas de naufragios. Estas distintas aproximaciones que revaloran las visiones opuestas al monolítico mito robinsoniano, agrietando el consolador molde robinsoniano que se había prácticamente institucionalizado, actúan como crítica corrección, como escéptica negación.

El mito robinsoniano, con sus factores de providencial compensación, encontró un marco propicio en el cine gracias a la facilidad con que este medio podía reproducir imaginarios parajes exóticos, mundos pletóricos; el pasatiempo y la comedia, los resortes de la pura evasión, el necesario entretenimiento, hallaron en el esquema robinsoniano una forma óptima de expresión. Por contestación, las vanguardias cinematográficas propondrán otros acercamientos al motivo del naufragio, desasosegadores como *Límite* de Peixoto, dramáticos y poéticos como el ciclo marítimo de Jean Epstein, o nuevas miradas sobre el naufragio robinsoniano menos colonialistas o supremacistas con respecto al salvaje Viernes, más veristas etnográficamente, como en Poirier. En la prolífica vanguardia cinematográfica francesa de los años 20 y 30 del siglo pasado se pone en cuestión el modelo del cine de entretenimiento regentado por Hollywood, apostando por el naturalismo y la dilección por una serie de motivos sociales, tratados de un modo impresionista, experimental o directamente documentalista: “mientras Hollywood ponía en circulación un mundo lujoso y sofisticado, frívolo y decadente, algunos vanguardistas franceses demostraban una cariñosa vocación populista, prefiriendo la taberna, el suburbio, el puerto y los lugares y tipos populares, testimonio, aunque deformado y subjetivista, de cierta realidad social”.<sup>307</sup>

Diversos factores agudizan la crisis del cine clásico y el sistema de estudios americano, favoreciendo la aparición de nuevos enfoques, y sobre todo de una mayor audacia en los argumentos. Una crisis que arranca a finales de los 50 y que culmina con el surgimiento de las nuevas olas de los cines europeos a partir de 1959, como respuesta al cine clásico de evasión, también transformará el panorama del cine americano. El robinsonismo cinematográfico, a pesar de gozar de buena salud, se ha circunscrito al espacio de las islas exóticas y maravillosas, con un marcado infantilismo, propenso al sen-

---

307 Román GUBERN, *op. cit.*, t. i, p. 222.

timentalismo, con predilección por las historias conmovedoras, la inofensiva guerra de los sexos, o historias románticas de adolescentes, así como también a las parodias y caricaturas. Este modelo ha estado expuesto a una insensible pero permanente devaluación, una erosión inevitable por obsolescencia, pues desde el siglo XIX se perpetuaba sin cambios significativos. En este contexto de recambio no resulta extraño que la mejor adaptación de las aventuras de Robinsón Crusoe corra a cargo de Luis Buñuel, que encarna a la perfección esa crisis del sistema de los estudios, en su condición de cineasta forjado la vanguardia y ahora un director periférico, asentado entre Estados Unidos y México. Buñuel se atreve a poner de relieve el carácter más triste y deprimente del solitario náufrago. Grupos de escritores y cineastas cada vez más numerosos se irán sumando a este cuestionamiento del mito robinsoniano desde principios del siglo XX.

Esta tendencia marcada por el pesimismo y el escepticismo se agudizará especialmente tras la II G.M., cuyos horrores fueron difundidos en imágenes con una intensidad inaudita, por haberse producido en la época en que la tecnología cinematográfica está plenamente desarrollada. El cambio de paradigma en la representación del náufrago es muy notorio: se desprende del manto protector robinsoniano para dejar a la intemperie el sufrimiento puro, por ejemplo, en William Golding, que nos pinta un desolador escenario en *Martin, el náufrago*, o subvierte completamente el robinsonismo en la historia de regresión al salvajismo de *El Señor de las Moscas*. La vida plena, luminosa y celebrativa del robinsonismo es respondida también por el *Relato de un náufrago* de García Márquez, una mostración lastimosa de esta figura, el hombre solo en una balsa, desprovisto de la acogedora protección de una generosa isla robinsoniana. Estos relatos trasladan al náufrago desde el esfuerzo triunfante hacia el calvario. Las historias de náufragos solitarios de Golding y García Márquez comparten muchos rasgos, especialmente por lo que concierne al detalle de las penalidades padecidas: historias de supervivencia extrema a pesar de la diferencia de escenarios, un islote y un bote a la deriva. Difieren, no obstante, en estilo, y sobre todo en el desenlace: la desaparición física de Martin, engullido por las aguas, frente a la salvación de Velasco y su clamoroso recibimiento popular.

El náufrago perdido y desorientado en un mar de imágenes en *La invención de Morel* de Bioy Casares rompe también el ordenamiento robinsoniano. Otros escritores, como Michael Tournier o J.M. Coetzee, o cineastas como Jack Gold, reformulan los robinsones, con enfoques revisionistas que alcanzan a menudo a la inmisericorde destrucción del héroe. Esta proliferación de relatos socava la consistencia consoladora del mito robinsoniano y profundiza la división que ya se percibe en la literatura del siglo XIX entre los relatos de corte heroico y los que problematizan las virtudes del modelo. Italo Calvino quiso caracterizar la literatura contemporánea mediante ese hilo lúgubre, aquilando la tristeza de Pasternak con su *Doctor Zhivago*: “La barbarie ínsita en nuestra vida de hoy es el gran tema de la literatura contemporánea, en cuyas narraciones cho-

rrea la sangre de todas las matanzas que nuestro medio siglo ha conocido, cuyo estilo busca la inmediatez de las pinturas de las cavernas, cuya moral quiere encontrar la humanidad a través del cinismo, de la crueldad o del desgarramiento.”<sup>308</sup>

Directores a sueldo de los grandes estudios aprovechan los resquicios en un cine comercial en transformación para ofrecer relatos menos risueños y subvertir algunas convenciones. Hitchcock, por ejemplo, gracias a una excepcional posición de fuerza en el entramado de los estudios, pudo exhibir con crudeza la brutalidad en *Náufragos*; Von Sternberg, situado al margen de la industria, proyectaba sin edulcorar el salvajismo masculino en una isla de naufragos japoneses en *Anatahan*. Estos enfoques revisionistas son signos de la corriente de renovación que irrumpe en el cine en los años 50 y se consolida a partir de los 60 del siglo pasado; a la representación del naufrago se le permite abordar temas escabrosos, huir de las ilusiones bucólicas; ejemplo llamativo es el duelo fratricida de dos robinsones de Boorman en *Infierno en el Pacífico*.

La propia evolución de la industria del cine más comercial, donde se enseñorean los efectos especiales y que ha dado un nuevo impulso al cine de aventuras, con exceso de espectacularidad desde los años 80, ha posibilitado también nuevos productos más discretos, gracias por ejemplo al éxito del cine independiente, finalmente adoptado y asimilado por el cine de entretenimiento, con películas de un formato austero, minimalista incluso, sin efectos especiales, donde la figura del naufrago reaparece en su forma más verosímil, indefensa, derrotada.

Liberado de corsés, el cine permitirá una mayor visualización de los relatos menos amables de naufragos, abordando audazmente incluso temas como el canibalismo, aunque siempre con un cierto grado de ocultación, generalmente presentados de forma indirecta. Algunas películas presentan por primera vez el sufrimiento humano en su forma más extrema, los cuerpos demacrados, cruelmente castigados por toda clase de inclemencias: filmes como *Náufrago* de Zemeckis en los 90, encuentran su continuación en otros que acentúan la desventura, ya en el siglo XXI, como *Cuando todo está perdido*, el relato de los naufragos del *Essex*, finalmente llevados también al cine.

Vamos a agrupar temáticamente un amplio conjunto de relatos cinematográficos que han redundado en el cuestionamiento del mito robinsoniano, frontalmente o veladamente, a través de modificaciones aplicadas a la figura tradicional del naufrago, abiertamente opuestas a las pautas distintivas del modelo robinsoniano. Nos ha parecido apropiado dividirlos en 5 bloques, cada uno de los cuales incide especialmente en cada uno de los aspectos que consideramos relevantes y definitorios de esta orientación erosiva del robinsonismo.

En una primera parte nos ocupamos de aquellos relatos que se mueven en el espacio de la confusión que surge de la fricción entre realidad y ficción, el terreno resbaladizo de las simulaciones y las sublimaciones. Otro apartado estará dedicado a aquellos rela-

---

308 CALVINO, *op. cit.*, p. 240.



tos que inciden particularmente en la experiencia de degradación física del náufrago, recalcando sus sufrimientos. En otra sección, las bondades del mito fundacional robinsoniano son subvertidas mediante una regresión al salvajismo, incluyendo el canibalismo. Un cuarto grupo de filmes se compone de aquellos que abordan la muerte de los náufragos, su desaparición física, ya sea como imagen final o presente en relato con cierta relevancia. Y una última parte engloba aquellos acercamientos que problematizan la propia figura robinsoniana, mediante revisiones y recusaciones que reformulan especialmente la relación entre Robinsón y su criado Viernes.

### 2.3.1. SIMULACIONES Y SUBLIMACIONES

Hemos reunido en esta sección una serie de relatos que niegan el orden ideal de la aventura isleña robinsoniana con planteamientos de corte alucinógeno o fantástico, con predilección por estructuras laberínticas y derivas mentales desconcertantes. Relatos que recurren a la fantasía para reelaborar una historia de sufrimiento, donde la realidad terrible y desgarradora de una experiencia de náufrago es negada o sublimada a través de lo maravilloso, lo ilusorio, lo increíble. Estos relatos acentúan la confusión entre la apariencia y la realidad, con imágenes y momentos de dudosa procedencia, sin entidad, ilusiones, proyecciones, donde los náufragos quedan atrapados. Se trata de momentos embellecidos o sublimados, a manera de sueño compensatorio, que ponen al descubierto el simulacro de la narración, la simulación, la ruptura de la frontera de la realidad y la ficción.

#### 2.3.1.1. ATRAPADO EN LAS IMÁGENES

En la representación del náufrago, especialmente en aquellos relatos más perjudicados por la deriva errática, encontramos con frecuencia episodios pasajeros de locura y enajenación, fruto de distintos daños psicológicos y somáticos, como el agotamiento, la desesperación, la sed, el hambre o la fiebre. En algunos casos los relatos se sirven de sensaciones análogas para producir la impresión de una confusión, de un aire alucinatorio, como ocurre con el náufrago, más metafórico que literal, de *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares. El escritor suramericano nos habla de un fugitivo que alcanza una isla desierta consciente y deliberadamente, no como el náufrago arrojado por las olas a una playa desconocida; se dirige de manera voluntaria a la isla de Morel, cuya existencia conoce de antemano por las referencias que le han proporcionado. La inquietud o el misterio que le aguarda en la isla está anunciada en el propio título, por la analogía fonética entre Morel y Moreau —que inevitablemente evoca en nuestra imaginación el terror del clásico de la ciencia-ficción *La isla del doctor Moreau* de H.G. Wells, donde un náufrago sufre una traumática experiencia en una isla espantosa regentada por un doctor maléfico y desquiciado. El relato, en primera persona, tiene la forma de un diario: es la crónica de una experiencia increíble, rememorada, y desde las primeras líneas se hace patente el terror angustioso de la isla, un enclave nada robinsoniano, un paraje negador de la vida: “Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla.” La isla es ingobernable, convierte al náufrago en un ser aturdido, como si viviese una pesadilla, y finalmente derrotado. Bioy

Casares ya aludió con sorna a la aventura robinsoniana como paradigma del retiro en una isla provechosa, en *Plan de evasión*: “La fábula de Robinsón es una de las primeras costumbres de la ilusión humana.” Para el protagonista la isla no es un lugar de asueto, ni oportunidad de refugio ni de salvación, sino la más pura expresión de una cárcel o un manicomio. Como el náufrago Prendick atrapado en las redes que teje la insania de Moreau, el personaje de Bioy Casares es un prófugo que vive en la parte baja de la isla, a merced de las mareas e inundaciones, mientras en la parte superior aparecen extrañas gentes que bailan. El científico loco y las criaturas amorfas y torturadas de la isla de Moreau se convierten aquí en el inventor Morel y sus imágenes proyectadas, sombras irreales. Este ingrediente fantasioso, que guarda cierto parentesco con el denominado realismo mágico latinoamericano, es aquí algo mucho más cercano al género fantástico, con fenómenos ectoplásmicos de dudosa naturaleza. Predomina la sensación agobiante de locura, en un mundo en que todo es obra de una mente superior, la de Morel, que regenta la isla y hace revivir a los muertos en imágenes, creando un simulacro de realidad, una representación.



*La invención de Morel* (1974, Emidio Greco). Náufrago a la deriva.

La delirante historia de Bioy Casares tuvo una versión cinematográfica a cargo del realizador italiano Emidio Greco: *La invención de Morel* (1974), que apenas ha tenido ningún éxito y se ha convertido en un filme prácticamente desconocido. Es fácil conjeturar que cuando el debutante Greco se aventuró a llevar al cine esta historia turbadora encontró inspiración también en el escurridizo filme *El año pasado en Marienbad* (1962) de Resnais, película manifiesto de la Nouvelle Vague francesa, una versión tan libre como irreconocible del libro de Bioy Casares, que trasplanta la acción a una mansión decadente con unos invitados que se pasean por ella como espectros. La adaptación cinematográfica está concebida como los típicos relatos de náufragos, presentando en sus primeras imágenes a un náufrago (Giulio Brogi) que llega exhausto a una isla ignota, que guarda secretos inconcebibles. La llegada a la isla adquiere un tono demencial: el rostro exageradamente pálido, de aspecto demacrado, con ojos muy abiertos de alucinado, en un estado calamitoso empeorado por la ingestión de pastillas que le enfebrecen.

cen, asustadizo, siempre escondido, huyendo o acercándose tímidamente, atónito e incrédulo ante el misterio de la isla.

La versión cinematográfica incide en el desconcierto absoluto y la ausencia de referencias, desde el mismo inicio con la imagen del naufrago inconsciente en un bote a la deriva. El protagonista es aquí una genuina representación del naufrago sin nombre, sin pasado, en lugar del evadido que acudía a la isla como destino asumido voluntariamente. El *topos* robinsoniano del naufrago en isla benigna se disuelve en esta peripecia en la isla de Morel, pedazo de tierra estéril, de naturaleza hostil. El filme conserva algunos ingredientes típicos de las desgracias de naufragos, como la llegada solitaria y penosa o la búsqueda de un refugio. El naufrago no lleva un diario como en la novela de Casares, pero marca los días con un palo en las paredes de la cueva. Con la barca hundida, el naufrago queda atrapado en la isla, y aun debe luchar contra las inundaciones de las mareas en los bajos de la isla. En suma, su situación no puede ser menos esperanzadora: “Viví enfermo, dolorido, con fiebre, muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morirme de hambre.”

La versión fílmica conserva el cariz alucinatorio de la novela, con las correspondientes visiones o apariciones, fenómenos inciertos entre la realidad y la ficción, con una serie de invitados con indumentaria de los felices años 20, huéspedes de una lujosa mansión, paseándose por la piscina, retozando en las tumbonas, bailando, contemplando puestas de sol. Una atmosfera de indolencia baña el espectáculo, como en un viaje mental a un tiempo soñado o recordado. Las escenas en ocasiones se repiten, pero con diferente configuración, desde distintos ángulos. El naufrago permanece atónito ante lo que observa, los personajes proyectados, invisible para ellos, sin posibilidad de comunicación. El aire de pesadilla y desquiciamiento, de agonía, se agudiza por la ausencia de diálogo durante el primer tercio del filme, con los diálogos sin retorno del naufrago ignorado. Vive una vida donde nada tiene sentido ni explicación, un mundo fantástico e incomprensible, poblado de fantasmas, de reflejos irreales, donde, como decía Borges, “se despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo.”<sup>309</sup> Todo es fruto de la invención de Morel, poseedor de una máquina que registra imágenes y luego las proyecta, reviviéndolas, una artilugio parecido al cinematógrafo: cine dentro del cine, imágenes dentro de otras imágenes, un juego metacinematográfico. Las visiones son como hologramas, réplicas perfectas de personas fallecidas, que transitan por ese escenario isleño, provocando por momentos una sensación de premonición, como sugiere Ángel Sala cuando describe esta fantasmagoría como una “obra básica y precursora de la realidad virtual”.<sup>310</sup> Algo parecido a las mistificaciones de Próspero en su isla encantada, otro buen candidato a precursor de Morel.

---

309 Jorge Luis BORGES, “Prólogo”, en Bioy Casares, *La invención de Morel. El gran Serafín*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 91.

310 Ángel SALA, “Cine, ciencia-ficción y nuevos artefactos de la representación sintética”, en *El cine de ciencia-ficción: Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008, p. 266.

Morel (John Steiner), figura deudora del científico loco Doctor Moreau, comparte con este su función de demiurgo. Recrea sus imágenes con voluntad de preservación de momentos preciosos, como él mismo admite: “Reproducir la vida. No pretendo crear vida, solamente grabarla y proyectarla.” Imágenes que vienen a satisfacer a su modo el deseo de inmortalidad de Morel, que dispone arbitrariamente de sus hologramas, igual que Moreau hacía con sus desvalidas criaturas. El naufrago atrapado en este escenario kafkiano de Morel, como los seres que desfilan en la mansión *Marienbad*, murmura ante una mujer aparecida, Faustine (Anna Karina), una imagen inasible que adorará obsesivamente, una mujer deseada e inalcanzable. El tiempo mismo desaparece en esta vivencia desorientada; solo queda un tiempo cíclico, un eterno retorno en que el naufrago persigue esas quimeras flotantes.

Concluye la historia con un proceso de degradación corporal, de descomposición del rostro, con la piel cayéndose a tiras (en el libro se alude a una posible peste u otra extraña enfermedad provocada por la radiación que diezmó a la isla). El proceso de desintegración es irreversible, pese al intento de destruir la máquina de Morel. Conduce directamente a la muerte, sin posibilidad alguna de evadirse, de ser rescatado.<sup>311</sup>

### 2.3.1.2. NAUFRAGIO SIMULADO

La confusión entre realidad y ficción en un juego de apariencias artificiales se presenta como representación de un naufrago en *Y la nave va* (1983, Federico Fellini). En la génesis de este singular proyecto convergen distintos elementos más o menos casuales. De un lado, hay una motivación historicista: Fellini acoge la idea del asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo, según una especulación extraoficial sobre un crimen que provocó el estallido de la I G.M. Antes de empezar el rodaje, Fellini dijo en una conferencia de prensa que se sentía intrigado por las desapariciones de barcos en el Triángulo de las Bermudas. De otro lado, en una secuencia importante del filme, donde se echan al mar las cenizas de una diva operística, se recuerda el episodio histórico de las cenizas de María Callas esparcidas en el océano en 1977 frente a la costa griega.

Un fastuoso transatlántico de lujo, el *Gloria N...*, parte de Nápoles con un conjunto de personas de la alta sociedad que desean cumplir la última voluntad de su admirada cantante: esparcir sus cenizas en su isla natal, Erimo, en julio de 1914, en ciernes de la I G.M. El motivo de la navegación, pues, es un funeral, pero la historia se desarrolla en una atmósfera irreal, donde la nave adquiere un tinte fantasmagórico. Se han embarcado amigos y seguidores de la diva, la mayoría músicos, pero también familiares, políticos, representantes de la alta cultura, así como un periodista, Orlando (Freddie Jones),

---

<sup>311</sup> Otra versión previa para la televisión francesa, *La invención de Morel* (1967, Claude-Jean Bonnardot), está narrada enteramente con voz en off, como un monólogo, al tiempo que el protagonista, el fugitivo Luis (Alain Saury), escribe su diario de naufrago, iniciado en 1935 en la isla desierta de Morel.

personaje bufonesco convertido en cronista del viaje, que se dirige al espectador mirando a la cámara y nos presenta a los protagonistas principales. La tripulación y una legión de cocineros, camareros y fogoneros son también personajes grotescos, caricaturizados, y entre el pasaje destaca un grandioso rinoceronte hembra. El conjunto general es un microcosmos en movimiento, un mundo hermético en navegación, un bullicioso *hús clos* que convierte el viaje en una especie de carpa circense, un desfile carnavalesco de personajes esperpénticos, una representación operística.

Al tercer día de trayecto, un grupo de refugiados serbios que huyen hacia la costa italiana son rescatados de su balsa de náufragos. El capitán, ante las quejas de los respetables pasajeros, como una comitiva austríaca que cree que entre los refugiados se encuentra el responsable del atentado en Sarajevo, declara que los ha recogido cumpliendo un mandato ineludible, humanitario, y avala su acción amparándose en el código naval, “el deber de asistencia y de socorro”. Luego las autoridades austríacas a bordo de un buque de guerra reclamarán la entrega inmediata de los serbios, el capitán resistirá a las exigencias, y finalmente los refugiados serán entregados antes de las exequias navales. El inmenso rinoceronte encerrado en la bodega está como un símbolo de la putrefacción y la muerte. En el corazón del barco, el rinoceronte moribundo agoniza con su respiración dificultosa, no come, algunos dicen que está enamorado. Un fétido olor emponzoña la atmosfera del barco y lo remolcan a cubierta para mojarlo, lavarlo y airearlo.

La película representa un viaje nostálgico a los años de la Belle Époque, con personajes esnobs, petulantes, vanidosos melómanos que viven en la suntuosidad. Todo presidido por la pomposa imaginería de la ópera, con fragmentos operísticos de diversas obras, la comitiva fúnebre cantando el aria de *La fuerza del destino* de Verdi o los refugiados serbios entregados a los austrohúngaros en el buque acorazado entonando el canto de los esclavos de *Nabucco*. Este tono hiperbólico subraya el artificio como exageración, pero Fellini va más allá de la parodia, y hace visible no sólo la máscara, sino el propio decorado, el artificio de la representación, con un mar ondulante de polietileno y los horizontes pintados. Tras un cañonazo, se inicia la representación del naufragio, evocando el Titanic, con la orquesta tocando en cubierta mientras el barco empieza a escorarse, deslizándose muebles, sillas y pianos en “un solitario ballet de muerte”,<sup>312</sup> y todo el mundo entonando los cantos de la ópera, incluso en la sala de máquinas y en las calderas.

En suma, un delirante ceremonial de naufragio, con un mitómano proyectando en su camerino las imágenes en blanco y negro de la diva, ahogándose entre objetos de la difunta, con un cámara de cine que sigue filmando el momento del hundimiento, y Orlando ataviado con su flotador y traje de baño. Entonces irrumpe la mentira, la panto-

---

<sup>312</sup> José María LATORRE, “*Y la nave va: Canto fúnebre*”, en *Dirigido Por*, núm. 284 (noviembre de 1999), pp. 76 y s.

mima. Todo es un simulacro, un naufragio falso, y aparecen los técnicos y el propio director filmando su película en el interior de los estudios cinematográficos, situados debajo de la línea de flotación del barco, bajo el mar de plástico. Se trata de un naufragio con un afectado tono melodramático, un naufragio operístico, sublimado, el naufragio más bello, mostrado a través de un juego metanarrativo.

De este naufragio, algo terapéutico, un poco trágico, también divertido, nada inocente, no se sabe a ciencia cierta su desenlace. Orlando parece haber sobrevivido y lo vemos en un bote con el rinoceronte, y el periodista hace la descripción del naufragio, entre la crónica periodística y el humor, aludiendo al rinoceronte resucitado: “Muchas de las personas que hemos conocido se han salvado. Un barco ha rescatado los supervivientes del bote, la chalupa Aurora. El barco de salvamento Estrella del Norte ha llegado milagrosamente. Desafortunadamente no se sabe nada del resto. Por lo que a mí respecta tengo una gran noticia que darles. ¿Conocen al rinoceronte?, pues que da buena leche.”

El hundimiento aniquila a la marinería, un séquito fúnebre, como los figurantes de una representación, “un mundo de fantasmas”,<sup>313</sup> como dice Di Giammatteo. El naufragio simboliza el declive de la ópera, de una manera de concebir la ópera, o el del propio cine de Fellini, de su concepción cinematográfica esperpéntica y grotesca, “carnavalesca” del espectáculo del cine, en un sentido autorreflexivo, como apunta Ángel Quintana: “el naufragio simbólico de esos seres que pueblan el mundo de la ópera remite a un naufragio más profundo: el naufragio de lo carnavalesco. Las figuras que naufragan son las caricaturas diseñadas por Fellini.”<sup>314</sup>

Tras la revelación del simulacro, vemos al periodista como náufrago remando junto al rinoceronte en un bote, alejándose progresivamente hasta quedar atrapado en un cierre en iris, genuina marca del cine silente, acompañado del sonido del motorcito del tomavistas. Un epílogo en forma de coda fantástica: tal vez Orlando murió ahogado, pero aparece alegre navegando a la deriva. El último plano es un momento enigmático, críptico, abierto a toda clase de especulaciones. En suma, un naufragio poético que alude crípticamente a la ópera, al cine mismo, arte de la mentira, al propio Fellini, fabulador y embaucador. A pesar del superlativo absurdo, se trasmite algo así como un cuestionamiento sobre la forma de narrar, el propio oficio de Orlando, que el periodista insinúa en unas primeras frases. Conminado a contar la verdad, a registrar lo que acontezca en la travesía, se plantea qué es la verdad: “Me dicen: “¡Haz la crónica, cuenta lo que sucede! ¿Y quién sabe lo que sucede?”

La crítica norteamericana trazó un paralelismo entre *Y la nave va* y la novela de Katherine Anne Porter *La nave de los locos* (1962),<sup>315</sup> metáfora de los hechos de la II G.M. Entronca también con ese cuadro alegórico de la muerte de los humanos por culpa de

---

313 Fernaldo DI GIAMMATTEO, *Dizionario universale del cinema: I film*, Roma, Riuniti, 1984, t. i, p. 330.

314 Ángel QUINTANA, *Fellini*, Madrid, Cahiers du Cinema, 2011, pp. 84 y s.

315 Novela adaptada al cine por Stanley Kramer, *El barco de los locos* (1965).

sus excesos en *La nave de los locos* de El Bosco. El naufragio de Fellini es tan incongruente, tan alucinógeno, tan absurdo, que propicia la interpretación simbólica, metafórica, en la que puede apelarse incluso al catastrofismo del *Moby Dick* de Melville, como hace Tullio Kezich a partir de observaciones de Fellini: “Orlando, flotando en la balsa con el rinoceronte, es un Ismael que sube a Moby Dick a bordo: el Testigo y el Monstruo, la Inteligencia y la Naturaleza en su totalidad, unidos, la última cosa flotando en el agua después del último naufragio de todos los grandes barcos.”<sup>316</sup>



*Y la nave va* (1983, Federico Fellini). Naufragio con rinoceronte.

El propio Fellini fue incapaz de dar una interpretación coherente del sentido del último plano, y respondió de forma elusiva: “Representa nuestro lado desconocido que puede salvarnos si sabemos cómo llegar a aceptarlo. Ése es el significado de la última imagen.”<sup>317</sup> Y sobre nombre inconcluso del buque, otro acertijo, Fellini declaró que “quería sugerir la idea de misterio, de algo no alcanzado, de una cierta inquietud.”<sup>318</sup> El sentido último, la metáfora última de la película, se presta a una lectura de un cierto orden político (o antipolítico, si se quiere, idealista, fantástico, anarquista), según declaraciones de Fellini recogidas por John Baxter, donde plantea la necesidad de una catástrofe como revulsivo, como detonante: “en nuestro interior anida secretamente el deseo absurdo de una catástrofe, de una catástrofe que nos sacara de nuestro letargo para que pudiéramos recobrar un nuevo sentido de la realidad y experimentar otras posibilidades. Una desgracia que haga posible un renacimiento.”<sup>319</sup> Otros han arriesgado interpretaciones de distinto tenor. Carlos Losilla concede a esta catástrofe sublimada de Fellini la potestad admonitoria de una sintomatología de naufragio final, “de fin de la civilización”, que junto la última película del cineasta italiano, *La voz de la luna* (1990), consi-

---

<sup>316</sup> Tullio KEZICH, *Fellini: His life and work*, Nueva York, Faber and Faber, 2006, p. 355.

<sup>317</sup> John BAXTER, *Fellini: Biografía*, Barcelona, B, 1994, p. 387.

<sup>318</sup> *Ibíd.*

<sup>319</sup> *Ibíd.*, p. 386.

dera como “dos películas totalmente a la deriva, dos celebraciones de la muerte y la locura que son también dos muestras de impotencia frente a los nuevos tiempos.”<sup>320</sup>

La revelación de los resortes del simulacro y el planteamiento tragicómico de un desconcertante naufragio encuentra también su expresión en la novela corta de Pere Calders, escrita en su exilio mexicano, *Ronda naval sota la boira* (1967).<sup>321</sup> Se trata de una parodia de la deriva y naufragio del transatlántico Panoràmic, no solo por la fábula, sino también por el tono, irónico y distante, se parece a la historia del buque felliniano. Ambos relatos comparten el relieve impreso a la banda de músicos, o el protagonismo de un periodista, testigo privilegiado convertido en cronista. Calders resalta los elementos del proceso creativo literario, deconstruyendo el relato, subrayando el simulacro, poniendo de relieve el artificio, haciendo visibles los mecanismos de construcción del texto y también de su lectura en el prefacio, epígrafe y notas, un poco como Fellini cuando muestra el mecanismo hidráulico que produce el balanceo y hundimiento del barco. El transatlántico de Calders se ve afectado por serios problemas técnicos, quedando atrapado en un remolino, bajo una espesa niebla. El barco es arrastrado por esta corriente circular, en una situación que evoca el fenómeno del Maelström.

Ante la inminencia de la tragedia, el capitán Maurici ordena crear una orquesta formada por diversos pasajeros, en ausencia de músicos profesionales, para imprimir mayor dignidad y solemnidad al momento, procurando emular la catástrofe épica del Titanic. El capitán es una figura ridícula y pomposa, absurdamente empeñada en producir un naufragio sublime. El narrador, el periodista Oleguer Sureda y Armatell, con su cuaderno de viaje, no se resigna al fatal desenlace, no quiere morir tocando la flauta en la improvisada banda. Intenta sobrevivir construyendo una balsa con maderos, mientras el pasaje sigue ajeno a la catástrofe que se avecina. Calders, como haría luego Fellini, describe un naufragio apacible, tranquilo, sin desorden ni caos, sin pánico, mientras el cronista registra sus observaciones sobre la conducta de los pasajeros: “Vi una madre joven que cosía tapones de corcho en las ropas de su hijo y, más allá, una mujer soltera había instalado su perro a lomos de un cajón de madera, y se apresaba arreglándole una vela con un pañuelo de seda.” Igual que *Y la nave va*, la música suena hasta al final en el Panoràmic. Entre las escenas de salvamento destaca la del narrador Oleguer, soltando su instrumento y lanzándose al mar, agarrado a un bombo de la orquesta, improvisada tabla de salvación. En el epílogo, Calders reinicia el círculo eterno de las navegaciones y los naufragios con la andadura de un nuevo buque, Panoràmic II, y un nuevo capitán Maurici de una larga estirpe de capitanes Maurici fallecidos todos en naufragios. Ansenik, director de la banda, que perdió un ojo en el naufragio del Panoràmic, atestigua esta repetición sin fin de los mismos errores, este eterno retorno del absurdo, refirién-

---

320 Carlos LOSILLA, “Negar lo ‘feliniano’: Un itinerario en el tiempo”, en Federico Fellini (Colección Nosferatu, núm. 7), San Sebastián, Donostia Kultura, 2011, pp. 77–85.

321 La limitación de la acción dramática al perímetro del buque ha favorecido que el cuento de Calders haya sido adaptado al teatro por la compañía Els Pirates, en enero de 2016 en el Círculo Maldà de Barcelona.



dose a los Maurici y su “instinto de mantener viva una gran dinastía universal de la imbecilidad”.

### 2.3.1.3. LA ISLA POROSA

El relato laberíntico abismático del naufrago en *La invención de Morel* se reformula para un numeroso grupo de naufragos en una isla perdida tras un accidente aéreo en la serie americana *Perdidos* (2004–2010, J.J. Abrams). Esta producción no solo renovó la fábula empobrecida de las series televisivas, sino que modificó la actitud misma de los espectadores, la forma de verlas. Su ingrediente más notable es la entidad de la propia isla como lugar encantado donde suceden fenómenos irracionales, inexplicables. Este aspecto fantástico emparenta este escenario con el de la isla del hechicero Próspero en *La tempestad* de Shakespeare.<sup>322</sup>



*Perdidos* (2004–2010, J.J. Abrams). Isla misteriosa.

Los pasajeros del vuelo 815 de *Oceanic Airlines*, que se estrella en una isla desconocida del Pacífico, son los naufragos iniciales a partir de los cuales se desarrollan distintas historias de supervivientes diseminados. La lucha por la supervivencia, el aislamiento, la construcción de un orden civilizado, la necesidad de un rescate externo o la búsqueda de una escapatoria de la isla, eran ingredientes ya presentes canónicamente en cualquier historia de naufragos. Pero estas pautas esenciales sobre el motivo del naufrago reciben aquí una original reformulación mediante la introducción de ingredientes fantásticos, elementos paranormales, que embarullan una trama cada vez más deshilachada, como en un desarrollo arbóreo.

---

<sup>322</sup> Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *El mundo, un escenario (Shakespeare: El guionista invisible)*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 24.

La clave fantástica y misteriosa obliga a modificar algunas de las premisas típicas de los relatos de naufragos, entre ellas la urgencia por abandonar el cautiverio isleño, para introducir una motivación nuclear en la lucha por la subsistencia cotidiana del grupo, la resolución del enigma que rige sus vidas y parece ordenar todo cuanto acontece en la isla. La isla parece estar gobernada por seres inconcretos, fenómenos fantásticos, paranormales: “un núcleo centrípeto, que les obliga a intentar entender, sin descanso, las leyes que determinan el universo al cual han sido transportados.”<sup>323</sup> Esta ontología enigmática, ininteligible, por fuerza impone piruetas narrativas, con propensión a lo imprevisible y desconcertante. La narración lineal de los hechos se sustituye por la amalgama un tanto errática de tiempo pasado y tiempo presente, con saltos al futuro, disrupciones temporales que disuelven el relato ordenado convencional; el mundo de la isla carece propiamente de un tiempo definido, en él se viven alternativamente distintos tiempos. Ángel Sala habla de “pesadilla nihilista, laberíntica y sofisticada”.<sup>324</sup> La habitual estructura fragmentada de las teleseries adopta ahora una forma laberíntica; el lugar es como una esponja, lleno de agujeros, que permiten las más impensables salidas y entradas de los personajes en múltiples y caprichosas circunstancias espacio-temporales. Los protagonistas están perdidos en una isla remota, pero más que el concepto de pérdida física se enfatiza el de pérdida o desorientación mental. La isla es un limbo o un purgatorio, un espacio fuera del mundo real.<sup>325</sup>

#### 2.3.1.4. LA ISLA ILUSORIA

*La tempestad* de Shakespeare funda la idea de isla ilusoria donde el terrible naufragio es en realidad una gran mistificación, una ilusión. Según algunos críticos, la mejor adaptación del clásico de Shakespeare es una versión ambientada en el espacio, *Planeta prohibido* (1956), o bien la aproximada adaptación al género del western titulada *Cielo amarillo* (1948). Estas versiones, donde el original escenario isleño se trasladó al espacio exterior o al desierto, señalan un patrón de desplazamientos que adquiere a menudo un sentido metafórico. Más adelante nos ocuparemos de la desterritorialización como caso especial de la metáfora del naufragio. Varias versiones cinematográficas del enigmático texto de Shakespeare conservan la localización isleña. Entre ellas destaca la de Julie Taymor, que ha intensificado notablemente la representación del carácter ilusorio de la isla de Próspero. Pero antes de examinar *La tempestad* de Taymor vamos a ocu-

---

<sup>323</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>324</sup> SALA, *op. cit.*, p. 746.

<sup>325</sup> Un discutible precursor de *Perdidos* es la comedia de situaciones estadounidense *La isla de Gilligan* (1964–1967), historia de naufragos sin notas fantásticas y fiel al modelo robinsoniano. Esta serie televisiva generó otras, como la serie animada *Las nuevas aventuras de Gilligan* en el canal ABC entre 1974 y 1977, y telefilmes, como *Rescate en la isla Gilligan* (1978, Leslie H. Martinson); secuela de este, a su vez, es *Los naufragos en la isla de Gilligan* (1979, Earl Bellamy).

parnos de una versión primitiva y otra en el cine de animación que se ajustan muy coherentemente a la idea del naufrago desarrollada por Shakespeare.

Se conserva una primera versión de la pieza shakesperiana en el cine mudo, de un rollo de duración, *La tempestad* (1908, Percy Stow),<sup>326</sup> notablemente fiel a la pieza teatral, que evita escrupulosamente los añadidos. Viene a ser una condensación de la pieza teatral, de apenas 12 minutos de duración, de la que desaparecen varias tramas paralelas, pero que mantiene los principales elementos de la condición de naufrago en la fantasía shakespeareana. Se visualizan los pasajes del pasado evocados por Próspero, como el viaje en barca con la niña Miranda, hallando refugio en la isla, seguido del encuentro con el primitivo Calibán, la liberación del espíritu de Ariel del tronco de un árbol o el asedio del salvaje Calibán a la virginal Miranda. Enseguida esta miniatura fílmica aborda, con un salto de 10 años, una completa iconografía del naufrago: la secuencia inicial, la tempestad, el naufragio de un barco provocado por los poderes del mago, el horror de Miranda ante la espantosa escena, la llegada del fatigado naufrago Fernando por su propio pie; asimismo se exhibe cómo Próspero hace aparecer la nave destruida y hundida, ahora sin desperfectos ni daños, para embarcarse todos juntos en el camino de regreso a casa. Las apariciones y desapariciones de Ariel, así como la magia de Próspero, obedecen a los rudimentarios trucajes del cine de Méliès. Es de destacar el aspecto del monstruoso Calibán, de ademanes asilvestrados, que come hierba, ataviado con andrajosos y provisto de larga melena y profusa barba; en conjunto, recuerda al Ben Gunn de *La isla del tesoro*.

La otra versión destacable es la película infantil de animación *Viaje a Melonia* (1989, Per Ahlin), que contiene diversas modificaciones y añadidos, pero conserva intacta la representación de la tempestad y el naufragio que desencadenan la acción. La índole mágica de la fábula la vuelve idónea para una pieza de cine infantil. La fantasía primaria que ello requiere no es incompatible con el planteamiento excéntrico y elusivo del texto de Shakespeare. La isla del mago Próspero, aquí llamada isla de Melonia, de naturaleza incierta, páramo para unos, edén para otros, es ahora una isla inequívocamente paradisíaca, coronada por un promontorio en forma de melón, humeante como el cráter de un volcán. El monstruoso Calibán, esclavo de Próspero, es aquí un ser vegetal, con funciones de hortelano, mientras que el espíritu Ariel adopta la forma de un pájaro. Como en su modelo original, los naufragos son arrojados a la isla de Melonia, pero proceden de la isla de Plutonia, gris y sucia, mecanizada con trabajo infantil en régimen de esclavitud. La dicotomía opera como paradigma de la lucha de regímenes contrarios, de las ideas de libertad y de opresión, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, el aire puro y la polución. Los naufragos Esteban y Trínculo protagonizan un divertido episodio de borrachera y conspiración, alcanzando la isla sujetos a una bota de vino.

---

326 Otra versión americana de la época silente, que se considera perdida: *La tempestad* (1911, Edwin Tranhouser).

La mejor adaptación, la más fiel al texto de Shakespeare, aunque con algunas modificaciones sustanciales que no comprometen el sentido del relato, es *La tempestad* (2010) de la cineasta británica Julie Taymor, que antes ya había dirigido la obra en teatro en distintas ocasiones. La diferencia más llamativa es el cambio de sexo de Próspero, convertido en Próspera (Helen Mirren). También es singular la caracterización de la figura del monstruo Calibán, el ser esclavizado por Próspero, que deja de ser un ser informe y toma el cuerpo fornido de un salvaje, el indígena Calibán (Djimon Hounsou), una especie de Viernes conquistado y vejado, un irredento que conserva el ímpetu subversivo y rebelde, que se subleva contra su ama, Próspera. Esta caracterización obedece a una interpretación peculiar del sometimiento de Calibán en clave colonial: el habitante original de la isla esclavizado por Próspero, el colonizador.

El arranque del filme conserva el naufragio de la obra original. Se contempla el fragor del combate contra los elementos, junto a la desesperación, los gritos, las exclamaciones y los rezos de los naufragos. Y luego la pérdida y hundimiento del barco desarbolado por la tempestad, con la tripulación ahogándose y precipitándose al mar. El espectacular naufragio ha sido provocado por la magia de Próspera, con la ayuda de Ariel (Ben Whishaw), para dar escarmiento a los culpables de su destierro, que viajan en la nave, de regreso a Milán tras una boda en Túnez. Próspera, personaje maléfico y cruel, representa el naufragador, como los piratas de Kongre en *El faro del fin del mundo* de Verne; ella no quiere saquear los tesoros del barco, sino satisfacer su justiciero rencor, jugando con los humanos como un perverso conde Zaroff. Próspera invoca las furias de la naturaleza contra los humanos con su cayado de bruja, en un punto elevado de su isla, un mirador privilegiado. Miranda (Felicity Jones) es el ser puro, testigo ocular de la tragedia, que contempla con estupefacción e impotencia ese espectáculo dantesco: el romántico motivo del espectador frente al naufragio. Visualizamos también la narración que el obediente Ariel hace a su dueña sobre el exitoso desarrollo de su empresa destructora. La embarcación aparece como un juguete en sus manos.



*La tempestad* (2010, Julie Taymor). Naufragadores.

El motivo original de la llegada de Próspera se mantiene, con poca variación. Próspera revela su pasado a su hija: destronada y expulsada del ducado de Milán tras ser denunciada por brujería, condenada a morir abandonada en el mar junto a su pequeña Miranda, y finalmente salvadas por la compasión de uno de los ejecutores, Gonzalo

(Tom Conti). Se visualiza asimismo la milagrosa salvación de los protagonistas, prescindiendo de la clásica estampa de los cuerpos lanzados a la costa. La iconografía del motivo del naufragio en la playa habitualmente se ha focalizado en el despliegue de cuerpos exhaustos, con las ropas rasgadas, sirviendo invariablemente a la idea de una condición deplorable de desdichados al inicio del relato. En el presente caso, el componente mágico permite que los naufragos surjan de las aguas con sus indumentarias intactas. El grupo se acerca ileso a la orilla, tranquilamente, sin exasperación, sin patetismo.

También se conserva la dispersión de los naufragos en la isla tras el naufragio, así como la mutua ignorancia entre los distintos grupos sobre el paradero de los otros, condición para el desarrollo de tramas paralelas. En contraste con la frondosa, exuberante y frugal Melonia, auténtico paraíso, la adaptación de Taylor nos presenta una isla desierta e inhóspita. Se respeta asimismo la conclusión de la pieza teatral, prescindiendo de mostrar ese tópico elemento de cierre de la gran mayoría de películas de naufragos, la fórmula del viaje de regreso, que pone término al episodio insular, dejando para el sobreentendido la navegación de retorno y su restitución en el trono de Milán. Pero añade en la fase de los créditos finales la imagen de los libros de Próspera hundándose en el mar, alegoría de la renuncia de Próspera a la alquimia.

La isla de *La tempestad* es anacrónica y desubicada, encantada, fuera de la realidad. Todo lo visto y percibido resulta falso, efecto de la brujería de Próspera, los naufragos no se mojan, los ahogados resucitan, la catástrofe marina es mera ilusión.<sup>327</sup>

### 2.3.1.5. NÁUFRAGO SUBLIMADO

Como en los anteriores casos, los mecanismos de la construcción de la ficción aparecen expuestos al público en el marco de una historia extraordinaria de supervivencia en el mar en *La vida de Pi* (2012, Ang Lee), adaptación de la novela homónima de Yann Martel. Se trata de un relato de ficción, con tintes de fábula o leyenda, un relato increíble que en realidad esconde bajo los pliegues de la ficción otro relato, menos gratificante y luminoso. Esta película es un buen ejemplo ilustrativo de cierto modo reciente de

---

327 Algunas versiones libres del clásico de Shakespeare merecen mención. *La tempestad* (1982 Paul Mazursky), que prescinde del elemento fantástico, adaptación que transforma la fábula en comedia bucólica en unas idílicas islas griegas bajo el bonancible sol mediterráneo. La primera intención de Mazursky se ajustaba mejor a la trama original, con una escena inicial en que un grupo de comediantes llega a la isla de Próspero; acarició la idea de llevar a cabo una versión irreverente, según reveló en una entrevista publicada por Sam Wasson en Paul on Mazursky (Middletown, Connecticut, Wesleyan University, 2011, pp. 155 y s.). No era la primera vez que Mazursky tanteó con *La tempestad* de Shakespeare: cabe recordar su papel de soldado americano enloquecido tras las líneas enemigas en el primerizo filme bélico de Kubrick, *Fear and desire*, donde en su delirio recitaba versos de dicha obra. Otras versiones cinematográficas, que omiten en buena parte el escenario marino, son la británica homoerótica y con números musicales de Derek Jarman *La tempestad* (1979), la del británico Peter Greenaway *Los libros de Próspero* (1991), focalizada exclusivamente en la figura de Próspero y su biblioteca, o la adaptación televisiva *La tempestad* (1998, Jack Bender), ambientada en la Guerra Civil americana en los cayos de Mississippi.

tratar los trasvases entre realidad e imaginación. Su tesis es francamente irracionalista: que siempre es preferible reescribir la leyenda o el cuento, según los sofisticados mecanismos de la fantasía compensadora, a contar el relato mucho más prosaico y cruento de la verdad de lo ocurrido. La desventura marítima está aquí explicada como si se tratara de un cuento exótico, saturado de orientalismo, con generoso despliegue de aparato visual; en suma, confiando lo esencial al efectismo sensorial, a un impresionismo hipnótico que transmite una contagiosa entrega a lo maravilloso. Gracias a los efectos digitales, el filme supera al texto original en lo que respecta a representación de lo extraordinario.

La estructura narrativa es entrecortada, a base de flashbacks sucesivos, en un intercambio entre el superviviente de un naufragio, Pi, apócope de Piscine Molitor Patel (Irrfan Khan), y un escritor (Rafe Spall) a la búsqueda de un buen argumento. La evocación consta de una larga primera parte que da paso a una trama focalizada en la historia de náufrago solitario Pi (Suraj Sharma) tras el hundimiento en el Pacífico del barco de carga japonés *Tsimtsum* cuando se dirigía a Canadá con su familia y los animales del zoológico de su propiedad familiar en Pondicherry. El náufrago, en un bote a la deriva, se ve forzado a cohabitar con un tigre de Bengala, Richard Parker. Antes, otros animales habían encontrado cobijo en el bote, como una cebra, un orangután y una hiena; la lucha por la supervivencia, como en un reverso del Arca de Noé, deja con vida sólo a los más fuertes o hábiles, el hombre y el tigre. Como relato de náufrago a la deriva en océano, el filme exhibe todos los motivos típicos de este género: el salvamento tras el naufragio, la pérdida y la desorientación en el mar durante meses, las perjudiciales condiciones ambientales, el obligado episodio del inventario con las provisiones disponibles, las dificultades para satisfacer las necesidades primarias como comer y beber, la oportunidad perdida del rescate, momentos de desesperación, de delirio, el tedio y la inmovilidad, incluso una aventura en una isla traidora, o la salvación final alcanzando la costa mexicana. La novedad consiste en la convivencia con una fiera, que obliga en un primer momento al muchacho a habilitar una precaria embarcación, hecha de restos, para sobrevivir fuera del bote habitado por el tigre, hasta que consiga domesticar al animal salvaje.



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). La soledad en la balsa

Un episodio especialmente fantástico sucede en un islote que en apariencia es una entidad acogedora, pero que resulta ser una isla asesina. La paradisíaca isla verde camufla en realidad una isla carnívora, como revela el hallazgo de un molar de un antiguo náufrago que ha sido digerido por la misma. El descubrimiento empuja a Pi a emprender rápidamente la huida, lanzándose a nuevas penalidades en el mar.

La novela original de Yann Martel, más profusa en detalles, desarrollo de situaciones y descripción de sensaciones y pensamientos de Pi, se convierte en un cierto momento en bibliografía de náufragos históricos en cuya experiencia se podría proyectar la hazaña de Pi. Como Melville con sus notas sobre balleneros y desastres referenciados en *Moby Dick*, Martel invoca a través de Pi a otros náufragos ilustres, y compara su deriva, de auténtico récord (227 días), con la de sus precedentes: el capitán Blight y sus hombres abandonados en el mar en un bote durante más de 40 días tras el motín del *Bounty*, Owen Chase sobreviviendo 83 días junto a un reducido número de hombres tras el naufragio del ballenero Essex, o Steve Callahan, que sobrevivió solo en un bote 76 días, experiencia que contó en *Adrift: 76 days lost at sea* (1986). Pero ni el libro ni la película se ocupan de las correspondencias que sugiere el nombre del tigre, Richard Parker, que es el del desdichado personaje de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe a quien toca en suerte ser matado y comido por sus compañeros.

Pero lo más llamativo en el filme es la tesis ya aludida, según la cual la necesidad de la fabulación compensatoria es muy poderosa, y sin embargo inútil, pues lo fantástico acaba revelándose cómo un enmascaramiento de la realidad. Esto queda explícito al final de la película, en la declaración ante los investigadores del Ministerio Japonés de Transporte, cuando se vuelve indispensable desvelar la verdad, o al menos algo plausible, por extraordinario que resultase. La confesión final del protagonista habrá de servir para que los técnicos puedan redactar un informe creíble para la compañía aseguradora. La realidad cruda y violenta, inútilmente disimulada en la fantástica fábula, irrumpe finalmente, eclipsando el absurdo cuento embellecido de Pi. El relato verdadero no se acompaña de sus correspondientes imágenes; al contrario, se enfatiza el dolor presente y la convicción de la verdad horrorosa mediante el lento acercamiento a un primer plano del rostro bañado en lágrimas del chico. Ese relato revela un tremendo episodio de salvajismo en una situación de lucha por la subsistencia en un bote de náufragos. La renuncia a presentarla en imágenes refuerza su carácter de cosa brutal e incomprensible.

El relato la de Pi era una genuina fábula, con los animales como simbólicos sustitutos de las personas que sufrieron los inconfesables tormentos. Insistamos de nuevo: la moraleja explícita, a saber, que la invención fantástica es preferible a la sordidez verdadera, resulta paradójica, pues esa sublimación ha venido a recalcar como insinuación el horror de lo que supuestamente debía ocultar. El parágrafo final del informe redactado por el investigador Okamoto, conjuga lo improbable con lo posible: “Como aparte, la historia del único superviviente, el señor Piscine Molitor Patel, ciudadano indio, es una historia asombrosa de coraje y fortaleza ante circunstancias difíciles y trágicas. En la experiencia de este investigador, su historia no tiene parangón en los anales de los hundimientos. Muy pocos náufragos pueden afirmar que han sobrevivido tanto tiempo en el mar como el señor Patel, y ninguno de ellos en compañía de un tigre de Bengala adulto.” Este texto revela la propia naturaleza del cine, y en general de los medios expresivos

que se sirven de la ficción, buscando la convivencia entre aspectos disímiles. Los dos relatos opuestos de Pi, ensamblados en la nota final, revelarían también la fractura entre lo vivido y lo contado. Esta es también la distancia que separa el robinsonismo tradicional de los relatos de naufragos de corte trágico.

#### 2.3.1.6. QUIMERA ROBINSONIANA

Una historia similar a *La vida de Pi* se repite en la cinta de animación *La tortuga roja* (2016, Michael Dudok de Wit). También aquí se ponen de relieve las transiciones entre realidad y ficción. Es también una historia atroz de supervivencia de naufrago solitario en una isla desierta. Su planteamiento es naturalista; es una historia robinsoniana que a partir de un determinado momento sufre una deriva fantástica, para culminar en la revelación de una historia desgraciada de muerte en soledad. Ambos filmes parecen seguir dos direcciones opuestas para terminar planteando idéntica preocupación, la necesidad de la fantasía en orden a mitigar el sufrimiento. La secuencia inicial es tópica: el naufrago en el mar debatiéndose contra las enfurecidas olas. Y lo mismo cabe decir del subsiguiente desarrollo visual: el cuerpo del naufrago depositado en la orilla salvadora, y la canónica serie de experiencias similares. El desconocido naufrago inicia el proceso de descubrimiento de su nuevo entorno, encaramándose a un lugar elevado, lanzado gritos de socorro que no encuentran interlocutor, y constatando que se encuentra en una isla deshabitada. Sigue la gradual adaptación al medio, procurándose los medios básicos de subsistencia.



*La tortuga roja* (2016, Michael Dudok de Wit). Estampa robinsoniana.

En la primera parte domina el deseo de huir de esta cárcel insular. Los intentos de escapar del naufrago sin nombre y sin voz, con ausencia absoluta de diálogos, de monólogos o de pensamientos en off, se suceden reiteradamente como frustratorios empeños de construir una balsa. Una fuerza extraña y obstinada le impide abandonar su reclusión insular, una enorme tortuga roja que no permite su salida de la isla. La fuerza, voluntad y tenacidad robinsonianas no retroceden ante las embestidas de esta naturaleza adversa. De Wit cuestiona el idealizado arquetipo robinsoniano: “No era cuestión de caer en el aspecto de un prospecto publicitario. Mi naufrago no debe adorar el lugar,



está desesperado por volver a casa, porque la isla no le resulta tan acogedora. Hay peligros, la soledad extrema, llueve, hay insectos...”<sup>328</sup> La tortuga roja simboliza lo misterioso e incomprensible; su fantástica aparición modifica un relato que hasta el momento se movía por los cauces del naturalismo, de lo verosímil. En un ataque de furia, el náufrago mata a la tortuga culpable de su retención, y su acto cruel, dejando la tortuga volteada (lo que insinúa el desencadenamiento de hechos funestos, como en el asesinato del albatros por el anciano marinero en el poema de Coleridge), depara imprevistas consecuencias benignas, como la aparición de una mujer.

Como una Venus marítima, la mujer que emerge de las aguas, especie de avatar de la tortuga de caparazón rojo, pone fin a la soledad del náufrago, como Viernes en el relato de Defoe. A partir de este punto el relato adquiere un tinte apacible, bucólico, idealizado, plenamente robinsoniano. La aparición de la mujer, alegoría del amor, deja una profusión de momentos embellecidos, propios del cuento fantástico. Con la formación de una familia, la vida se vuelve dichosa y el lugar paradisíaco, como en las más perfectas versiones del robinsonismo que ya hemos examinado, desde *La familia Robinsón* suiza de Wyss hasta el modelo adolescente exultante de la saga *El lago azul*. Es la apoteosis del ciclo de la vida, con la sucesión de las estaciones, el nacimiento y la muerte, fundidos con la naturaleza, la armonía con el reino animal, todo impregnado de animismo. Pero esta vida plena será barrida de golpe por la fuerza de un tsunami: el otro lado de la naturaleza, su rostro devastador. Se termina la maravilla, la ilusión idílica, que cede ante la cruel realidad.

El relato, un cuento precioso, transmite la fascinación que ejerce el robinsonismo, un mundo de islas deseadas, tal como reconoce el propio realizador: “Cuando era niño devoré cientos de fábulas. Siempre me han apasionado especialmente aquellas en las que un náufrago se despierta en una isla desierta.”<sup>329</sup> Pero el robinsonismo ya no se puede plantear desde su original modelo idealizado; tarde o temprano se debe mostrar su contrafigura, la estampa descorazonadora de un náufrago muerto en el olvido en una isla perdida. Si los esqueletos de esos náufragos ahorcados, víctimas de una soledad abismante, en los filmes *La isla misteriosa*, *La isla del deseo* o *En la isla perdida*, eran simples anécdotas, chispas de terror evanescente, ahora la muerte se apodera del corazón de la historia, alcanzando al náufrago protagónico, descartando para siempre el sueño robinsoniano.

---

328 Michael DUDOK DE WIT, declaraciones en el pressbook del filme *La tortue rouge*, extraídas de una entrevista en *Positif*, núm. 665 (julio-agosto de 2016).

329 Michael DUDOK DE WIT, entrevista de Gerard Alonso i Cassadó, en *Caimán* (Cuadernos de cine), núm. 56 (107) (enero de 2017), p. 35.

### 2.3.1.7. RESURRECCIÓN

El relato sublimado vuelve en una historia de náufrago suicida en *Swiss army man* (2016, Daniel Scheinert y Daniel Kwan). Hank (Paul Dano) es un náufrago deprimido que se dispone ahorcarse en su isla, dejando su extrema historia de supervivencia individual. Arranca el filme con el gesto suicida del náufrago, retomando aquel intento frustrado del aprendiz de ahorcado que era el náufrago Chuck Noland en *Náufrago* de R. Zemeckis. Unos insertos iniciales, con mensajes de auxilio en botellas y otros trastos, nos sirven de preámbulo antes de la presentación de la muerte voluntaria de Hank. Cuando este se dispone a su autodestrucción, descubre que la marea ha depositado el cuerpo sin vida de otro náufrago (Daniel Radcliffe) en la orilla de su islote.



*Swiss army man* (2016, Daniel Scheinert y Daniel Kwan). Despojo de náufrago.

Es un despojo de náufrago, la malograda oportunidad de una compañía, que sume en la tristeza al desgraciado Hank, de nuevo devuelto a una insoportable soledad. Pero el cadáver no parece extinguido del todo, presenta muestras de cierta actividad fisiológica, como flatulencias. El cuerpo que parece descomponerse y revive permite un cambio brusco de tono, dando paso al humor absurdo. Un prodigioso cadáver dotado de una inaudita fuerza de propulsión, gracias a su expulsión de gases, convirtiéndose en una providencial lancha a motor que permite escapar al náufrago de su paupérrimo cautiverio insular. La escapatoria pondría término al relato de náufrago, culminando con la llegada a una playa salvadora, pero lejos de dar por concluida la aventura de náufrago, el relato se transforma ahora en una nueva historia de subsistencia en tierra firme. De una localización costera saltamos a un entorno selvático, en que se desarrolla una inaudita aventura conjunta de precaria subsistencia, perdidos en lo profundo de un bosque, hasta que consiguen llegar a un pueblo. Se explota muy atinadamente el motivo de la camaradería, principal amparo contra la desesperación. La aparición de otro, aunque sea un desecho humano, genera una descacharrante y tierna historia de amistad, una nueva aventura épica de amigos inseparables.

El despojo de náufrago es un dechado de aptitudes, se convierte en manantial, en fuente de agua potable, con un chasquido de dedos produce chispas que enciende un fuego, con la boca puede lanzar con fuerza cualquier objeto, un arma arrojadiza para

cazar, procurando comida a Hank. El muerto se revitaliza y aprende a hablar. Como un recién nacido, será bautizado como Manny. Gradualmente adquiere o recobra la inteligencia, y se convierte en un conversador Viernes. El velo fantástico lo envuelve todo, pero no alcanza a disimular del todo la pantomima en que Manny representa el doble de Hank, su conciencia: un desdoblamiento fruto del delirio. El ingrediente cómico de un cuerpo zombi convertido en herramienta multiusos —de aquí el título, que hace referencia a la clásica navaja suiza—, se exhala como sublimación de una tragedia. Lo maravilloso disimula lo horrible, igual que en *La vida de Pi* o *La tortuga roja*. Cabe juzgar esta extravagancia sueño delirante, como proyección mental compensatoria; en palabras de Salvador Llopart, “la decrepitud del cuerpo, en fin, como metáfora en una comedia con corazón de tragedia.”<sup>330</sup>

### 2.3.2. CUERPOS CASTIGADOS

La rápida mejora de las condiciones de vida del náufrago en el robinsonismo típico conlleva la desaparición de la cruda y peligrosa lucha por la subsistencia, el combate con la naturaleza. Los entornos cada vez más paradisíacos hicieron desaparecer cualquier sufrimiento; incluso se erradicaron aquellos instantes pasajeros en que el Robinsón original mostraba preocupación o incertidumbre por las cuestiones más elementales de la subsistencia. El robinsonismo se convirtió pronto en fácil fábula del perfeccionamiento y el feliz abandono en la providencia. Como resultado, los náufragos no padecen la soledad como infernal condena, no padecen dolores inhumanos, ni apenas guardan recuerdo de lo que son las enfermedades, ni sufren alucinaciones o delirios. Las robinsonadas se limitaron a servir solo a las expectativas de plenitud, a las experiencias en que no hay lamentaciones, ni gritos, ni desgarros, y dio carpetazo a los aspectos inquietantes de una existencia precaria.

Unos pocos relatos han logrado no obstante trascender este marco bucólico del robinsonismo. Y una de esas experiencias retadoras de vida infrahumana ha sido la de la deriva en balsas, espacios minúsculos, anti-islas, donde el robinsonismo idealizador no tiene cabida. Como ya supieron diafanizar crudamente Verne o Poe, la vida en una balsa es una agonía, un suplicio. Otro tanto ocurre con la modalidad de la supervivencia en los hielos. Son desventuras de náufragos reducidas a su mínima expresión de pura supervivencia, en el más elemental sentido fisiológico; el minimalismo escénico se impone, convertido en una forma privilegiada de desmentir las robinsonadas en que la naturaleza generosa lo procura todo. Sólo muy recientemente se ha atrevido el cine a mostrar del modo más directo e inmisericorde los cuerpos lacerados de los náufragos agónicos, enloquecidos, famélicos, moribundos. Es síntoma innegable de una actual tendencia a la mostración de lo sórdido sin remilgos; no se trata ya sólo de la exhibición del cuerpo

---

330 Salvador LLOPART, “Palmarés Festival de Sitges”, en *La Vanguardia*, 16 de octubre de 2016, p. 59.

desnudo, sino del cuerpo torturado, herido. La debilitación de toda clase de censura o de remilgo, o la particular configuración de unos hábitos y gustos que serían más que discutibles, incluso nauseabundos, en otras sociedades o épocas, y con una tendencia marcada al hiperrealismo en el detalle visual, el cine nos ha mostrado incluso los más escandalosos extremos del ensañamiento, de la crueldad.

### 2.3.2.1. NÁUFRAGOS A LA DERIVA

Un excepcional filme brasileño sobre náufragos inmovilizados en una barca, rodado en los años de las vanguardias cinematográficas, *Límite* (1931, Mario Peixoto), rompía decididamente con la dominante elipsis o fugacidad en la mostración de náufragos a la deriva, salvo pocas y breves excepciones, como la deriva de Blight y sus hombres presentada en una secuencia en *Rebelión a bordo* (1935). Cabe apuntar que la modalidad de náufragos grupales en un bote arrancarían especialmente vinculada al cine bélico, en el contexto de las batallas navales de la II G.M. Se convierte en motivo argumental pleno en el filme *Náufragos* (1944) de Hitchcock. Este formato argumental se inauguró como tentativa dramática en *Sangre, sudor y lágrimas* (1942) de David Lean, inmediatamente formalizado por Hitchcock y luego imitado con cierta regularidad, como en *El mar no perdona* (1957, Richard Sale) y, en un registro ya más descarnado, en *La esposa del mar* (1957).<sup>331</sup> Estas historias de grupos a la deriva culminan en nuestros días en impresionantes ensayos de mostración de los cuerpos castigados, por ejemplo, en filmes como *Invencible* (2014) o *En el corazón del mar* (2015).

#### 2.3.2.1.1 Náufragos esculturales

*Límite*, un filme redescubierto recientemente, es una de las más sorprendentes propuestas que recogen el desgaste somático y psicológico del náufrago. Presenta un retablo de quietud e inanición, con unos pocos náufragos atrapados en una diminuta barca, sin rumbo, esculturalmente inmovilizados en su trágica plasticidad. Este fascinante filme, rodado en la época de auge de las vanguardias, fue la única obra terminada de un realizador inusual, “una de las pocas genuinas experiencias vanguardistas de todo el cine latinoamericano en sus primeras décadas de existencia,”<sup>332</sup> recientemente restaurada y presentada de nuevo al público en 2008. Se trata de un filme experimental, no narrativo, discontinuo, sin principio ni fin. No presenta la figura inaugural del naufragio ni tampoco muestra ninguna conclusión; su narratividad es difusa, errática, ablativa, hechos de retazos desconectados entre sí. Se ha prestado a diversas interpretaciones, y es efectiva como suscitadora de sensaciones múltiples; en fin, está teñida de irrealidad,

---

<sup>331</sup> *Náufragos y El mar no perdona*, serán abordados más adelante en otro apartado, por otro importante aspecto de sus contenidos: el salvajismo.

<sup>332</sup> Alberto ELENA y Marina DÍAZ LÓPEZ, *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999, p. 16.

al modo surrealista. Reitera obstinadamente la situación de los cuerpos inmovilizados en la barca, como expresión definitiva de una enfermiza lasitud. Como era de esperar, su realizador tampoco ha desvelado sus intenciones al rodar un filme de propósito aparentemente enigmático y perturbador.

Aun tratándose de una historia de náufragos quietos, la génesis del filme reposa sobre una simple anécdota, una cosa insignificante revelada por el propio Peixoto en declaraciones recogidas en el libro de Jorge Ruffinelli: “La idea de *Límite* surgió por casualidad. Yo estaba en París, venía de Inglaterra, donde estaba estudiando. Cuando pasaba ante un quiosco de revistas, vi un folleto con la fotografía de una mujer con brazos cruzados en el frente del busto, esposados, los brazos de un hombre. Y el folleto se llamaba *Vu*, era un suplemento. Seguí caminando y aquello siguió persiguiéndome en la mente. Yo veía en mi pensamiento un mar de fuego y una mujer agarrada a un pedazo de un barco naufragado.”<sup>333</sup>

El filme ofrece una sucesión interminable de momentos de dilatada quietud, en que los náufragos permanecen estáticos, víctimas del agotamiento, la sed, el hambre, la desesperanza. Peixoto filma lo que habitualmente se desecha en el cine, porque se considera prácticamente incompatible con su misma naturaleza, como medio expresivo para el entretenimiento, volcado en la acción, la movilidad, el dinamismo. Se filma la quietud, la acción paralizada, la desolación permanente, lo que a lo sumo podría presentarse como un huidizo instante en cualquier filme de aventuras marinas. Revela la indefensión del náufrago, la solemne inmovilidad de los náufragos reiterada hasta la saciedad. El tiempo es sugestión lúgubre de eternidad, un momento infinito, vertebrado por la desgracia eterna del náufrago.

La película se compone casi de un plano único, repetido desde distintas posiciones, con diferentes tomas de los náufragos en la barca. Viene a consistir en una secuencia de líricas imágenes cargadas de efectividad para quienes albergasen al menos un gusto moderno de la belleza, como sensualidad indefinida, una atrevida insinuación de la desesperación como quietud, cargada también de *saudade*. En un tiempo coagulado se desgranar numerosos planos del mar plateado, del cabello revoloteando en el aire, y rostros serenos y abatidos, llenos de tristeza, cabezas caídas, miradas perdidas y vacías. Es la viva imagen de la absoluta desolación, revelado todo sin palabras. Los tres cuerpos en la barca podrían ejemplificar perfectamente las tres aptitudes del náufrago que Molinuevo distinguía en su análisis de *La balsa de la Medusa*: la esperanza, la desesperación y la resignación.

---

333 Jorge RUFFINELLI, *América Latina en 130 películas*, Chile, Uqbar, 2010, pp. 16 y s.



*Limite* (1931, Mario Peixoto). Inmovilidad

Al dejar la barca como escenario único, como único punto en que el espectador puede fijar la mirada, casi metido en su interior, como otro náufrago más, se recrea algo así como la “mirada de náufrago” del propio director: “La cámara muestra más su forma de mirar que la cosa observada: una mirada de náufrago”, dice Avellar.<sup>334</sup> El aliento trágico prevalece en este relato inaprehensible hasta el final, cuando una tempestad parece aniquilar al reducido grupo. Una mujer sujeta a un madero es la penúltima imagen, y a continuación un plano parece sugerir su funesto destino, un peñasco coronado por una bandada de buitres. Colofón que vale como la quintaesencia de esa moraleja pesimista bajo cuyo rótulo hemos agrupado los relatos de extinción contrapuestos a la triunfante celebración de la vida en el robinsonismo. Por ello conviene reservar *Limite* para el capítulo consagrado a las penalidades fisiológicas.

#### 2.3.2.1.2. La balsa de los recuerdos

---

<sup>334</sup> José Carlos AVELLAR, “Le ciel de l’image”, en *Cinémas d’Amérique Latine*, núm. 16 (Toulouse, Association Rencontres Cinémas d’Amérique Latine [ARCALT]), 2008, p. 45.



*Sangre, sudor y lágrimas* (1942, David Lean). Balsas.

Una de las primeras incursiones en el motivo de la balsa de naufragos como núcleo argumental es la del filme *Sangre, sudor y lágrimas* (1942, David Lean y Noël Coward), una notable contribución cinematográfica británica a la causa bélica.<sup>335</sup> La película contiene los preceptivos textos heroicos y patrióticos al inicio. El mismo título ya destaca esa índole propagandística: una frase extraída de una oración que se rezaba en los barcos ingleses por la mañana. La recapitulación final incluye también una arenga patriótica. El filme mezcla noticiarios con reconstrucciones ficcionadas, imágenes que se impregnan así del sabor del documental, suscitando una fuerte sensación de verismo,<sup>336</sup> una impronta documental que hace “difícil rastrear la frontera entre documental y ficción”.<sup>337</sup>

Como explica la voz en off (Leslie Howard), este filme es la historia de un barco. Tras un montaje rápido de imágenes de archivo correspondientes a la construcción y botadura del acorazado de la marina británica *Torrin*, se produce un salto en el tiempo, a Creta, el 23 de mayo de 1941, durante una batalla naval. En el fragor de la batalla y tras hundir algún barco alemán, la tripulación debe abandonar a toda prisa el barco, alcanzado por la aviación alemana. Tras el naufragio, un grupo numeroso de supervivientes se agarra a una lancha neumática.

---

<sup>335</sup> La contribución de Noël Coward a la guerra se realizó bajo la influencia de su amigo, el almirante inglés Lord Louis Mountbatten, héroe nacional de la contienda, que durante el rodaje visitó el plató de los estudios Denham, acompañado incluso por el propio rey Jorge VI con su esposa y sus hijas, una de ellas la futura reina Isabel II (Tomás Fernández Valentí, “David Lean: La emoción y el espectáculo”, en *Dirigido Por*, 2000, p. 65.

<sup>336</sup> Esta combinación de ficción y documental afecta también al filme *San Demetrio London* (1943, Charles Frend y Robert Hamer, no acreditado), inspirado en la historia verídica del petrolero que le da título, torpedeado por los alemanes, y que sería más tarde recuperado tras ser abandonado en el Atlántico por la tripulación.

<sup>337</sup> Román GUBERN, *op. cit.*, pp. 176 y s.

Algunos de estos naufragos rememoran en distintos flashbacks sus vivencias anteriores en la retaguardia o en el frente. Como ocurrirá en otros filmes ambientados enteramente en un bote de naufragos en tiempos de guerra —especialmente *Náufragos* y *El mar no perdona*—, cada personaje queda asociado a una determinada actitud o idiosincrasia, reflejando cuidadosamente la configuración social del país, lo que permite a Ramón Moreno referirse a “la composición de esa pequeña Inglaterra con forma de navío”.<sup>338</sup> Los flashbacks sucesivos correspondientes a la experiencia de cada naufrago forman un calidoscopio de memorias, fórmula deudora del sistema narrativo de recuerdos cruzados patentado en *El ciudadano Kane* (1942, Orson Welles).

La balsa de los naufragos es el centro escenográfico, sin perjuicio de la dispersión narrativa, que abandona la acción en el interior del bote para desplazar el relato a los distintos ámbitos domésticos o militares de sus protagonistas. Formalmente es muy interesante la primera evocación, los recuerdos del capitán E.V. Kinross, visualizados en un mientras se va ahogando tras precipitarse desde el barco en llamas. El formato se reitera varias veces, ópticamente conformado a base de imágenes ondulantes, en consonancia material con el estado presente de los protagonistas. En esta colección de recuerdos del hogar, del trabajo, de la marina, etc., adquieren un marcado relieve las mujeres, especialmente las esposas, en una variada gama de situaciones con marcado carácter doméstico que convierten la película en “un ejemplo perfecto de la nación entendida como una unidad familiar.”<sup>339</sup> El flashback establece relaciones entre la historia en mayúsculas, la guerra, y la pequeña historia de los protagonistas; es a la vez “un recurso narrativo y un recurso formal.”<sup>340</sup>

Pese a la estructura arbórea, tendiendo lazos múltiples al pasado, entretejiendo “una compleja red de recuerdos entrecruzados”,<sup>341</sup> no puede evitar ofrecer algunos momentos “actuales” genuinos sobre el motivo del naufrago, especialmente el del salvamento. Se nos permite contemplar los esfuerzos para mantenerse a flote, nadando o con flotadores, agarrándose a la lancha, el socorro a compañeros a punto de ahogarse o malheridos; asimismo se reflejan fatiga, el dolor por las heridas, el sentimiento de desorientación, la imposibilidad de comunicarse con sus potenciales rescatadores, o la exposición al ametrallamiento por los aviones alemanes. La moral se fortalece con canciones. La fórmula reparadora del rescate remata la historia: la llegada de otro buque inglés que recoge a los naufragos y los desembarca en Dunkerke. La diseminación de los sucesivos recuerdos amenaza con convertir la película en la exhibición casi casual de un grupo de naufragos circunstanciales, pero se evita esta desarticulación mediante la concentración de la acción dramática en la propia balsa, verdadero núcleo de unidad temática. Es el

---

338 Ramón MORENO CANTERO, *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 127.

339 Jeffrey RICHARDS, “El cine británico del periodo 1930–1945”, en *Historia General del Cine*, t. vii (Europa y Asia, 1929–1955), Madrid, Cátedra, 1997, p. 192.

340 Sergi SÁNCHEZ, *David Lean, o la geografía de l'emoció*, Barcelona, Festival de Cinema de Sitges, 1997, p. 11.

341 Fernández VALENTÍ, *op. cit.*, p. 68.



primer gran logro en la exposición del motivo central del naufrago grupal en una balsa, ocupando todo el espacio dramático, razonablemente aligerado mediante la continua interrupción con saltos a un tiempo pasado.

### 2.3.2.1.3. Primeros lamentos

Los filmes centrados enteramente en un colectivo de naufragos en el reducido espacio de un bote, como *Sangre, sudor y lágrimas*, *Náufragos* o *El mar no perdona*, se adentraron audazmente en la mostración directa del sufrimiento corporal. Pero allí donde el primero prefiere rebuscar en los recuerdos de los naufragos, los otros dos se entregan a una indagación sobre la violencia humana, la regresión al salvajismo. En el filme británico *La esposa del mar* (1957, Bob McNaught) se plantea una situación análoga, que inaugura una saga fílmica sobre el mismo motivo de naufragos a la deriva en un contexto bélico. La novedad más destacable de *La esposa del mar* consiste en desentenderse del prurito de la representatividad social, de ofrecer un microcosmos que conserve aún ciertas equivalencias con la sociedad. La disminución de los protagonistas permite, más allá de los conflictos dramáticos que puedan surgir entre ellos, enfatizar con el detalle la simple y esencial historia de supervivencia, detenerse en la descripción fisiológica de las penalidades.



*La esposa del mar* (1957, Bob McNaught). Desfallecimiento

El episodio de naufragos sin rumbo es evocado en un larguísimo flashback que ocupa prácticamente todo el filme. Michael Cannon “Biscuit” (Richard Burton) quiere ponerse en contacto en Londres con una mujer, apodada “Sea Wife” (Joan Collins) —que da título al filme—, cuyo paradero actual desconoce. Este fallido intento de reencuentro motiva el relato en que se nos muestra cómo ambos se conocieron durante una penosa experiencia en un bote salvavidas, junto a otros dos naufragos, “Bulldog” (Basil Sydney) y “Number Four” (Cy Grant). El periplo arranca con la figura primera de la catástrofe, el naufragio del *Saint Felix*, barco cargado de refugiados británicos de Singapur, hundido por un submarino japonés en 1942: la escena de la atropellada evacuación está cargada de tensión y pánico. A partir de ahí, comienza la penosa historia de los cuatro supervivientes. La mujer reza para que un barco les rescate, mientras que “Bulldog”, refractario a las ilusiones de las plegarias, sólo cree en la voluntad y la determinación de

uno mismo para salir de cualquier atolladero, y recita versos del poema *Invictus* de William Ernest Henley: “Soy el dueño de mi destino. Soy el amo de mi alma.”

Cuando ya algunos piensan en la muerte como fatalidad, “Bulldog”, con toda sangre fría, invoca el asesinato como principio de subsistencia: “Mataremos a alguien y nos beberemos su sangre. Pero debemos recordar beberla mientras el paciente aún vive, si no la sangre no manará.” “Bulldog” aterroriza a sus compañeros con sus detalles de la agonía que espera a quienes se resisten al canibalismo: “Cuando la comida y el agua se acaben, cuando sus gargantas se resequen y les ardan. Cuando sus lenguas se hinchen y no puedan respirar y sus estómagos...”, pero es interrumpida por un furioso “Biscuit”. A todo esto, se suman otras desgracias, como la denegación de ayuda humanitaria por parte de la tripulación de un submarino japonés, que ni siquiera los recoge como prisioneros. Solo les entregan algo de agua y comida, y los dejan solos en la nada marina, encomendándolos a la suerte de toparse con alguna isla perdida; el oficial japonés les dice que “deben aprender a comer el tiempo”.

Consiguen cazar un albatros, pero la mujer se opone a que lo coman, los llama salvajes y locos; en lo que suena como un eco de la maldición del albatros en la *Oda del viejo marino* de Coleridge, la mujer dice: “¡No está bien que hayamos hecho esto a un ave marina! Trae mala suerte matar un ave marina.” Una providencial lluvia mitigará fugazmente su sed. Finalmente son arrastrados hacia los arrecifes de una isla, quedando destruida la embarcación. En la isla hallan sustento, pero se enfrentan a un temible problema: han alcanzado un enclave hospitalario que, desprovisto de salida, puede convertirse en una trampa mortal para un grupo compuesto por una mujer y tres hombres. Se disponen a construir una balsa con cañas de bambú; luego, “Number four” es engañado por “Bulldog” y muere devorado por los tiburones. Se reinicia el ciclo de la deriva agónica: unos deliran y otros se encomiendan a Dios. La desventura concluye con el rescate; los tres supervivientes quedan disgregados; uno de ellos, “Bulldog”, enloquecido, será ingresado en un sanatorio.

#### **2.3.2.1.4. Mapa del sufrimiento humano**

La dureza de la vida en las balsas de naufragos ha sido recientemente intensificada a grados sorprendentes de impresionismo en la reproducción de la palidez, la delgadez o piel lastimada. Ejemplo destacado lo tenemos en otro filme bélico, *Invencible* (2014, Angelina Jolie), inspirado en hechos reales protagonizados por el atleta estadounidense Louis Zamperini, que había competido en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, enrolado en las fuerzas aéreas norteamericanas tras el ataque nipón a Pearl Harbor. Sus incontables peripecias dibujan un cuadro completo del heroico espíritu de superación.



*Invencible* (2014, Angeline Jolie). Balsas a la deriva.

Aun siendo un filme bélico, algunos aspectos lo emparentan con los relatos de supervivencia en condiciones extrema. Las tres partes de la historia parecen tres historias distintas, aunque complementarias. Para nuestro propósito, podemos prescindir del primer y el último tramo, que muestran respectivamente cómo el protagonista se convirtió en atleta y el suplicio de dos años que sufrió un campo de concentración japonés. En el episodio central es donde se desarrolla una genuina experiencia de naufragio junto a otros dos compañeros en una balsa en medio del océano Pacífico tras el accidente aéreo del bombardero B-24 que pilotaban. De una tripulación de 11 miembros sobreviven solo 3 pilotos, Louis Zamperini (Jack O'Connell), Francis "Mac" McNamara (Finn Wittrock) y Russell "Phil" Phillips (Domhnall Gleeson).

Se despliega un amplio catálogo de motivos asociados al sufrimiento humano, circunscritos a los límites de una balsa. Las imágenes muestran con meticuloso detalle cómo se padecen los rigores del hambre y la sed, forzados a comer pescado crudo para sobrevivir, cómo vomitan tras comer carne de una gaviota atrapada, cómo utilizar un pedazo de carne del ave como carnada para pescar, o el intento de cazar un tiburón. En los momentos más desesperados una lluvia salvadora riega sus rostros. Permanecen luego quemados por el sol, intentando mantener la moral alta, hablando, cantando o jugando. Muere "Mac" el día 33 del naufragio, tras una larga agonía, y su cuerpo es entregado al mar. Al límite de la extenuación, son finalmente rescatados por un barco japonés, y ahí comienza otro infierno, conducidos a un campo de prisioneros donde sufren torturas inhumanas.

Se reflejan indirectamente otras tragedias similares, cuando conversan sobre la historia de supervivencia en alta mar de un grupo de naufragos de guerra en 1942, entre quienes se encontraba Eddie Rickenbaker. Ambas historias se funden, y las imágenes de los tres naufragos emulan la deriva de los otros, la historia de resistencia del capitán Edward V. Rickenbaker y sus hombres en un bote salvavidas durante 21 días, una hazaña de amplia repercusión tras ocupar la portada de la revista *Life* el 25 de enero de 1943. Esta alusión a otra historia de naufragos análoga confiere al argumento la estructura de un juego de reflejos, una historia de naufragos contenida dentro de otra. La única dife-

rencia entre ambas es cuantitativa: los días de deriva, 47, de Louis Zamperini y su compañero superan considerablemente los del martirio de Rickenbaker.<sup>342</sup>

### 2.3.2.1.5. Martirologio

El cuadro de los padecimientos en el mar alcanza su cenit con la exposición de los cuerpos demacrados de los náufragos históricos del ballenero “Essex” de Nantucket, Massachusetts, en 1820, embestido por un inmenso cachalote, en *En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). El mismo incidente inspiró el *Moby Dick* de Melville, como el propio escritor explica. En realidad, Melville se inspiró en la crónica del desastre del Essex escrita al año siguiente de la catástrofe por su capitán, Owen Chase. La película especula con el encuentro en 1850, en la misma ciudad portuaria de Nantucket, entre Herman Melville (Ben Whishaw), escritor a la búsqueda de materia prima para una ambiciosa novela, y un alcoholizado marino superviviente de la tragedia, Tom Nicker-son (Brendan Gleeson), que en la época del naufragio era tan sólo un joven grumete (Tom Holland). La película evoca pautadamente la travesía del ballenero Essex, describiendo a sus principales protagonistas, centrándose en la rivalidad surgida entre los dos oficiales. Pero lo interesante reside en la cuidada reconstrucción de los hechos posteriores a la catástrofe. Una historia de supervivencia extrema, atroz en varios momentos, iniciada con los supervivientes desplegados en tres lanchas balleneras. La dantesca escena evoca los famosos cuadros de incendios de barcos de Turner, Gudin o Isabey.

Esta odisea duró cerca de 3 meses: uno de los botes, con Pollard al mando, fue rescatado por un barco a los 87 días de deriva con tan sólo 2 ocupantes; el bote conducido por Chase no fue rescatado hasta 3 días después cerca de la Isla de Más Afuera en Chile (luego conocida como Isla de Alejandro Selkirk, el náufrago que inspiró las aventuras de Robinsón Crusoe), y del tercer bote nunca más se supo. El relato tiene consistencia heroica, como un canto a la resistencia humana, pero no nos ahorra las estampas horribles de muerte y destrucción, que aparecen en pantalla sin elisiones ni suavizaciones, incluso afrontando el escabroso tema del canibalismo, con toda su crudeza y no ya en la consoladora clave de parodia en otros filmes. La presentación del canibalismo nos remite Poe, Verne o Wells, autores que seguramente encontraron inspiración precisamente en las desdichas que narraron los supervivientes. Justamente será en el momento de esta evocación cuando el atormentado testimonio detenga su relato, incapaz de proseguir con la narración de unos hechos cuyo solo recuerdo lo estremece, y rogando al novelista que no incluya ciertos pasajes terribles. Se alude tácitamente, pero sin disimulo, al canibalismo, aunque el filme no llega a mostrarlo. Uno de los heridos, Matthew Joy (Cilliam

---

<sup>342</sup> Rickenbaker narró su aventura en un libro titulado *Seven came through: Rickenbacker's full story* (1943). La misma historia fue contada también por otro de los supervivientes, el teniente James Whittaker, en el libro *We thought we heard the angels sing: The complete epic story of the ordeal and rescue of those who were with Eddie Rickenbacker on the plane lost in the Pacific* (1943).

Murphy), recibe mayores dosis de agua cuando ésta escasea, y uno de los marinos, recalcando la gravedad de la situación, dice: “¿Por qué malgastar agua con un muerto?” La llegada a un islote estéril y yermo, rubrica la enemistad de la isla con el hallazgo de una cueva repleta de despojos humanos, náufragos desconocidos que multiplican las imágenes horrendas.



*En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). Agonía.

Debilitados, macilentos, ahora permanecen atrapados en un atolón incomunicado; abandonan toda esperanza de ser rescatados. Permanecer allí equivale a la extinción, y se afanan en reparar los desperfectos de las tres balleneras para lanzarse de nuevo al mar; algunos se quedan voluntariamente en la diminuta isla. Los tres botes zarpan; uno se descuelga del grupo, las otras dos se distancian y se extravían, se reencuentran más tarde y finalmente se separan definitivamente. Estos desplazamientos aleatorios imprimen a la historia una angustiosa sensación de caos, de sinsentido, de desesperanza. La aritmética del canibalismo, del puro y brutal instinto de conservación, se reproduce en ambas embarcaciones. Primero se describe el proceso en la ballenera de Chase, cuando se asume el aprovechamiento del cadáver de un compañero fallecido, y luego idéntica situación se reproduce en la ballenera de Pollard, aunque en esta ocasión se recurre al sorteo para escoger a la víctima: dos fórmulas típicas del episodio del canibalismo como último recurso. Como sabemos, Melville dirigió su atención hacia otra trama, la venganza de un contumaz y fanatizado capitán contra la gigantesca ballena blanca que una vez le arrancó la pierna. Melville prescindió de la devastadora historia de resistencia humana de los náufragos del Essex.<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> Las inhumanas peripecias de los náufragos dispersados del Essex también se reproducen con náufragos de nuestros días. Una de estas historias increíbles de subsistencia humana es la de tres tiburoneros mexicanos Salvador Ordaz y Jesús Eduardo Vidana, que vagaron perdidos en una barca de pesca cerca de 9 meses en el Pacífico,

### 2.3.2.1.6. Invernadas en los hielos

Se hace necesario invocar las invernadas surgidas de la imaginación literaria de Verne, una serie de relatos que intensificaban los horrores de las más atroces historias de supervivencia de naufragos, inspiradas en las expediciones polares del siglo XIX, especialmente la tragedia de la navegación ártica de Franklin, que propició a su vez otras misiones de rescate. En la misma tesitura se hallan las pesadillas en los hielos elaboradas por Poe. El caso paradigmático de este tipo de subsistencia gélida es la expedición de Shackleton y sus hombres, que encallaron en los hielos antárticos en 1915. Esta historia ha motivado diversas producciones cinematográficas, entre las que destaca el documental *Atrapados en el hielo* (2000, George Butler).

Shackleton emprendía su tercer intento de alcanzar el Polo Sur, impulsado por el deseo de alcanzar la última frontera de la humanidad en la era de los grandes descubrimientos geográficos, y cruzar por primera vez el continente antártico en su totalidad. La expedición de Shackleton se producía cuando el Polo Sur ya había sido conquistado por un rival directo, el capitán Scott, que pereció en el intento, mientras el noruego Roald Amundsen se llevaría los honores y la gloria por su coronación en 1912.<sup>344</sup>

---

siendo rescatados en agosto de 2006, tras una travesía de unos 8.000 km. Su aventura iba a ser llevada al cine en Estados Unidos, pero el proyecto no prosperó; su odisea ha inspirado el documental *9 meses 9 días* (2009, Ozcar Ramírez González). Otra reciente historia extraordinaria de resistencia humana es la de un naufrago solitario que navegó a la deriva durante 16 meses y fue rescatado en las Islas Marshall: José Salvador Alvarenga, pescador salvadoreño que partió en septiembre de 2012 de Chiapas y recorrió con su barco unos 13.000 km. En este atroz periplo murió de inanición su compañero, Ezequiel Córdoba. La historia ha sido novelada por el periodista Jonathan Franklin en Salvado: *La increíble historia de Salvador Alvarenga y sus 438 días a la deriva* (2016).

344 El documental *90 degrees South* (1933, Herbert Ponting) contiene material de la travesía del capitán Scott al Polo Sur, que ya se usó anteriormente en *The great white silence* (1924). La tragedia de su muerte se reproduce también en Scott en *la Antártida* (1948, Charles Frennd).



El *Endurance* destruido por el hielo.

La expedición se inició en invierno de 1914 (verano antártico) y se prolongó por más de 2 años tras embarrancar en los hielos, dejando al grupo incomunicado en el desierto helado. Se conservó mucho material documental, instantáneas y filmaciones del fotógrafo Frank Hurley. Este excepcional material gráfico ha servido de fuente principal para las recreaciones de esta odisea, tanto documentales como ficcionalizadas. Esta aventura épica de resistencia humana colectiva, coronada con la salvación completa del grupo, contiene todos los valores edificantes del heroísmo; no obstante, la inclusión de esta peripecia en condiciones extremas sirve para subrayar los aspectos más escandalosamente deprimentes de la lucha por la supervivencia. Podría decirse que esta historia real resulta mucho más increíble que otras surgidas de la pura fantasía.

La tripulación británica conducida por Shackleton, formada por 27 hombres, partió de la última isla habitada, Georgia del Sur, el 5 de diciembre de 1914. Tras sortear icebergs y grandes placas de hielo quedó atrapada definitivamente el 19 de enero de 1915, a tan sólo un día de alcanzar la Antártida. Después de intentar infructuosamente romper el hielo aprisionador, el *Endurance*, inutilizado para navegar, se convirtió en base invernal. Mientras el barco resistía la presión de las placas de hielo, la tripulación se mantuvo firme y unida durante casi un año, deslizándose a la deriva por el empuje de las placas de hielo.

Durante este largo periodo se produjo el resquebrajamiento paulatino del hielo que acorralaba el barco, levantando muros a su alrededor. La fotografía del *Endurance* aprisionado por una masa amorfa de hielos, desarbolado, parece emular la estampa de los restos de un barco naufragado en *El mar de hielo* de Friedrich, y otras similares, o las ilustraciones del barco despanzurrado en los hielos de George Roux para la edición de *La esfinge de los hielos* de Verne. La presión de los bloques de hielo obliga a abandonar el barco. El desastre será absoluto cuando la presión de los témpanos de hielo acabe aplastando y sepultando el barco en noviembre de 1915. En esta difícil tesitura, los expedicionarios comparten las comunes inquietudes de los naufragos de las islas, y no les

queda otro remedio que elegir entre permanecer quietos y a la espera de la muerte o proponerse lo que sea para escapar. Las provisiones se agotan; el hambre empieza a ser una preocupación, aunque podían abastecerse de carne de foca y pingüino. Deciden emprender la marcha a través del mar helado, con los trineos cargados con las barcas y tirados por los perros. Sacrifican a los perros supervivientes para comérselos. Consiguieron llegar remando a la Isla Elefante, un nuevo paraje inhóspito, pero al menos tierra firme tras 16 meses a la deriva.

Una remota opción para sobrevivir consistía en mandar un grupo reducido de 5 hombres capitaneado por Shackleton a la isla habitada Georgia del Sur: una travesía prácticamente suicida, que si terminaba con éxito permitiría tomar un barco para rescatar al resto de tripulación atrapada en Isla Elefante. Llegaron a Georgia del Sur tras 16 días de navegación. Pero las adversidades no habían terminado: habían desembarcado en la zona deshabitada de la isla, la parte opuesta al puerto ballenero. Tres hombres exhaustos tuvieron que permanecer en este lado de la isla, mientras Shackleton y otros dos cruzaban la isla, sin mapas; nadie lo había intentado antes; alcanzaron finalmente su meta y pudieron rescatar a los hombres en Isla Elefante el 30 de agosto de 1916.

Cerca de 2 años permanecieron incomunicados y olvidados de un mundo ocupado en la I G.M., y nadie se preocupó por su rescate ni su paradero. Fueron recibidos como héroes al llegar a Punta Arenas, Argentina, y luego zarparon para Londres, donde llegaron en mayo de 1917; allí se alistarían algunos como combatientes en la guerra.<sup>345</sup> Las historias de conquista y exploración son historias épicas de ida, de ofensiva, de avance, pero esta epopeya relata un viaje de vuelta, de repliegue, de retroceso. El fracaso de la misión, el intento frustrado de alcanzar una meta, la quimérica ilusión por coronar el Polo Sur, se convierte paradójicamente en una nueva historia épica: enseña la batalla de la resistencia, la grandeza de los perdedores; se parece al rosario de infortunios relatados por Cabeza de Vaca en sus *Naufragios*. Son relatos grandiosos, pero alejados de la épica robinsoniana, del triunfo sobre una naturaleza amiga y generosa: aquí no hay edificación ni elevación que valga, tan sólo la lucha por la supervivencia. El propio nombre del buque hundido, *Endurance*, “resistencia”, destruido por la presión de los témpanos de hielo, se convierte en símbolo del espíritu indestructible de los que no se rinden.<sup>346</sup>

---

345 Shackleton intentaría alcanzar el Polo Sur por cuarta vez en 1922, acompañado también de viejos tripulantes del *Endurance*; murió en el intento tras un ataque al corazón a los 47 años, cerca de Georgia del Sur, sin alcanzar su sueño.

346 Otras destacables exposiciones cinematográficas de la catástrofe del *Endurance* son la miniserie televisiva británica *Shackleton, La odisea del Antártico* (2002, Charles Sturridge) y el documental *Atrapados en el hielo* (2000, George Butler); también el documental televisivo semificcionalizado del canal National Geographic *La historia de Shackleton* (1991), escrito por Nancy LeBrun, y el reportaje televisivo ficcionalizado neozelandés *El capitán del Shackleton* (2012, Leanne Pooley), que toma en consideración también el punto de vista de un miembro que resultó imprescindible para entender el éxito en el difícil camino de regreso a la civilización, el capitán Frank Arthur Worsley.



Como variante de la tragedia de naufragos en los hielos destaca poderosamente la historia de la supervivencia a nado de un naufrago en *The deep* (2012), del islandés Baltasar Kormákur, que reproduce la increíble hazaña real de supervivencia del joven pescador de 22 años Guolaugur Frioporsson tras el naufragio de un barco de pesca en las heladas aguas atlánticas en 1984. Tras un preámbulo con escenas de pescadores en el puerto y en sus casas, el filme acomete en un segundo tramo el naufragio del barco de pesca *Breki* y la increíble epopeya de supervivencia de Gulli en el océano y su posterior y no menos accidentada marcha por tierra firme una vez alcanzada la costa, hasta conseguir encontrar un alma humana que lo socorriera. En una tercera parte el filme se centra en su recuperación, sus declaraciones y, especialmente, el estudio científico del que fue objeto para investigar la incomprensible excepcionalidad de su resistencia.

Tres de los tripulantes fallecen en el siniestro, sumergiéndose para siempre en las frías aguas, pero consiguen sobrevivir Gulli (Ólafur Darri Ólafsson) y dos compañeros más, amarrados a la quilla del barco. Ateridos de frío, deciden tantear la única posibilidad de supervivencia, nadar los 5 km que les separan de la costa. La resistencia humana en tales condiciones no sobrepasa los 20 minutos. Pronto fallecen los dos compañeros de Gulli, pero él resiste, nadando de forma continuada durante un tiempo extenuante. *The deep* pone de relieve, en largas secuencias, su gran esfuerzo, el desgaste físico, el dolor. Gulli es un punto imperceptible en la intemperie del piélago; traga agua, tose, pero aguanta 6 horas de nado en esas condiciones y consigue llegar a tierra firme; una nueva imagen de gran intensidad, conmovedora, pese a haber sido mil veces mostrada: el naufrago alcanzando la costa salvadora.

En esas agónicas y tristes horas nocturnas en la soledad oceánica, se encuentra un inaudito compañero de viaje, una gaviota, a la que el naufrago se dirige solicitándole ayuda. El realizador islandés rellena con flashbacks del pasado de Gulli estos largos momentos de esfuerzo solitario. El momento en que advierte su abismática soledad en el mar, sin sus antiguos compañeros, es uno de los peores instantes de su vida, nos dice en las declaraciones que registra la cámara. No faltan las oraciones desconsoladas del naufrago penitente, o el avistamiento de un barco que navega cerca de su posición pero que pasa de largo, mientras profiere gritos impotentes de socorro. El miedo le mueve a interpelar a una nueva gaviota, emisaria divina tal vez, rogándole un día más de vida: “No quiero morir. Aún no. Sólo pido un día más. Lo disfrutaré al máximo. Sólo otro día. ¡Cómo lo saborearía!”



*The deep* (2012, Baltasar Kormákur). Renacimiento.

Como otros náufragos exhaustos que toman conciencia del momento en que ya no hay salida, en el fragmento de entrevista televisada y contenido en los créditos finales del filme explica que ya no sentía miedo a la muerte, se había familiarizado con ella: “Ya me había resignado. Aunque sí me daba miedo el hecho de ahogarme. Había tragado mucha agua y fue muy desagradable. Había tosido mucho. Temía ahogarme, pero no temía a la muerte.” Hablando con las gaviotas, entre la vida y la muerte, entregado a la fatalidad, el superviviente así su estado de confusión: “Ya estás muerto.”

La prodigiosa salvación de Gulli corresponde al momento culminante de las historias de náufragos, que gráficamente se destaca en el cartel publicitario del filme, donde vemos a un hombre que surge de un mar embravecido, como una aparición, un renacido: una composición figurativa llena de enérgico sentido de la victoria, en agudo contraste con la mayoría de escenas de náufragos que alcanzan la costa, invariablemente tirados en la orilla después de un colosal esfuerzo. El cuerpo desfallecido en la arena de una playa salvadora es el punto final, por norma, a los sufrimientos de los náufragos en el mar. En este caso, la llegada a tierra no equivale a la salvación: la ansiada costa es una orilla amenazante; ante las infranqueables paredes verticales, Gulli se ve obligado a meterse de nuevo en el frío Atlántico y nadar sin descanso contra el fuerte oleaje hasta tomar tierra en una zona menos accidentada. La nueva llegada a la orilla no está exenta de riesgos: se inicia una agónica peregrinación en tierra firme, por las rocas escarpadas, como los náufragos en islas estériles. Con los pies ensangrentados tras una marcha de 2 horas, Gulli consigue alcanzar una casa habitada.

Su historia resulta increíble: nadie le da crédito, pues apenas muestra síntomas de hipotermia. El descubrimiento del barco pesquero confirmará su versión de los hechos. Fue sometido a pruebas que permitiesen explicar científicamente su resistencia; un informe médico atestiguaba que su gruesa constitución le salvó la vida, sobrevivió gracias a la grasa de su cuerpo, como si imitase el metabolismo de las focas. Se le considera un héroe, un ser extraordinario, pero Gulli es un hombre tranquilo, sin poderes especiales. Mirando a la cámara, Gulli responde simplemente: “Sólo soy un hombre muy afortunado.”

### 2.3.2.2. NÁUFRAGOS ESENCIALES

Reservamos la última parte de esta sección a dos naufragos solitarios que protagonizan dos historias mínimas, reducidas a su pura esencia, desnudas de todo aderezo, ubicadas en espacios minúsculos, una en la soledad insular, la otra en la soledad de un bote. Ambas socavan el mito robinsoniano, como las anteriores, mediante la exhibición continua de sus padecimientos; en cierto sentido, recogen la herencia de dos célebres fábulas de naufragos del siglo XX, la de Golding y la de García Márquez.

#### 2.3.2.2.1. El árbol del ahorcado

El arquetipo robinsoniano se somete a una depuración extrema en *El naufrago* (2001), del estadounidense Robert Zemeckis. Se trata de una readequación a los nuevos tiempos del mito original del robinsonismo, revestido ahora de los sombríos ropajes del escepticismo. Los héroes contemporáneos ya no son superhombres de una sola pieza, sino que muestran sus flaquezas expuestos a todo tipo de fisuras. Aquí la novedad reside en el especial énfasis que se pone en elucidar lo difícil, casi imposible, de la supervivencia. El cuerpo exhausto de Chuck Noland (Tom Hanks), expuesto en su desnudez, se convierte en un muestrario de heridas como trasunto de los sufrimientos de tantos naufragos pasados. Lejos de la exultante imagen robinsoniana de un cuerpo vigoroso y triunfante, muestra las cicatrices y no oculta el dolor inhumano que ya expuso en su relato el naufrago Martin, de William Golding.

El canónico barco naufragado de los relatos típicos se transmuta ahora en avión siniestrado, recambio muy bien ajustado a las modificaciones tecnológicas contemporáneas. Tras una larga introducción, llega el siniestro aéreo y empieza una aventura esencial, con poco espacio para lo espectacular corriente. Noland es el único superviviente, abandonado en una diminuta isla despoblada; lo ha perdido todo, el trabajo, la novia, en su nueva y desolada perspectiva de naufrago se desvanecen todas las promesas de una vida ordenada. El único vínculo con el mundo desaparecido es el retrato de su novia, que conserva como un talismán, y la custodia de un paquete de mensajería de su trabajo perdido, último vestigio de un mundo desvanecido: lo preserva como si fuera su última entrega, ahora demorada, como quien mantiene viva la llama de la civilización para que no se extinga, como un recordatorio de la cordura y la razón.

Son casi explícitos los fundamentos robinsonianos de la historia, pero se incide en los factores patéticos, en el desfallecimiento físico, en la inclemencia de la isla, cuyas diminutas dimensiones acrecientan la sensación agobiante de enclaustramiento. El cautiverio se prolonga hasta 4 años en una soledad absoluta. La épica del naufrago ahora es la épica de la resistencia, no la fiebre constructora y edificadora que se apodera de los robinsones. Esta crónica adquiere un cariz antropológico, en un compendio de gestos y detalles minúsculos, casi como un documental etológico. Chuck se convierte en un hombre primitivo que pinta su cueva con marcas diversas, como nuestros ancestros; le vemos descubriendo el fuego tras incontables intentos de frotar ramas, quemando etapas de la evolución humana. La gastada y ridícula piel que cubre a los hombres primitivos se sustituye por el cuerpo famélico y desnudo.



*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). Náufrago solitario al desnudo.

Hay que aprender a vivir nuevamente, sin recursos ni tecnología: el espíritu robinsoniano, laborioso, constructor, pragmático, instaurador de un nuevo orden, se reduce aquí a simplemente aguantar, comer, beber. Recupera algunos desechos marinos que reutiliza y reconvierte en utensilios, como las cuchillas de unos patines sobre hielo o una linterna. El náufrago de Zemeckis se constituye a partir de las aportaciones revisionistas del mito en cine en clave melancólica de Buñuel o las reversiones críticas de Jack Gold, amén de los relatos mínimos, secos y depurados de Golding o García Márquez. El modelo unívoco de triunfo y bienestar ha quebrado. El náufrago de Zemeckis, con otros que le seguirán, es sintomático del cambio que se opera en el cine actual en el sentido de erosionar o cuestionar el mito robinsoniano. Ahora el periplo heroico “es a menudo lo contrario. En el viaje, el sujeto descubre sus fisuras, sus limitaciones.”<sup>347</sup> Así el filme nos deja un momento desgarrador de desesperación y rabia, digno del Robinsón buñueliano, cuando tras varios intentos fallidos de encender un fuego, con las manos ensangrentadas, el muslo herido por un profundo corte que le hace cojear, Noland empieza a gritar y a sollozar, completamente abatido, frente al mar infranqueable.

El naufragio se convierte en ordalía, en prueba de la que uno sale fortalecido. Es corriente percibirlo de este modo, como historia ejemplar de superación física y mental: “Y es que, en realidad, *Náufrago* es una historia de superación personal”,<sup>348</sup> o “de encontrarse a sí mismo ya sea física o emocionalmente; de cómo desprenderse de todas las

---

<sup>347</sup> Gérard IMBERT, *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990–2010)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 287.

<sup>348</sup> Jorge FONTE, *Robert Zemeckis*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 296.

cosas que oscurecen lo que realmente somos y cómo volver a descubrir las cosas realmente importantes de la vida”.<sup>349</sup> Pero la plenitud del robinsonismo se desvanece en la parquedad extrema. No es una historia de culminación de los progresos humanos de un hombre pragmático y racionalista, es una historia pura y dura de supervivencia, más una *survival movie* descarnada que un cuento robinsoniano. Una sola premisa reina en la isla: simplemente resistir, perseverar, y esa experiencia agotadora se refleja en el cuerpo: la desnudez del hombre indefenso, un cuerpo lacerado, un mapa humano del calvario.

Paradigmática es sobre todo esa imagen de terror en la caverna con el naufrago arrancándose una muela con un tremendo golpe para poner punto final a su dolor. O, en ausencia de compañeros, un perro, cualquier animal de granja, o un loro, o un mono, el único amago para tolerar la soledad es un balón, bautizado como Sr. Wilson (la marca comercial del fabricante). Las conversaciones con este balón muestran el enajenamiento en ciernes. La refutación robinsoniana también se traslada a estos pseudo-diálogos; hablando con el balón acerca de las propiedades laxantes de la leche de coco, dice: “Eso es lo que Robinsón nunca contó.” Noland se plantea decididamente el suicidio. La imagen aterradora de una horca expectante en un árbol muerto encima de una roca, preparada por el mismo naufrago, dispuesto a subir al cadalso que ha construido con sus propias manos, expresa muy bien la terrible familiaridad con la muerte. Tras el intento frustrado de suicidio, el infortunado recobra la fe en la resistencia. Como un signo, una revelación, una premonición, que le indica el camino a seguir, a pesar de las nulas posibilidades de escapar, es necesario respirar, soñar, aguantar, continuar: “Fue entonces cuando una sensación me envolvió como una cálida manta. De algún modo entendí que tenía que sobrevivir, como fuera. Tenía que seguir respirando aún sin motivo para la esperanza. La lógica me decía que no volvería a ver este lugar de nuevo. Y eso es lo que hice: sobrevivir. Seguí respirando.”

Finalmente consigue escapar de su encierro, con una balsa improvisada, aprovechando un plástico que ha traído la corriente, venciendo por fin la resistencia de las olas que siempre se han opuesto a su evasión. Tras una deriva agónica, llega el salvamento de la mano de un buque que pasa por su lado. La operación de recate contiene un momento de esperpéntica desolación, cuando el naufrago pierde a su compañero Wilson en el mar. Este filme cuestiona también la idea compensatoria del regreso al hogar, de la recuperación del mundo o para el mundo. Es imposible arrancar del todo la marca dejada por la desolación, la melancolía. Predomina una sensación de extrañeza cuando el desterrado regresa a la civilización. Su devolución al mundo revela nuevos desajustes: su novia, uno de los motivos que le ayudó a resistir, está casada y tiene hijos. Noland fue enterrado, una lápida cubre su ataúd vacío; ahora es una figura espectral, un fantasma

---

349 María Consuelo TOMÁS GARRIDO y Gloria TOMÁS GARRIDO, *La vida a través del cine: Cuestiones de antropología y bioética*, Navarra, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, p. 108.

del pasado. Se vuelve un inadaptado, un náufrago en tierra, sin saber qué dirección tomar; se franquea con un amigo utilizando precisamente una metáfora de náufrago, el lema que aplicó en la isla: “Tengo que seguir respirando. Mañana amanece de nuevo y quién sabe qué traerá la marea.” En un epílogo consolatorio, necesario después de tantos reveses, el náufrago en tierra recibe su merecida recompensa en un final elidido: una posibilidad de rehacer su vida al lado de otra mujer, precisamente la destinataria del paquete que Noland había custodiado en su exilio isleño.

#### 2.3.2.2.2. El grado cero del heroísmo

Siguiendo la estela de la depuración narrativa, de vaciado de artificios, iniciada en *Náufrago*, encontramos una nueva formulación del tema del náufrago solitario en *Cuando todo está perdido* (2013, J.C. Chandor). En esta ocasión se trata de las penalidades de un náufrago abandonado a su suerte en un yate en alta mar. La historia entronca con la idea de *Relato de un náufrago* (1970) de Gabriel García Márquez, la crónica novelada a partir del testimonio de un náufrago auténtico, Luis Alejandro Velasco, naufragado el 28 de febrero de 1955 en el mar Caribe, junto a otros 7 marineros, todos fallecidos.<sup>350</sup>



*Cuando todo está perdido* (2013, J.C. Chandor). Desesperación.

El descrédito más completo cae sobre las fantasías en que los náufragos audaces pueden desplegar sus energías con cien acciones diversas. Un cierto sentido de lo real los condena ahora a la antítesis de una verdadera aventura, al estatismo, a la inacción, a la nada, sin posibilidad alguna de modificar su destino, a merced de las olas, del azar, has-

---

<sup>350</sup> Se acabó revelando una gran mentira, ya que no hubo ninguna tormenta el día del naufragio, ninguna ola barrió a los marineros de la cubierta del destructor. Fue un accidente, debido a un bandazo del buque, lo que provocó que se soltara la carga de contrabando que llevaban, básicamente electrodomésticos, y luego la propia sobrecarga del buque impidió maniobrar para intentar rescatar a los 8 náufragos caídos al mar.

ta alcanzar su milagrosa salvación o la muerte: es “el grado cero del heroísmo”,<sup>351</sup> como dice Gisle Selnes, o el “escalafón invertido del heroísmo tradicional”, en palabras de Rosana Díaz.<sup>352</sup>

El naufrago de Chandor comparte con el de Márquez la experiencia de soledad absoluta, mostrando el lado más sombrío y descorazonador de una vivencia hecha de penurias sin fin. Ambos comparten virtudes que ennoblecen, como la determinación y la tenacidad ante las inclemencias, la resistencia a la desmoralización. Y ambas muestran el episodio como un peregrinaje insoportable. Los viejos robinsones se humanizan, aparecen como hombres cansados y magullados, vulnerables, sensibles al pesimismo y la desesperación, a la inmovilidad desmoralizadora, a los desvaríos y los pensamientos claudicantes. Un veterano navegante (Robert Redford), a bordo del velero “Virginia Jean”, choca contra un contenedor, que abre un boquete en la quilla de la embarcación, mientras el solitario marino repara la avería con gran paciencia.

El aislamiento, requisito indispensable para toda historia de naufrago, proviene de que la colisión ha dañado el sistema de transmisión. Tras otros varios percances, el viejo marinero debe abandonar el yate y acomodarse en una balsa neumática de salvamento. Antes del hundimiento del barco consigue aprovisionarse de agua, alimentos, y útiles para la navegación, como un aparejo y bengalas de socorro. Las fuerzas de la naturaleza se desatan de nuevo y está a punto de destruir la frágil balsa y al indefenso hombrecillo. El resultado es una nueva aventura esencial, reducida a la mínima expresión, que llega incluso a prescindir de soliloquios o del manido recurso a la voz interior para llenar los largos silencios. En este mundo silencioso resultan especialmente dolorosos los gritos de socorro, o las contadas imprecaciones. Se revelan crudamente los estragos fisiológicos.

La corriente le acerca a la ruta marítima de Madagascar, transitada por grandes mercantes. La salvación se le escapa entre las manos cuando intenta llamar sin éxito la atención de un buque que pasa cercano. La soledad y la insignificancia del naufrago a la deriva se subrayan con una toma submarina que muestra la forma circular de la balsa, o en tomas cinematográficas aéreas en que aparece como un diminuto punto en la inmensidad del océano. Todo ha terminado, el fin está cerca; la templanza se desvanece, la esperanza desaparece, la vida se eclipsa. En las hojas de su cuaderno de navegación redacta su testamento y lo lanza al mar en una botella. Este mensaje en una botella es el que se convierte en la escueta voz en off que escuchamos al principio de la película: el naufrago se lamenta de haber luchado infructuosamente, de haber hecho lo humanamente posible para sobrevivir; ya sólo le espera encontrarse con la muerte.

El adiós del viejo marinero abandonado llega tras el postrer intento de llamar la atención de un barco de mercancías, consumiendo sus bengalas: aún puede prender

---

351 Gisle SELNES, “La recuperación del naufragio como forma textual: Relato de un naufrago de García Márquez”, en *Revue Romane*, núm. 40 (2) (2005), pp. 274–288.

352 Rosana DÍAZ ZAMBRANA, “La retórica del naufragio en *La isla de la pasión* de Laura Restrepo”, en *Itinerarios* (Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos), núm. 6 (2007), pp. 223–234.

fuego al cuaderno de navegación, el manuscrito de naufrago, como señal de socorro, pero la balsa será devorada por las llamas y el anciano marino debe lanzarse al mar. El navegante se hunde resignadamente en las profundidades marinas. Y cuando todo ya ha terminado, llega un providencial bote para rescatarlo en el último suspiro, una mano tendida posibilita su salvación; la tripulación del fugaz barco se ha percatado de la existencia del naufrago por las grandes llamas que han consumido la balsa.

La odisea se muestra tan meticulosamente, que apenas nos incomoda el silencio. Este marinero solitario recuerda también la historia del viejo pescador cubano de *El viejo y el mar* (1958, John Sturges), filme basado en el relato homónimo de Hemingway: un pescador sale a faenar para romper su mala racha de pesca y se obstina en atrapar una presa colosal, un escurridizo atún, como un capitán Ahab en combate con la ballena asesina. Ambos relatos se asemejan en la simplicidad o parsimonia con que se centran en las acciones de un personaje solitario. La victoria del pescador cubano es pírrica: consigue apresar al pez, pero en su largo viaje de vuelta la presa es descuartizada por los tiburones, hasta dejar el preciado botín en una raspa. La derrota del viejo pescador de Hemingway se contempla con resignación, sin dramatismo, aceptando los reveses del oficio y de la vida. En cambio, el ánimo del curtido marinero de *Cuando todo está perdido* se viene finalmente abajo. La veteranía que forja un carácter paciente y sereno se resquebraja para dejar paso al terror. Nos hemos situado en las antípodas del robinsonismo: nada que explorar, nada que edificar, ningún fruto que recoger de una naturaleza generosa, ninguna tierra que labrar. Los naufragos de la desolación, aparte de perseverar, sólo tienen la opción del grito, el lamento, la rabia, las maldiciones, las imprecaciones.

### 2.3.3. INVOLUCIÓN

El robinsonismo ha sostenido las nociones de civilización, progreso o triunfo mediante la sorprendente capacidad de sus ingeniosos y enérgicos naufragos para construir un nuevo orden a partir de la nada. Este mito robinsoniano, transmisor de valores positivos, francamente edificante, con ayuda de un poco de idealismo termina erigiéndose como utopía de regeneración. Pero ya hemos observado que algunas notas de cruel escepticismo ponen en solfa estas robinsonadas ya en el siglo XIX, por ejemplo, en la obra de Poe o de Verne. Allí aparecen los sorteos macabros, los sacrificios o asesinatos, mal o bien justificados bajo la premisa del bien común o democrático que favorece a la mayoría, en detrimento de unos pocos damnificados.

El robinsonismo inspiraba la fe en la posibilidad o la capacidad de edificar un régimen eutáxico, un orden estable, pacífico, próspero y justo, una civilización modélica, sin crímenes, sin actos salvajes, sin atrocidades de ningún tipo. Pero cada vez más relatos desde el siglo XIX se apartan de ese espíritu positivo y erosionan las conquistas de los naufragos robinsonianos, conduciéndolos a estadios cercanos a la barbarie, a una regresión salvaje. El robinsonismo, escorado hacia la fantasía triunfante, ofrecía siempre lo mejor del hombre en condiciones más o menos difíciles; los otros relatos de naufragos, para similares condiciones, hacían emerger lo peor. Las sociedades utópicas, idílicas, del robinsonismo se sustituyen aquí por islas donde impera el desgobierno, el caos, el crimen. Las islas de la bondad se sustituyen por islas para la maldad: gana terreno el escep-



ticismo respecto a la perfectibilidad social, o el gusto por la distopía, por el fracaso de la civilización.

### 2.3.3.1. NÁUFRAGOS DE GUERRA

El sueño robinsoniano se cuestiona en un conjunto de relatos sobre naufragos de guerra, especialmente en el marco de la II G.M. Si la milicia es la raíz de la civilización, de la ciencia y del arte para toda filosofía racionalista, la dinámica guerrera en su aspecto más brutal o incivilizado, en su sentido completamente antiheroico, termina imponiendo su sello a las vidas de los naufragos contra-robinsonianos.

#### 2.3.3.1.1. Los robinsones zánganos

Un relato protagonizado por naufragos de guerra donde se disuelve el ordenado universo robinsoniano lo tenemos en *Anatahan* (1953), de Josef von Sternberg. El tema de los naufragos de guerra en islas desiertas durante la Guerra del Pacífico fue muy corriente, y cuenta con un listado interminable de casos de soldados nipones irreducibles, olvidados en islas desperdigadas por el Pacífico, como se muestran más tarde paradigmáticamente en filmes americanos como *Todos eran valientes* o *Infierno en el Pacífico*. *Anatahan* parte de un relato autobiográfico de Michiro Maruyama, soldado japonés naufragado, junto a un grupo de supervivientes de su destacamento, durante 7 años en la isla de ese nombre. Una tremenda disparidad de versiones confusas y dudosas sobre estos hechos, revelados internacionalmente en la revista *Life* en julio 1951, lo vuelve un tema difícil desde el punto de vista del historiador.<sup>353</sup> El 13 junio de 1944 un convoy de 3 pequeños barcos de la flota imperial es hundido por la aviación norteamericana y 33 supervivientes consiguen llegar a Anatahan, en las Marianas, al norte de Saipán. Los soldados no están dispuestos a rendirse, especialmente un oficial fanatizado que amenaza con matar a los traidores, a pesar de recibir mensajes sobre el fin de la guerra, mensajes que consideraban una treta, ya que creían imposible la rendición de Japón. Los mensajes se sucedieron en el tiempo sin respuesta, hasta que en junio de 1950 la única mujer de la isla conseguía partir e informar de la identidad de los naufragos a las autoridades, permitiendo que los familiares mandasen cartas para persuadirlos de que la guerra había concluido y que volvieran a casa. Finalmente, el 30 de junio de 1951, 19 de los 33 supervivientes originales abandonaban la isla.<sup>354</sup>

---

353 Cf. John BAXTER, *Josef Von Sternberg*, University Press of Kentucky, 2010 (cap. "Because I am a poet", consagrado a la realización de Anatahan).

354 Hay otros casos parecidos al de Anatahan, como el del teniente Hiroo Onoda (1922–2014), que siguió combatiendo en la jungla filipina convencido de que la guerra continuaba. Incluso se escondió de misiones japonesas desplazadas para convencer a los soldados desparramados por doquier de que podían deponer las armas sin peligro; desconfiaba de estas expediciones, a cuyos miembros consideraba espías. Permaneció como un naufrago en la selva de la isla de Lubang, sobreviviendo solo durante 29 años. En marzo de 1974, a los 52 años, Onoda volvió a su

Sternberg realizó una película enteramente japonesa, y luego elaboró la versión que hoy conocemos, con el subtítulo “A postscript to the Pacific Conflict”, con una nueva voz narradora incorporada por el propio Sternberg. En esta nueva versión se hacía especial hincapié en las rivalidades que surgen entre los hombres para conseguir los favores de la única mujer de la isla. Aunque la intención primera de Sternberg era hacer una película sobre la estupidez de la guerra, fácilmente se desentendió de un asunto tan concreto y vacío y se deslizó a ese otro territorio denso de su propia creatividad, el de las obsesiones y debilidades humanas, con seres atrapados en condiciones que amenazan con la regresión salvaje. Un convoy de avituallamiento japonés, formado por pescadores y soldados, es atacado por un avión americano y los supervivientes del naufragio encuentran refugio en la isla Anatahan, una isla que parece desierta y abandonada, hasta que descubren una mujer, Keiko (Akemi Negishi), que convive con otro hombre, Kusakabe (Tadashi Suganuma), a quienes todos creen su marido.

La comunidad lleva una vida de total aislamiento, preparados para un posible ataque, y cuando escuchan mensajes del altavoz de un barco en noviembre de 1946, que anuncia que la guerra acabó hace 3 meses, lo interpretan como una artimaña del enemigo y no están dispuestos a rendirse. Los náufragos continúan en su vida de tedio, mientras los deseos de seducir a la mujer acaban con la vida de 5 hombres. Resulta llamativo el comportamiento de estos náufragos que, en tiempos de guerra, desoyen las posibilidades del rescate, convirtiéndose casi voluntariamente en náufragos. Son las condiciones generales de la guerra lo que vuelve plausible esa reversión. Pero al peligro enemigo se añade otra poderosa razón para mantenerlos encerrados en la isla: no quieren abandonar Keiko, la hermosa mujer que los tiene hipnotizados.

En una primera fase de genuino corte robinsoniano el grupo consigue adaptarse a las circunstancias. Partiendo de una situación parecida a la de los antepasados de la humanidad (“reducidos al nivel de hombres prehistóricos”, dice el narrador), el grupo logra instaurar una razonable armonía social. La voz en off recalca el valor positivo del evolucionismo: “Vivíamos como el hombre de las cavernas, progresando rápidamente, y pronto alcanzamos aquello que había tomado siglos en conseguirse.” Pero todo resultará un puro espejismo. La disciplina se debilita, la abulia se apodera de los hombres ociosos, la embriaguez y la relajación acaban con los buenos hábitos. La voz superpuesta de Sternberg advierte del nuevo paradigma negativo, el orden socavado: “Tomar vino de coco se convirtió en el estado habitual y la disciplina desapareció”. Los días están con-

---

país. Otros casos célebres son el del soldado Soichi Yokoi (1915–1997), rescatado en la isla de Guam en 1972, o el de soldado taiwanés Teruo Nakamura (1919–1979), repatriado en 1974 de la isla Morotai, Indonesia.

tados para la relativa eutaxia alcanzada, en la que, por ejemplo, se respetaba a la pareja de la isla, Keiko y Kuskabe, cuando “no éramos todavía unos salvajes”. Las miradas de ingenuo éxtasis dirigidas a la hermosa mujer anuncian ya la subsiguiente depravación, en que la lujuria llevará a la atroz discordia entre los hombres. La única mujer de la isla se convierte en el más preciado botín. El irrefrenable deseo va creciendo: “Primero ella no era para nosotros más que un ser perdido en este extremo del mundo; luego debía convertirse a nuestros ojos en una hembra, después en una mujer, en la única mujer del mundo.”

Sternberg lleva así esta historia de naufragos al terreno de la degradación y autodestrucción suscitada por la fascinación erótica: “El cine de Sternberg es ante todo el cine de la crueldad y la humillación”,<sup>355</sup> dice Pascal Merigeau. Keiko es una mujer fascinadora, la “Lorelei de la jungla”, que arrastrará a la perdición a aquellos hombres consumidos por el deseo: “Nos convertimos en esclavos de nuestro cuerpo (...) actuábamos sin pensar. No existe ninguna medicina contra la estupidez. La epidemia nos contagió a todos.” He aquí completa y sencillamente desmoronada toda la componente edificante de las robinsonadas. Los restos de un avión americano estrellado les proporcionarán revólveres, que usarán para imponerse unos sobre otros en una pelea mortal por el amor de una mujer. Es el fracaso completo de toda expectativa civilizatoria: “Ven resurgir los vicios que su vida ordinaria disimulaba y se someten a las etapas de una regresión a la animalidad.”<sup>356</sup>



*Anatahan* (1953, Josef von Sternberg). La tentación de la carne.

Esta contraposición entre primitivismo y civilización es explícita en las palabras de la voz superpuesta: “Tuvimos que quedarnos aquí siete años mientras el enemigo nos sobrevolaba. No era la falta de provisiones, de agua o de medicamentos, no era la jungla

---

<sup>355</sup> Pascal MERIGEAU, *Josef von Sternberg*, París, Edilio, 1983, p. 25.

<sup>356</sup> Manuel CARCASSONE, “Naufragé”, en *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988, p. 313.

venenosa que nos rodeaba. ¿Cómo podíamos saber que habíamos traído nuestro enemigo en nosotros mismos, un enemigo que nos atacaría sin avisar?” Estas patéticas figuras no son más que hombres prisioneros de sus instintos, marionetas en manos de una mujer seductora; no son villanos ni héroes, dice Baxter, sino simplemente víctimas: “Como en todos los filmes de von Sternberg, los personajes son conducidos por la lujuria o el deber de actuar contra los mejores intereses y las inclinaciones más delicadas. *Anatahan* no crea ni héroes ni villanos, solo víctimas.”<sup>357</sup> El componente lascivo y toda la abyecta debilidad a él asociado, fue muy bien captado en la traducción francesa del título, *Fièvre sur Anatahan*.<sup>358</sup>

*Anatahan* es el filme testamentario de Sternberg, su definitiva recapitulación cinematográfica, un “film-reflejo” del pensamiento de Sternberg, como lo define César Santos.<sup>359</sup> La ficha técnica de la película recoge el componente simbólico cuando alude a Keiko como “la abeja reina” y a sus víctimas como “los cinco zánganos”. Estos robinsones zánganos emprenden un macabro ritual fúnebre arremolinándose sobre Keiko; Merigau dice que “bailan su propia danza de la muerte alrededor de ella”.<sup>360</sup>

La película japonesa de Sternberg fue rodada mayoritariamente en estudio, recreando artificialmente los escasos escenarios en que se desarrolla la fábula. El uso de decorados pintados contribuye a crear una sensación de irrealidad, muy acorde con el carácter de cuento-moraleja. Es notorio el distanciamiento que toma el narrador, pese a que cuenta los hechos en primera persona: no censura la depravada conducta de los protagonistas, ni intentar sermonear sobre el bien y el mal; deja así que estos desdichados inspiren compasión, siempre bajo una óptica clínica, fría: “el efecto es el de un entomólogo mirando en un nido de insectos.”<sup>361</sup>

Sternberg resumió en su libro de memorias el carácter simbólico de esta experiencia, moraleja compartida con otros relatos similares de naufragos; lo hace acudiendo a términos más o menos pseudocientíficos que estaban de moda: “Había escogido un episodio fácil de entender para mostrar una experiencia de psicoanálisis colectivo indirecto, con el fin de inducir a replantear nuestras emociones y comportamientos cuando se ven enfrentados a condiciones adversas.”<sup>362</sup> La adversidad hace emerger el lado salvaje, “lo que le ocurre al ser humano cuando vuelve a ser hombre de las cavernas”.<sup>363</sup>

Tras el rescate de los últimos supervivientes, después de la huida de Keiko, Sternberg añade una escena memorable. La mujer que había desaparecido de la isla emerge de las sombras, bajo un avión en el aeropuerto, para observar a los retornados de su isla.

---

357 John BAXTER, *op. cit.*, p. 254.

358 La película fue conocida también por el título *The last woman on earth* a partir de 1957.

359 César SANTOS FONTELA, *Joseph von Sternberg*, San Sebastián, XVII Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1969, p. 89.

360 MERIGEAU, *op. cit.*, p. 113.

361 BAXTER, *op. cit.*, p. 255.

362 Josef VON STERNBERG, *Diversión en una lavandería china: Memorias*, Madrid, JC, 2002, p. 236.

363 *Ibíd.*, p. 240.

Combinando los flashes de los periodistas y los rostros de los supervivientes, empiezan a fluir también imágenes fantasmáticas de los que murieron por ella y ya no podrán regresar jamás. Un final que convoca los vivos y los muertos, los últimos supervivientes y los robinsones zánganos aniquilados entre sí, ahora figuras espectrales.<sup>364</sup>

### 2.3.3.1.2. Duelo de robinsones

Un mundo de supervivientes en islas perdidas en la Guerra del Pacífico resulta muy a propósito para erosionar el robinsonismo, como demuestran los naufragos de *Infierno en el Pacífico* (1968, John Boorman). Dos naufragos sin nombre, un piloto estadounidense (Lee Marvin) y un soldado japonés (Toshiro Mifune), enemigos en la guerra, reproducen el enfrentamiento bélico en el entorno de soledad y aislamiento del espacio hermético de un islote. Esta película constituye una depuración del planteamiento de *Todos eran valientes* (1965), filme de debut del cantante Frank Sinatra.<sup>365</sup> Pero se inspira sobre todo en la obra teatral *Kataki* (1959, Shimon Wincelberg). La pareja de naufragos de *Infierno en el Pacífico* termina por revertir también el sueño robinsoniano. Parecen dos robinsones asilvestrados que se comportan como alimañas, vociferando y gritando, como si fueran hombres de las cavernas. Siempre a la greña, con sus ademanes salvajes, parece más bien una riña de críos, una pelea de patio de escuela. En realidad compiten por su territorio, por los escasos recursos de la isla. El soldado japonés es autosuficiente y protege su reducido hábitat y sus conquistas (el fuego, una pequeña reserva de agua potable, los aparejos de pesca); el norteamericano quiere desposeer al otro de sus privilegios ganados por su destreza o inteligencia.

En el enfrentamiento incesante, los naufragos intercambian triunfos y derrotas, en un juego interminable. Estos naufragos son una versión desmejorada del civilizado e industrioso Robinsón Crusoe. No abandonan la idea de escapar, y otean a diario el horizonte. En muchos momentos parece un filme etológico, examinando el comportamiento de dos seres abandonados, degradados hasta la barbarie. La fuerza que los mantiene es el odio, el deseo de destruir al otro, lo que solo por el contexto bélico se vuelve plausible. El tono salvaje se refuerza con el mutismo, sin apenas diálogos; esto también parece psicológicamente a causa del mutuo desconocimiento de sus respectivas lenguas.

---

364 La fascinación de una mujer capaz de llevar los hombres a la ruina se explota también magistralmente en *La femme du bout du monde* (1937), de Jean Epstein. Rodada en la isla bretona de Ouessant, escenario de otros filmes marinos del cineasta (*Finis terræ, Les feux de la mer*), pero que simula una isla inventada, es también una historia de pulsiones destructivas; Vichy escribió que “el sentimiento de aislamiento y de muerte recorre toda la película” (Jean Epstein, Milán, *Il castoro cinema*, 2003, p. 152).

365 Un filme de tono marcadamente antibelicista y humanista, que describe como un avión norteamericano, ametrallado por un avión nipón, se estrella en una isla habitada por una patrulla de soldados japoneses olvidados, que llevan meses como naufragos isleños, sin poder comunicarse con su ejército. El oficial japonés, el teniente Kuroki (Tatsuya Mihashi), escribiría en su diario, definiéndose él mismo “comandante de una sección de naufragos.”

Pero en esta diametral hostilidad lo que observamos son dos almas gemelas, dos vivencias idénticas. En el clima de hostigamiento perpetuo no hay lugar para un Viernes que venga a humanizar la existencia solitaria. Enfrascados fanáticamente en una contienda sin fin, no se dan cuenta que cada uno podría ser el Viernes del otro, en suma, que podrían ser amigos. El filme se inscribe ideológicamente en la corriente pacifista o antimilitarista de su década: no tardará en revertir esta dinámica fratricida en una tendencia conciliadora, cooperativista. Ambos empiezan a tolerarse, aunque subsisten los recelos. La raíz de su unión se halla en la urgencia de la huida. Remiten los instintos salvajes aunando esfuerzos en el propósito de escapar, mediante la construcción de una balsa.



*Inferno en el Pacífico* (1968, John Boorman). Náufragos dualistas.

Pero esta común expectativa de huida será truncada en el último momento, en un brutal final de escepticismo, de amargo pesimismo. Consiguen escapar de la isla, salvando la resistencia de las olas, pero luego llega la temible deriva en el océano. Llegan a un islote deshabitado con un asentamiento militar abandonado y lleno de escombros, un vestigio mínimo de la civilización, donde no faltan la bebida o los cigarrillos. Experimentan de nuevo el bienestar de sentirse limpios y bien vestidos, y celebran su concordia en el nuevo hogar. Pero los tambores de guerra vuelven a sonar: el estruendo lejano de las bombas y explosiones, que se acercan cada vez más, se mete de nuevo en sus cabezas. La ira se apodera del japonés tras ojear un ejemplar de la revista *Life* que contiene un reportaje sobre la guerra del Pacífico con fotografías de cadáveres de soldados japoneses sepultados bajo la arena de una playa; de nuevo empiezan los insultos y la brega. En ese clímax de renovada hostilidad, el puesto vuela por los aires al caer una bomba. Se trata de un final feliz burlado brutalmente, una resolución insuperablemente pesimista, con la guerra como supremo dios de la discordia.<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> Existe un segundo desenlace, menos brutal, para la versión americana, en el que los dos soldados discuten, ebrios, y siguen caminos opuestos.

### 2.3.3.1.3. Isla del desamor

El filme ruso *El cuarenta y uno* (1955, Grigori Chukhrai) describe la tragedia de unos amantes en un entorno robinsoniano.<sup>367</sup> Se trata de un melodrama bélico rodado tras la muerte de Stalin, que participa de cierto aperturismo del régimen, ambientado en la guerra civil rusa que sucedió a la Revolución comunista de 1917. El encuentro de dos enemigos en guerra en una isla desierta, que lleva a la contumaz prolongación del enfrentamiento como en *Infierno en el Pacífico*, también puede propiciar la amistad o el amor, bajo una óptica romántica afín al robinsonismo, como en los nidos de amor adolescentes de la saga *El lago azul*. Ahora bien, la guerra es un hecho de tremenda trascendencia, que condiciona los comportamientos humanos y mediatiza todos los sentimientos. La guerra es el término inapelable que da al traste con una historia de amor entre una pareja de naufragos. Al principio, una voz superpuesta que acompaña a unas imágenes de olas batiendo contra las rocas recuerda unos hechos pasados que aún no han sido olvidados, como envueltos en un aire de leyenda.

Durante la guerra civil rusa, la experta francotiradora Maryutka (Isolda Izvitskaïa), especializada en derribar oficiales del ejército blanco, ya lleva 40 víctimas en su heroica cuenta de enemigos abatidos, pero cuando dispara a la víctima 41, el teniente Govorukha Otrok (Oleg Estrizhenov), no logra matarle; el herido es hecho prisionero y custodiado por la chica. Durante una travesía marina, una violenta tormenta arroja a la patrulla al mar; carcelera y prisionero consiguen llegar a la orilla de un islote arenoso, salvando algunas provisiones y las armas. Maryutka llora por los compañeros ahogados, mientras el teniente maldice su mala suerte, comparando su situación a la de Robinsón y Viernes. Aquí empieza un largo pasaje genuinamente robinsoniano. Quedarán completamente aislados cuando la barca amarrada a una roca se deslice mar adentro sin que los naufragos se percaten. La situación se complica cuando el teniente cae enfermo y empieza a delirar. El robinsoniano se vuelve otra vez explícito, cuando el delirante teniente balbucea la palabra “Viernes”.

El escenario es sobrio, mínimo: la arena de la playa y la choza. Una escena con Maryutka sola en la playa, vista de espaldas, frente al mar, con un cielo tenebroso, reproduce la misma melancolía que Friedrich nos transmite con su *Monje frente al mar*. Los dos robinsones se trasladan a una cabaña de pescadores mejor preparada. Restablecido, el teniente llama a la chica “mi dulce Viernes”, en recuerdo de una vieja historia que ella desconoce. Cuando finalmente le relata esa historia del marinero Crusoe, solo en una isla, que encuentra a otro, al que bautiza “Viernes”, ella queda fascinada por la calidez emocional del cuento y cae rendida a los encantos del joven.

---

367 Existe una versión previa de los años del cine mudo: *El cuarenta y uno* (1927, Jacob Protazanov).



*El cuarenta y uno* (1955, Grigori Chukhrai). Amor robinsoniano imposible.

La situación idílica hace desear al muchacho vivir para siempre en esta isla, olvidándose del campo de batalla. Ella, en cambio, aún reserva sus pensamientos para los sacrificios del proletariado armado en su lucha socialista; su credo revolucionario provoca algunas discusiones y enfados, a los que sigue la reconciliación. Pero el amor es un imposible con una guerrillera fiel a su ideario, inflexible, fanática en sus convicciones, que sigue escribiendo sus poemas revolucionarios, incapaz de comprender la magnitud del amor profesado por el teniente, que sobrepasa los imperativos morales de la dinámica bélica. Ella se debate entre el amor que nace de los instintos, del cuerpo, y el compromiso que impera en el cerebro: no puede desentenderse de los principios de la causa bolchevique. En el dominio de esta disyuntiva acabará prevaleciendo como moraleja un sentimiento antibelicista, el principio ético abstracto de lo humano por encima del moral concreto de lo político.

La ruptura y el distanciamiento se subrayan visualmente con la imagen de los dos amantes enemistados, separados, rodeados de agua; no se cruzan, no se encuentran, como si habitasen en dos islas distintas; en el interior de la cabaña se comportan como extraños, desconocidos; la chica está atrapada en un mar de dudas, se siente seducida por el teniente, un aristócrata, y juzga que ha traicionado su ideario, ha antepuesto el placer al deber. El momento del rescate final es decididamente trágico. El alborozo que sienten por su salvación con la llegada de una barca de pesca da paso a la muerte, ya que se trata de una patrulla de soldados zaristas. El teniente corre por la playa saludando a los rescatadores, de su propio bando, y la mujer le dispara, convirtiéndose el muchacho



en la víctima 41ª. Enseguida se arrepiente y corre desconsolada a abrazar al teniente moribundo, en una estampa de gran belleza y dramatismo.<sup>368</sup>

### 2.3.3.2. ISLAS DEL TERROR

El robinsonismo se ha ido perfeccionando en cada nuevo ensayo. Las arcadias felices, combinación de robinsonismo y de idealismo rousseauiano, sufrirán un serio descrédito en los relatos que toman las islas desconocidas como escenario privilegiado para ejercitar la crueldad. Estos relatos convierten la utopía insular en pesadilla. Así acontece con los perplejos náufragos que desembarcan en los feudos isleños de la vileza gobernados por un científico demente como el doctor Moreau o un depredador megalómano como Zaroff.

#### 2.3.3.2.1. La isla del dolor

*La isla del doctor Moreau* (1896), novela de Herbert George Wells, presenta la figura de un malvado científico en una isla remota, que experimenta con animales salvajes, para conferirles apariencia humana, mediante operaciones quirúrgicas en carne viva. Esta especulación fantástica apunta a la amenaza de un uso perverso del darwinismo o de los principios eugenésicos. Puede interpretarse también como una metáfora del imperio británico, sustentado sobre la explotación y dominio de las colonias en ultramar.<sup>369</sup>

Lo que de esta historia ha suscitado siempre mayor interés es justamente la figura del malvado doctor Moreau y la naturaleza de sus espeluznantes experimentaciones. Pero la novela cuenta también una historia de supervivencia marina, escrita en primera persona: es un diario de náufrago. Tras sus primeras ediciones, el autor se vio forzado a añadir un prefacio que amortiguaba la aterradora sacudida de la historia narrada en primera persona, convirtiéndola en un relato indirecto, en el que el autor se encarga de la transcripción de la increíble aventura marítima de Edward Prendick tras el hallazgo de su manuscrito. La peripecia del náufrago Prendick en una chalupa ocupa un lapso de un año. Su reaparición, después de haber sido dado por desaparecido, resulta un enigma, pues su versión de lo sucedido parece obra de un demente; no se pueden contrastar sus palabras, no se conocen las islas habitables que menciona. Ante la incredulidad general,

---

368 Otro filme que describe la misma destrucción del sueño romántico robinsoniano es *Robinson ocasional* (1986, Nicolas Roeg), inspirado en un caso real, donde lo idealizado se convierte en una vida de discusiones y agravios de pareja y finalmente en una miserable subsistencia.

369 Wells mostró una gran predilección por el género de la ciencia ficción, escribiendo novelas futuristas donde reflejaba su ideario socialista, especulando sobre futuras sociedades humanas, como en *La máquina del tiempo* (1895), que ha gozado de muchas adaptaciones cinematográficas, entre las que destacan la de George Pal en 1960 o la de Simon Wells en 2002, o en *Hombres como dioses* (1923), motivo de sátira para Huxley en *Un mundo feliz*, o *La vida futura* (1933), trasladada al cine en 1936 por William Cameron Menzies, con la participación del propio Wells.

Prendick se ciñe a su memoria de lo ocurrido, mientras los psiquiatras que lo trataron diagnosticaron fallos mnémicos debidos al agotamiento.

La deriva marítima de Prendick y sus dos compañeros tras el naufragio del *Lady Vain* se sitúa en el ámbito de lo imposible o lo increíble; nadie es capaz de explicarse cómo han podido sobrevivir. Para describir los padecimientos de este grupo de naufragos rescatados, Wells acude nada menos que a la célebre historia de los naufragos del *Medusa*, inmortalizado por Géricault (“la historia de sus privaciones ya es tan conocida como la del caso, mucho más terrible, del *Medusa*”). El bote de Prendick vagará a la deriva en condiciones infernales durante 8 días. Hambrientos y sedientos, bajo un sol implacable, extremadamente debilitados, no tarda en asomar el motivo del asesinato para poder alimentarse. Prendick se declara contrario a esta horrenda práctica marinera, pero los otros imponen su mayoría, recurriendo al arbitrio de una moneda echada al aire para escoger la víctima.

El sorteo señala al marinero, pero éste no asume su cruel condición de víctima propiciatoria y se enzarza en una lucha con Helmar, precipitándose ambos al mar. El incidente adquiere un valor premonitorio. Una vez a salvo en la isla del sádico doctor Moreau, Prendick será testimonio y partícipe de un descenso al infierno, convertido él mismo en víctima de Moreau para los experimentos que lleva a cabo en su laboratorio, apodado “la casa del dolor”. El recién llegado a la isla acaba por convertirse en un invitado molesto para Moreau. Prendick descubre los experimentos del doctor Moreau y su ayudante Montgomery, investigadores apartados de la comunidad científica, que practican la vivisección, con dolorosas operaciones en el cerebro y la laringe para estimular el aprendizaje del habla o la posición erguida.

En esta isla, la civilización se ha metamorfoseado en grotesco criadero de monstruos. Lo que persigue Moreau es un simulacro de sociedad sustentada en el dominio de los súbditos mediante coacción o tortura. Ese nuevo falso orden civilizado está dotado incluso de un cuerpo legal, un decálogo de mandamientos extremadamente sencillos que las desvalidas criaturas, bestias humanizadas, deben recitar como en una liturgia laica. Esta tiranía de Moreau es un buen ejemplo de distopía social, como afirma Gubern, que la compara al caso de *Rebelión en la granja* (1946) de Orwell:<sup>370</sup> textos antiutopista y antirobinsonianos, que muestran “la frontera radical que separa la animalidad y la identidad humana.”<sup>371</sup>

Por lo que sea, la figura de Moreau, un loco Pígalión que pretende civilizar las bestias salvajes a base de bisturí, ha eclipsado por completo la del pobre naufrago Prendick. Prendick es incapaz de sacudirse el aturdimiento y la desorientación que le invaden. Su comportamiento en la isla carece de determinación, de voluntad, permanece inmovili-

---

370 Román GUBERN, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 55.

371 Román GUBERN, “Terroros inhumanos: Intrusos del cosmos y rebeldes del entorno”, en AA.VV., *Apocalipsis ya: El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011, p. 80.

zado, como en estado de shock ante el horror presenciado. Desprovisto de cualquier virtud heroica, es un ser completamente anulado, atónito, pasivo. Se siente atemorizado ante los engendros antropomorfos; es, en suma, un anti-héroe: “Caí en un estado mórbido, intenso y duradero, distinto del temor, que ha dejado en mi mente una huella indeleble. Debo confesar que el dolor y el caos de la isla me hicieron perder la fe en la cordura del mundo. Un destino ciego, un mecanismo inmenso y despiadado, parecían configurar la estructura de la existencia. Y yo mismo, Moreau por su pasión por las investigaciones, Montgomery por su pasión por el mal, y las Personas-Bestias, con sus instintos y sus limitaciones mentales, nos sentíamos abrumados y atormentados, implacablemente, inexorablemente envueltos en la infinita complejidad de sus incesantes ruedas.”

La necesidad de huir, ingrediente indefectible en toda historia de naufragos, toma aquí un cariz desesperado, empujando a Prendick a una intentona frustrada, cuando percibe claramente que puede convertirse en otra víctima de Moreau y su secuaz. Uno de los momentos culminantes del relato es justamente cuando Prendick siente el pavor de convertirse en materia prima para los experimentos del chiflado Moreau. Está aterrorizado ante la idea de convertirse en un “alma perdida” en esa macabra isla. “La intención de esos repugnantes canallas no había sido otra que retenerme y despistarme con sus muestras de confianza para luego obsequiarme con un destino aún más terrible que la muerte, la tortura, y tras la tortura la más terrible degradación que imaginarse pueda: abandonarme, convertido en una bestia, un alma perdida, junto al resto de criaturas circenses” La frase “una alma perdida” es emblemática, y dará título a la primera adaptación cinematográfica de la novela, *La isla de las almas perdidas* (1932, Erle C. Kenton).

Imposibilitada su huida por la destrucción de las dos lanchas en la playa, terminará hospedado temporalmente en una madriguera junto a esos seres grotescos, conviviendo con los animales bastardos en su propio inframundo, antes de que se produzca la rebelión de las bestias contra su dueño, que termina con la destrucción de la isla y de sus tiranos. En ausencia del rescate exterior, el mundo cerrado y autárquico de la isla gobernada por Moreau ha sido descrito como “isla-laboratorio-cárcel” o “territorio claustrofóbico”.<sup>372</sup> Los frustrados preparativos de huida culminan con el avistamiento de una vela en el horizonte. Pero la llegada prodigiosa de una barca da paso a un breve y siniestro episodio: el bote contiene los despojos del capitán del Ipecacuana y de otro marinero. Este imprevisto bote le sirve a Prendick para abandonar la isla. Prendick es salvado por un bergantín, pero es tomado por loco; nadie da crédito a su historia.

Román Gubern compara al naufrago Prendick con el Robinsón de Defoe.<sup>373</sup> Esta asociación ha permitido elevar el interés por este personaje. Pero Prendick es en reali-

---

<sup>372</sup> GUBERN, *op. cit.*, p. 53.

<sup>373</sup> *Ibíd.*

dad un antirobinsón, caracterizado por pasividad, por su impotencia, que se prolonga incluso tras su retorno. La conclusión de *La isla del doctor Moreau* mantiene esta peripetia tradicional que consiste en la huida y la reincorporación al mundo, pero tranquilizadora resolución alberga la raíz pesimista que desmiente por completo los designios típicos de una robinsonada. Tras su regreso, Prendick se convierte en carne de diván, se refugia en la soledad del campo, rehuyendo la ciudad y la gente, trazando analogías entre los humanos y sus hábitos sociales con el comportamiento de las criaturas salvajes en la isla, u observando en los humanos a su alrededor atisbos de una regresión salvaje. El capítulo final titulado “El hombre solo”, contiene unas reflexiones de Prendick que lo aproximan al tono deprimente de la novela existencialista. Lejos del optimismo robinsoniano, la figura de Prendick se adentra en el corazón de las tinieblas conradiano; su desventura podría valer como preámbulo para *El corazón de las tinieblas*, escrito por entregas a partir de 1899 y publicado entero en 1902, un relato prácticamente contemporáneo al de Wells, que plantea en otros términos la misma dicotomía entre el hombre civilizado y el salvaje. La modernidad del texto de Wells es innegable, y no puede sorprendernos que años más tarde encontrara una reformulación en la telaraña argumental de Bioy Casares en *La invención de Morel*.

Entre las versiones cinematográficas de la novela de Wells destacan tres. El nervio de su temática sigue siendo atrayente para el cine: “la animalidad enfrentada a lo humano —o lo primitivo enfrentado a la civilización”.<sup>374</sup> Las tres versiones a que nos referimos comparten el añadido de un personaje femenino, concesión a las arraigadas convenciones del cine más popular. Esta presencia femenina permite explotar el lado erótico del salvajismo, mediante una chocante ambigüedad de las hembras, así como subrayar el grado de perversidad a que puede conducir la lujuria en los machos. En las tres versiones desaparece el nombre del naufrago, así como otros episodios tipificados, como los intentos de huida y el estadio de abandono tras la destrucción de la isla.

Nuestra mayor atención recae sobre *La isla de las almas perdidas*, película prohibida en algunos países, como en Gran Bretaña, nada menos que hasta 1958. Esta versión, que molestó mucho a Wells, especialmente por el trato dado al personaje de Moreau, encaja perfectamente en un arquetipo del cine de terror, “el tópico del lugar misterioso habitado por seres fantásticos a su vez dominados por un personaje egocéntrico y malvado.”<sup>375</sup> Nace en el contexto cinematográfico de los años 30 que recuperaba figuras clásicas del terror, como Drácula o Frankenstein, tras la llegada del cine sonoro, y que favoreció la adaptación de otro clásico fantástico de Wells, *El hombre invisible* (1933, James Whale). La cinta destaca por su tono expresionista, fotografía magistral de Karl Struss, con un inicio muy sugestivo. Enseguida presenciamos el aspecto del naufrago Edward Parker (Richard Arlen), tras ser rescatado del mar en un estado febril, delirando. El naufrago es

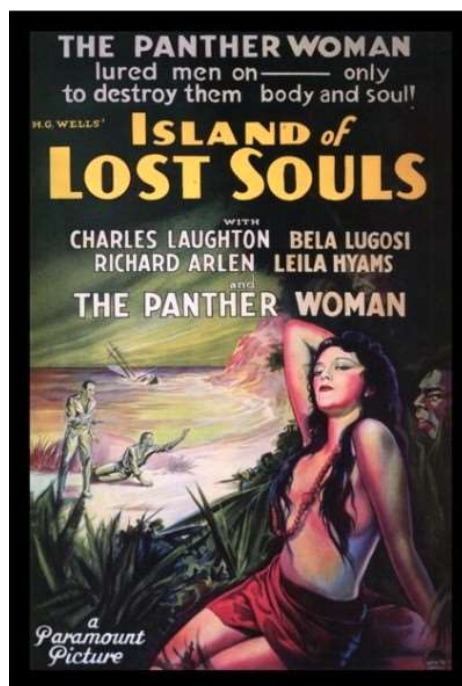
---

<sup>374</sup> Carlos LOSILLA, *El cine de terror: Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 88.

<sup>375</sup> *Ibíd.*, p. 87.

atendido por Montgomery (Arthur Hohl) en un buque que traslada jaulas con animales salvajes para el doctor Moreau (Charles Laughton). Parker será trasladado de mala gana a la misteriosa isla de Moreau cuando es lanzado por la borda por el capitán. Esta primera versión filmica prescinde, pues, del preámbulo de la novela donde Prendick narra sucintamente su terrible experiencia junto a otros dos naufragos, con el episodio de antropofagia. Pero ese pasaje elidido se insinúa con la primera aparición en pantalla del naufrago, en la cama de un camerino del buque que lo ha recogido. Parker aparece demacrado y atolondrado, se incorpora con el semblante lleno de pavor, con los ojos abiertos como platos, evocando con su alucinada mirada un horror, todo ese horror indecible de su experiencia de naufrago, y que los lectores de la novela pueden fácilmente asociar a ese prólogo de Wells.

La novedad más llamativa es la incorporación de una mujer-pantera, Lota (Kathleen Burke), entre las criaturas de Moreau. Destinada a seducir al incauto naufrago, es la más perfecta creación del lunático, que fantasea con la posibilidad de un cruce genético. El caso recuerda la cautivadora diosa Calipso, que retuvo al viajero Ulises en su regazo por un largo tiempo. Teniendo en cuenta la monopolización que ha ejercido la figura de Moreau sobre el relato, cabe reseñar uno de los carteles publicitarios del filme, que juega con los encantos y el exotismo de una mujer que parece una indígena, la mujer-pantera creada por Moreau. Este póster, que elude la figura central del doctor Moreau, destaca en cambio otros importantes componentes, mostrando un buque escorado, y una figura de naufrago suplicante que alcanza la ansiada orilla.



*La isla de las almas perdidas* (1932, Erle C. Kenton) Imaginario de naufragos.

La situación de retención placentera del visitante atónito se complementa en el filme con la presencia del otro lado, el mundo excluido de la isla. Se añade al relato la futura esposa del naufrago, Ruth (Leyla Hyams), que se muestra ansiosa y preocupada por su desaparición. Como una heroína moderna, no resignada a la espera, la novia se dispone

a salir en su busca para rescatarlo, mientras él parece incapaz de reaccionar ante la barbarie de la isla y se muestra impotente para renunciar a las tentaciones captoras de la mujer felina. El filme nos regala una situación paradójica: cuando la huida del naufrago de su encierro parece inviable, encuentra su oportuna solución en la tenacidad de la mujer, “cuando ésta (...) acuda en su rescate y le arranque de sus ensoñaciones con la perspectiva de la formación de una familia. Así, como en muchos filmes de la época (...), aquí se afirma que sólo la vida convencional puede salvar al ser humano de la locura, del infierno subconsciente.”<sup>376</sup> Losilla asume las racionalizaciones freudianas en su visión del cine terror, concluyendo que “el arte, en este sentido —o digamos que cierto tipo de arte, incluido aquel en el que se enmarca la representación de lo horrendo—, actúa siempre como espejo de la realidad, y por lo tanto como espejo del lector o espectador, por lo que todo lo que se muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de él o de sus deseos prohibidos.”<sup>377</sup>

La sublevación de las bestias, “una parábola sobre la tiranía”,<sup>378</sup> concluye con el incendio de la isla y la destrucción de Moreau, de ecos revolucionarios, que algunos han relacionado con la toma de la Bastilla.<sup>379</sup> El castigo final, elemento imprescindible del género de terror consagrado a las figuras de científicos enloquecidos, conserva el habitual tono moralizador que previene contra la presunta obsesión de unos inconcretos sabios maléficos: “El mensaje característico se refiere al uso adecuado, o humano, de la ciencia contra su uso demente, obsesivo.”<sup>380</sup>

En consonancia con las modificaciones añadidas en *La isla de las almas perdidas*, especialmente la incorporación de la esposa del naufrago, también la resolución final difiere de la de la novela original. Tras la sublevación de los hombres-bestias, contemplamos la huida de la isla, devorada por las llamas, en un bote a remos con un redimido Montgomery, el naufrago Parker y su esposa. Esta conclusión ignora los últimos capítulos de la novela, tanto los que se desarrollan en la isla diabólica de Moreau como el desasosegante desenlace en que el naufrago es infelizmente incorporado al mundo civilizado.

Las otras dos versiones más conocidas, *La isla del doctor Moreau* (1977, Don Taylor) y *La isla del doctor Moreau* (1996, John Frankenheimer),<sup>381</sup> conservan a grandes rasgos la historia principal del sabio loco y sus experimentos con animales, y también incluyen

---

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>378</sup> José María LATORRE, *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat, 1987, p. 121.

<sup>379</sup> Phil HARDY, *Horror: The Aurum film encyclopedia*, London, Aurum Press Ltd., 1996, p. 52.

<sup>380</sup> Susan SONTAG, “La imaginación del desastre”, en *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos* (ed. Antonio José Navarro), Madrid, Valdemar, 2008, p. 34.

<sup>381</sup> Frankenheimer suplantó a Richard Stanley, expulsado del rodaje por orden de la productora New Line tras 5 años trabajando en el proyecto junto al guionista Walon Green. Esta historia de desavenencia entre industria y cineastas ha sido registrada en documental *Lost soul: The doomed journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau* (2014, David Gregory).

la variante del animal híbrido feminizado. Ambas retoman la figura del náufrago perdido en el océano en un estado de desolación. La versión de Frankenheimer, oportunamente enmarcada en los avances de la experimentación genética, mantiene ciertas afinidades con el texto original, como cuando reproduce la voz interior del náufrago en su desasosegante tramo inicial, o cuando respeta el espíritu de sus últimas amargas palabras tras el retorno al hogar. La versión de Taylor se abre con la imagen del náufrago, un lejano bote a la deriva, que progresivamente se convierte en un punto diminuto, inapreciable, en la inmensidad marina.



*La isla del doctor Moreau* (1977, Don Taylor) Náufrago a la deriva

Un prólogo presenta a dos náufragos en una barca de salvamento que se deshacen del cadáver de un tercero. Los dos supervivientes se ayudan y se afanan en alcanzar la playa. Uno de ellos es atacado por unos seres desconocidos y desaparece, y el protagonista, Braddok (Michael York), es cazado y conducido hasta el doctor Moreau (Burt Lancaster). La introducción del personaje femenino que hechiza y enamora al náufrago visitante permite un nuevo enfoque y una nueva resolución. El náufrago cae seducido por la belleza de una muchacha, María (Barbara Carrera), ahijada de Moreau, probablemente su criatura mejor acabada, su obra más perfecta, una replicante. Esta mujer, desprovista de cualquier vestigio animal, que desconoce el mundo exterior y no ha conocido hombre, se interesa por el náufrago. El paralelismo entre María y Moreau, por un lado, y Miranda y Próspero, por otro, es muy fuerte. Moreau tiene un fiel acólito, Montgomery (Nigel Davenport), como Próspero tiene a su Ariel. Incluso esa peculiar criatura llamada Calibán parece el referente del grotesco criado M'Ling (Nick Cravat), una bestia torpemente acabada.

Braddock será víctima de los experimentos de Moreau, materializándose lo que en la novela original solo es un temor. La perversión de este Moreau es superlativa, pues pretende lo contrario que el original de Wells, transformar al molesto visitante en una bestia. Un momento álgido del filme consiste en la horrenda visión de Braddock con el rostro de un animal. Esta reversibilidad entre animal y hombre entronca con una temática popular del cine de terror, como destaca Losilla con el lenguaje prestado del psicoanálisis: “La literatura y el cine de terror organizan sus esquemas alrededor de figuras centra-

les que aglutinan en sí mismas la escisión básica entre el yo y el superyó, ya sea mostrándola por transformación (la mayoría de los llamados «monstruos») o en el propio interior de la mente humana (la locura, la psicopatía).<sup>382</sup>

La devastación de la isla y la huida de Braddock y María en un bote parecen un final conciliador y feliz. Braddock observa aliviado cómo desaparecen los cambios repulsivos de su transformación animal y resurge con su faz humana. Pero lo que parece una clausura reconfortante contiene una sombra ominosa: la chica empieza a desfigurarse, síntomas de su vuelta a su estado natural salvaje, dejando un final abierto y descorazonador.<sup>383</sup>

### 2.3.3.3. Cacería humana

El salvajismo humano llega a las islas de la mano de otro perverso en *El malvado Zaroff* (1932, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel).<sup>384</sup> La historia guarda un gran parecido con otras de islas terroríficas habitadas por locos que imponen su ley demencial. *El malvado Zaroff* y *La isla del doctor Moreau* parecen filmes gemelos. La secuencia inicial culmina con un naufragio después de la presentación de un grupo de viajeros en un yate, entre los cuales se encuentra el reputado cazador Bob Reinford (Joel McCrea), que favorece la introducción del tema principal del film, el deporte de la caza mayor y la inversión que se produce entre lo civilizado y lo salvaje, con algunas frases memorables, como ésta: “La bestia que mata para vivir es llamada salvaje; al hombre, que mata por deporte, se le llama civilizado.” El yate sigue una ruta segura gracias a unas marcas luminosas que señalan el cauce, pero el capitán encuentra el curso extraño, ya que no se corresponde con los mapas de navegación. El barco encallará en unos arrecifes: sigue una escena típica de naufragio, con gritos de socorro, pánico, y la irrupción de la muerte cuando el barco explota. Unos pocos que se han lanzado al agua, nadando y luchando por vivir, hasta agarrarse a unos maderos, serán devorados por los tiburones. Bob, el único superviviente, se suelta de la tabla de salvación y nada hasta la isla cercana de Brank. Empieza la exploración de la isla y vislumbra un casillo entre las brumas, una

---

382 Losilla, *op. cit.*, p. 23.

383 Aparte de las versiones mencionadas, existen otras adaptaciones del clásico de Wells, como la película americano-filipina *La isla del terror* (1959, Gerardo de León y Eddie Romero) o la italiana *La isla de los hombres peces* (1978, Sergio Martino). Los experimentos paracientíficos de Moreau recibieron en la literatura un nuevo impulso con el acercamiento de Brian W. Aldiss, exponente de la “nueva ola británica”, autor de una versión del mito frankensteiniano *Frankenstein desencadenado* (1973), que escribió *La otra isla del doctor Moreau* (1980), homenaje explícito al clásico de Wells, con nuevas modificaciones, en un contexto futurista que presenta a los naufragos como víctimas de un sabotaje en su cápsula espacial que se precipita en el Pacífico.

384 Adaptación del relato homónimo de Richard Connell (1893–1949), filme de discreto presupuesto que Schoedsack rodaría para ganar tiempo antes de embarcarse en la ambiciosa realización de *King Kong* (1933, Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper), llegando con el tiempo a solaparse ambos rodajes, que aprovecharon los mismos decorados y compartieron asimismo algunos actores.



fortificación gobernada aparentemente por un caballero sofisticado y megalómano, el Conde Zaroff (Leslie Banks) —un general en el texto original.

Zaroff es un cosaco elegante que trata a su visitante con exquisita atención. Bob recibe el consuelo de su distinguido anfitrión y descubre la presencia de dos naufragos de otra embarcación, los hermanos Martin Trewbridge (Robert Armstrong) y Eve Trewbridge (Fay Wray), “víctimas de las circunstancias” como él, alojados en el castillo. En realidad, los naufragos se encuentran retenidos en esta isla con las vías de comunicación cortadas. La isla de Zaroff es una isla-trampa, una isla del terror. Las atenciones a los naufragos invitados en la corte de Zaroff esconden una intención perversa. Tras las formas caballerescas de Zaroff se descubre luego a un psicópata asesino que, secundado por sus esbirros, atrapa naufragos con infames artimañas, para utilizarlos luego como presas humanas en sus cacerías. Zaroff no es un naufragador en el texto original, donde no tiene lugar el naufragio provocado del yate.

Esta argucia narrativa de los guionistas —que recuerda el tema de Próspero y algunas historias de piratas—, subraya aún más el lado psicopático del Zaroff filmico, y añade una interesante variable al copioso motivo del naufragio. Como los piratas de *El faro del fin del mundo*, Zaroff atrae a las embarcaciones con una iluminación engañosa que las hace encallar en los arrecifes de su isla. Pero el propósito de Zaroff no es saquear tesoros, sino obtener presas humanas para el “juego más peligroso”, la cacería humana en su coto particular. Losilla describe así a este personaje y el escenario de partida, casi un patrón en muchos filmes de terror de la época: “El solitario megalómano que ejerce su dominio sobre un lugar fantástico e incivilizado, en el que atrapa a sus víctimas como en una tela de araña.”<sup>385</sup>

Cuando Zaroff descubre las aptitudes cinegéticas de su huésped, sus planes salvajes cobran un inusitado impulso. La verdadera personalidad de Zaroff se revela en su sala de trofeos, cabezas humanas expuestas en frascos en una habitación secreta. La gran cacería, el gran duelo, la pugna entre ambos cazadores, se hace inevitable. El lado demoníaco de Zaroff se acentúa en su vestimenta y su fisonomía: una cicatriz en el rostro, que acaricia cuando toma sus decisiones, una barba recortada, mefistofélica, una mirada penetrante y alucinada. El juego de perseguir naufragos representa la completa involución, el reverso distópico de la fantasía robinsoniana, uno de los “afilados modelos de antiutópica parábola social”.<sup>386</sup> Se trata de “un retorno a la naturaleza, a la condición animal del hombre”.<sup>387</sup> La inversión entre civilización y salvajismo juega en todo momento con la indefinición, con la ambigüedad. Rainsford, famoso cazador convertido en presa en la isla, vuelve a adquirir el rango de cazador al final, al matar a Zaroff, convirtiéndose también en Zaroff, cuando para él la caza era un simple deporte. La cacería

---

385 LOSILLA, *op. cit.*, p. 84.

386 Carles ROCHE, “La caza”, en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

387 LOSILLA, *op. cit.*, p. 84.

humana de Zaroff ha sido interpretada como alegoría de los miedos de los años de la Depresión norteamericana.<sup>388</sup> Ese malsano deleite también se ha presentado en clave psicoanalítica, con manidas fórmulas freudianas o pseudofreudianas, como fruto de un mecanismo sexual inconsciente, en el que la caza funciona como sustitutivo del placer erótico; así lo cree por ejemplo Latorre, según el cual la caza permite a Zaroff “realizarse sexualmente con el hecho de la muerte violenta”.<sup>389</sup> Esta clase de metáforas inconcretas pueden ser caprichosas especulaciones, pero el hecho mismo de que la doctrina psicoanalítica adquirió rápidamente carta de creencia en la cultura contemporánea hace plausible que tales interpretaciones formasen parte del mismo planteamiento intencional del filme.



*El malvado Zaroff* (1932, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel). Salvación final.

En el duelo final, con la eliminación del contrincante, un digno rival, se produce esta fusión de contrarios que permite contemplar a uno como el reflejo del otro —como diáfananamente sucede en *Infierno en el Pacífico*. El enfrentamiento es así trasunto de un desdoblamiento, de una manifestación dual que Losilla insiste en subrayar aludiendo a ciertos detalles visuales, como el vestuario negro del maligno Zaroff y las camisas blancas del civilizado Rainsford: la lucha desemboca forzosamente en la eliminación del otro, “matando a su propio yo”, dice Losilla.<sup>390</sup> El motivo del sanguinario juego en la isla de Zaroff tuvo un gran éxito, que pervive hasta nuestros días en filmes que contienen alusiones directas o veladas a la partida de Zaroff.<sup>391</sup>

388 Cf. HARDY, *op. cit.*, p. 53.

389 LATORRE, *op. cit.*, pp. 128 y s.

390 LOSILLA, *op. cit.*, p. 85.

391 Citamos sólo algunos de los filmes más relevantes que conservan básicamente el vínculo con el relato de Connell: *A game of death* (1945, Robert Wise), segunda realización Wise, remake confeso del relato de Connell, con insertos del naufragio o la persecución de los perros extraídos directamente de *El malvado Zaroff* de Schoedsack; *El castillo del ogro* (1952, Nathan Juran), la primera película de Juran, que no se inspira directamente en el relato

La culminación idónea de un relato de naufragos es la salvación. Tras el triunfo sobre el mal, con un Zaroff herido que será devorado por sus propios mastines, Rainsford y la chica consiguen escapar de la isla con la lancha, que no estaba estropeada, fundiéndose con el luminoso horizonte. Es una imagen conclusiva típica de los filmes de naufragos, donde el rescate o la huida con una embarcación equivale a la resolución satisfactoria, dejando para el espacio del sobrentendido la llegada al hogar. Pero una sutil nota de ambigüedad y de intriga adorna esta típica resolución: la imagen de la huida final está tomada desde el castillo y enmarcada en una de sus ventanas.

### 2.3.3.3.1. Pequeños robinsones salvajes

De los grandes relatos que revierten el paradigma robinsoniano en una isla perdida, destaca especialmente la pesimista novela de William Golding *El señor de las moscas* (1954), en la que se relata la deriva salvaje de un grupo de escolares británicos que encuentran refugio en una isla deshabitada, desprovistos de la tutela de los adultos, tras un accidente de avión. El relato atrajo el interés del dramaturgo Peter Brook, que realizó la más famosa adaptación del texto de Golding, *El Señor de las moscas* (1963), que a su vez motivó la versión cinematográfica americana *El señor de las moscas* (1990) de Harry Hook. Ambas adaptaciones que se mantienen fieles al espíritu duro amargo de la novela. El horror de la II G.M. se halla en la génesis de esta historia terrible sobre unos pequeños naufragos capaces de llegar al crimen, tal como confiesa el propio novelista: “Realicé un experimento, permitiendo a una clase de niños la mayor libertad posible y sólo interviniendo cuando parecía haber alguna posibilidad de que se cometiera el asesinato. Eso, y la guerra y sus consecuencias, fueron todas mis investigaciones.”<sup>392</sup> La postguerra, encadenada inmediatamente con la Guerra Fría, marcaría no sólo a Golding, sino a la literatura en general: “Todo esto —dice Juan José Coy— hace que esta etapa esté dominada por la duda, la inseguridad, el temor. La literatura de este tiempo refleja de diversas formas la preocupación del hombre y su descontento.”<sup>393</sup>

---

de Connell, pero guarda con él varias similitudes, haciendo desaparecer la figura del naufragio y la localización insular, y convirtiéndose en relato de aventuras y misterio ambientado en el castillo de un conde austríaco, tuerto, en el siglo XVIII; *Huida hacia el sol* (1956, Roy Boulting) cita a Connell como fuente argumental en los créditos iniciales, pero sin especificar concretamente ningún título, y muy vagamente encuentra inspiración en *El malvado Zaroff*; *Bloodlust* (1961, Ralph Brooke), remake de *El malvado Zaroff* en formato de terror adolescente. Cf. el estudio monográfico de Bryan Seen, *The most dangerous cinema: People hunting people on film*, Carolina del Norte, McFarland & Company, 2014.

392 William GOLDING, *Utopias and antiutopias: A moving target*, Londres, Faber and Faber, 1982, p. 183.

393 Juan José COY GIRÓN, “El terror del hombre moderno: Lord of the flies”, en *Atlantis* (Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos), t. 8, núm. 1-2 (junio-noviembre de 1986), pp. 109-114.

Peter Brook halló buen acomodo a su futura teoría del “espacio vacío” en la localización única del espacio insular de la novela de Golding: escenario natural despojado de artificios, desprovisto de decorados y accesorios, espacio idóneo para la imposible aventura robinsoniana de unos escolares desquiciados. La adaptación Brook utiliza una dura y áspera fotografía en blanco y negro, que contribuye aún más a difuminar las posibles cualidades benefactoras de la isla, como su vegetación o sus aguas, y enfatiza el tono sombrío del relato. El territorio que pisa la figura del naufragio es elusivo en la novela, que no informa de los motivos y los hechos por los cuales los niños se encuentran en la isla, aunque es sugiere el contexto de Guerra Fría, con la ocasional alusión a la bomba atómica. Pero Brook ilustra someramente estos apuntes con diversas instantáneas fotográficas en un prólogo donde se subraya ese contexto de guerra latente. Prescinde de una primera parte esencial de la novela donde se ofrecía la vertiente más utópica del nuevo asentamiento, expresión de triunfo robinsoniano. Si el contexto de temor apocalíptico de la Guerra Fría imprimió su sello a la versión de Brook, la más moderna de Hook toma distancia de ese terror pretérito a la bomba atómica y se toma algunas pequeñas licencias respecto al texto de Golding, sin dañar lo esencial. Transforma a los escolares en cadetes que se dirigen a una academia militar norteamericana, y atenúa la marcada dialéctica entre robinsonismo y salvajismo, entre utopía y distopía, o democracia versus totalitarismo, llevando el filme hacia el territorio de la pura historia catástrofes, donde la isla “se convierte simplemente en un lugar para la supervivencia y la aventura”.<sup>394</sup>

La isla de *El señor de las moscas* parece inspirada en las de aquellos relatos de jóvenes robinsones fruto de la imaginación verneana, islas benefactoras, de buen clima, abundante vegetación y sin animales peligrosos. Nuestros aprendices de robinsones están al principio entusiasmados con el lugar. Uno de ellos, Ralph, exclamaba en la novela: “Es una buena isla (...) Mientras esperamos, podemos pasarlo bien (...) Es como en un libro.” Se dejan embargar por su infantil imaginación formada por las lecturas de aventuras marítimas en islas exóticas, como *La isla del tesoro* o *La isla de coral*. En realidad, *El señor de las moscas* empieza como una réplica moderna de *Dos años de vacaciones* de Verne. Ralph dice: “Es nuestra isla. Una buena isla. Hasta que los mayores no vengan a recogerlos, nos lo pasaremos bien.” Pero el futuro desarrollo de la situación invierte los parámetros de esos relatos infantiles. Golding se encara al robinsonismo de *Dos años de vacaciones*, “cuya ambigua peripecia preludia las tinieblas de *El señor de las moscas*”.<sup>395</sup> La supervivencia de estos pequeños naufragos se inicia con una dinámica grupal armónica, constructiva y positiva, plenamente robinsoniana. Ralph se convierte en el líder,

---

394 Arthur BLAIM, “‘As if it wasn’t a good island’: Failed and forgotten Utopias in the cinematic adaptations of William Golding’s *Lord of the Flies*”, en *Mediated Utopias: From literature to cinema*, Frankfurt, Peter Lang, 2015, p. 195.

395 Fernando SAVATER, *Misterio, emoción y riesgo: Sobre libros y películas de aventuras*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 260.

su clarividencia y sus dotes de mando favorecen la organización colectiva, distribuyendo funciones para cada uno de los miembros del grupo, y atendiendo a los más pequeños mientras no se produzca su rescate. En estos primeros compases late el impulso robinsoniano con fuerza: “Resplandecía esa especie de encantamiento, aquella extraña luz invisible de la camaradería, de la aventura, de la satisfacción.” Los principios básicos del nuevo orden insular se sustentan en la democracia, con elecciones y decisiones consensuadas, libertad de voto y opinión. Pero la novela de Golding subvierte dicho mediante una deriva hacia el desorden, la maldad y el desgobierno, una regresión a la animalidad, al imperio de los salvajes instintos desatados de unos chicos de clase alta.

Los mismos ingredientes que componían el modelo robinsoniano, la misma premisa argumental, ahora dan un resultado opuesto. Se acentúan elementos negativos e irreversibles en la conducta de los muchachos: el aislamiento, la pérdida de la noción del tiempo, la falta del paraguas protector de los mayores, que provocan el repliegue hacia actitudes grupales muy primitivas, sumiendo al grupo en la división y volviendo inviable el mantenimiento de una armonía social. Nada queda de la enternecedora inocencia infantil, todo lo que ocurre es abyecto. Los influenciados niños sufren la influencia del un líder agresivo, Jack —contrapeso de Ralph—, que los arrastra a la barbarie. Algunos elementos perturbadores, como la oscuridad y la densidad de la jungla, que infunden un indomeñable miedo en los pequeños, o la cima que domina la isla, lugar donde aparecerá el cadáver del piloto; u otros aún más desconcertantes, como la aparición de una parte del grupo en la playa, ataviados como los miembros de un coro con capas negras con insignias, el uniforme escolar, que se acercan marchando, desfilando, conducidos por Jack, el líder opositor. Las pesadillas nocturnas de los más pequeños llevan a Simon a presentir los peligros que se ciernen sobre la isla, enmendando las palabras celebrativas iniciales de Ralph sobre lo que parecía “una buena isla”. La primera alegría por la ausencia de los mayores deja paso a la añoranza del mundo ordenado y seguro de la familia; el desvanecido mundo adulto se presenta ahora como un anhelo y una idealización, un sueño inalcanzable. “El mundo del pasado se convierte en un espacio bucólico de alegría, seguridad y felicidad, un *no-lugar* esperado y soñado que no se puede alcanzar, porque —objetivamente— ya no existe.”<sup>396</sup>

Ralph, el líder racional, es consciente de la degradación progresiva de la convivencia: “Nos desmoralizamos. No entiendo el porqué. Empezamos bien; éramos felices. Y luego...” Aquí empieza la descomposición, la división en dos grupos cada vez más irreconciliables, un problema inherente a todos los relatos de naufragos en comunidad, la cuestión del liderazgo. Cada grupo representa una concepción de la vida opuesta a la del otro: la preservación de la civilización defendida por Ralph, y la vida salvaje defendida por Jack. Éste dinamita el paraíso robinsoniano implantado en un primer momento, anulando ese espíritu positivo que sin embargo había secundado al principio, cuando

---

396 BLAIM, *loc. cit.*, p. 102.

Ralph proponía crear unas normas de conducta y de trabajo: “Es necesario que tengamos unas reglas y que las obedezcamos. Al fin y al cabo, no somos salvajes. Somos ingleses, y los ingleses siempre somos los mejores en todas partes. Es indispensable hacer las cosas bien.” Ralph, apoyado por el inteligente “Cerdito”, encarna el juvenil espíritu robinsoniano, positivo y civilizador, pero será barrido por la energía salvaje de Jack. Golding lo elucida en unas breves frases: “Los dos muchachos —Jack y Ralph— se miran frente a frente. De un lado, el mundo atractivo de la caza, de la exaltación febril, las tácticas, la habilidad; de otro, el mundo de la añoranza y el sentido común frustrado.” Jack lidera un grupo cazador, donde impera la ley del más fuerte, la disciplina del clan o el culto al líder tribal, aplastando la sensatez, la razón, la lógica, el trabajo de Ralph.

Más allá de una evidente lucha entre el bien y el mal, los ecos de la guerra se apoderan del relato, y se vuelve casi imposible evitar ver en la oposición entre Ralph y Jack una alegoría de la oposición entre democracia y totalitarismo, entre la libertad y el nazismo, o incluso, para los más idealistas, entre el pacifismo y el militarismo. Otras metáforas más o menos metafísicas servirían igualmente: entre las tinieblas y la luz, el oscurantismo y la ilustración, el instinto y la razón. Se llega al colapso, al inexorable enfrentamiento, seguido de la paulatina aniquilación de los últimos defensores de la racionalidad y de los valores de la civilización, Simón, Cerdito y Ralph.

Simón, alma noble y clarividente, es destruido durante una noche de tormenta en una desenfundada ceremonia salvaje. Estos robinsones huérfanos se pintan los rostros con pinturas de guerra para salir a cazar y terminan sacrificando a Simón. Las pinturas de guerra son signo de la transición al salvajismo: “Bajo la protección de la pintura las fuerzas de lo salvaje se desencadenaban más libremente”. “Cerdito”, ser marginado, despreciado por su gordura, sus gafas, su asma y sus escasas habilidades manuales, objeto de burla, será asesinado impunemente como culminación de un proceso ascendente de vejación. Y Ralph, salvado *in extremis*, es víctima de una enloquecida persecución final, una cacería humana en toda regla.



*El señor de las moscas* (1963, Peter Brook). Salvajismo.

El recurso a los elementos simbólicos alcanza al mismo título, *El señor de las moscas*, espíritu que se materializa en una cabeza de cerdo envuelta en una nube de moscas. La cabeza de cerdo putrefacta es clavada en una estaca como espantajo para ahuyentar a las bestias o monstruos imaginarios. Esta cabeza es el testimonio mudo de la deriva oscurantista de los niños perdidos, de la instauración paulatina de la superstición. La imagen posee una tremenda rotundidad, que propicia uno de los diálogos clave, una alucinación en que la cabeza interpela a Simón antes de ser aniquilado: “Lo sabes, ¿verdad? ¿Que soy una parte de ti? ¡Muy próxima, demasiado! ¿Que soy la razón por la cual no hay salida? ¿Que hace que las cosas sean como son?” El simbolismo de los objetos alcanza a la caracola de mar, convertida en megáfono, metáfora de la comunicación y el entendimiento, talismán de la libertad individual frente a la irracional presión del grupo. Este objeto símbolo de la democracia será relegado al olvido y destruido junto a su portador, Cerdito. Las tres víctimas, Simón, Cerdito y Ralph, insisten en trabajar para el rescate, pero son desoídos por una mayoría que prefiere satisfacer sus instintos guerreros y de ocio, descuidando todas las labores. La figura primordial del fuego, la llama que puede procurarles la salvación, se apaga como las propias ilusiones del rescate. Esta negligencia “inicia el proceso de cortar los vínculos con el mundo civilizado y sus normas.”<sup>397</sup> Los pequeños salvajes son conscientes: “Dejaremos apagar el fuego. Seremos como animales. Nunca nos rescatarán.” El relato presenta una paradoja que refuerza el sentido del fuego como elemento de salvación. Precisamente cuando el fuego se ha convertido en un elemento destructivo en la isla, avivado por las hordas de Jack para exterminar a Ralph, se transforma también en la llama salvadora que atraerá un barco para rescatarlos. El fuego, ahora símbolo de la destrucción, con una isla devastada, facilita la llegada de los salvadores.

Pero este rescate contiene en su resolución otro elemento importante: el llanto infantil. Ralph, ante los rescatadores que ponen fin a la pesadilla isleña, recuerda el asesinato de Cerdito y arranca a llorar. Sus lágrimas se contagian rápidamente a todos, que retornan a su estado inicial. Golding lo explica así: “Ralph lloró por el final de la inocencia, las tinieblas del corazón del hombre y la caída a través del aire de aquel amigo prudente y sincero que se llamaba Cerdito.” A partir de las premisas del robinsonismo en clave infantil, esta historia entronca con la línea del antiutopismo que ya aparece en la literatura del siglo XIX, y que se continúa en obras tan impactantes como *Un mundo feliz* (1932) de Huxley, *1984* (1948) de Orwell o *Fahrenheit 451* (1953) de Bradbury, obras que “preconizan o imaginan un futuro en el que la humanidad está muy próxima a su destrucción o que ya se encuentra irremediabilmente en ella.”<sup>398</sup> *El señor de las moscas* se ha convertido en paradigma de la antiutopía.<sup>399</sup>

---

397 *Ibid.*, p. 100.

398 Susana FARRÉ, “Futuros distópicos”, en *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos*, cit., p. 502.

399 BLAIM, loc. cit., p. 95; Antonio BLANCH, *El hombre imaginario: Una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1996, p. 384; GOLDING, *op. cit.*, p. 183.

El propio autor replanteará su mensaje pesimista en unos términos escandalosamente subjetivistas: “Simplemente es así. Con las personas malas, odiosas, no cooperativas, egoístas, ningún sistema social funcionará. Con gente buena, cariñosa, cooperativa, desinteresada, cualquier sistema social funcionará.”<sup>400</sup> Golding cree que la maldad a veces no está en el exterior, no hay que buscar enemigos fuera, sino en uno mismo, y las condiciones excepcionales de una vida de naufrago despiertan al diablo interior, larvado en el fondo de nuestro ser, “como si fuera un horrible monstruo que suponían oculto en alguna cueva de la isla, cuando en realidad de verdad habitaba en el fondo de cada uno de ellos.”<sup>401</sup> Una abundante literatura ha avalado la interpretación más o menos pseudocientífica de los horrores supuestamente agazapados en lo inconsciente. Terrores internos y externos, en confluencia por ejemplo con el horror de las guerras y matanzas, para los que no escasean los casos históricos, como el de los naufragos del barco mercante Batavia.<sup>402</sup>

#### 2.3.3.4. SALVAJISMO EN LAS BALSAS

A menudo las historias de supervivencia en balsas desembocan en el asesinato de inocentes para preservar la vida del conjunto. El contexto excepcional reviste el crimen con los ropajes de una causa moral, que tiene muy diversas formulaciones, algunas sorprendentemente simples en su diáfana aritmética, como el lema según el cual es preferible salvarse unos pocos que morir todos. El tema se formula, tratado someramente, en la historia de un caso judicial, *Almas en el mar* (1937), y con mayor extensión en *El mar no perdona* (1957). Este dilema que enfrenta las perspectivas opuestas de lo ético y lo moral, donde un asesinato múltiple puede obedecer a una razón superior, entró en los anales de la historia del derecho con el caso de Alexander William Holmes en 1842, juzgado por deshacerse de unos emigrantes en un bote tras un naufragio. Holmes no fue condenado por asesinato, aunque sí por intento de homicidio, un delito menor, dictando el tribunal en aquel caso que el instinto de conservación no puede admitirse como motivo para cometer un crimen.

---

400 GOLDING, *op. cit.*, p. 184.

401 BLANCH, *op. cit.*, p. 286.

402 El Batavia, de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, con destino a Java y cargado de plata y piedras preciosas, se hundió la noche del 3 al 4 de junio de 1629 cerca de la costa australiana, tras chocar en un arrecife de coral. Los supervivientes quedaron diseminados por islotes, y sufrieron el escalofriante reinado de terror impuesto por el boticario y sobrecargo Jeronimus Cornelisz (1598–1629). Mientras el representante del armador y el capitán partían para encontrar ayuda, más de 200 naufragos fueron sometidos a la depravación monstruosa de Cornelisz, con matanzas indiscriminadas y desenfrenadas, un envilecimiento que según parece obedecía a un propósito de control absoluto de sus súbditos. Cuando llegó una nave de la compañía desde Java a los pocos meses, la población se había reducido en un tercio. Esta tragedia fue novelada por Simon Leys en *Los naufragos del “Batavia”*: *Anatomía de una masacre* (2003), que complementaba el trabajo histórico de investigación de Mike Dash, *La tragedia del Batavia* (2002).



### 2.3.3.4.I. Linchamiento

Hitchcock planteó un dilema parecido en *Náufragos* (1944), no como un caso de urgente necesidad, cuestión de vida o muerte, sino como ajusticiamiento colectivo, el linchamiento del enemigo, el traidor o el malvado. La circunstancia dramática no era nueva, pero Hitchcock le confirió una potencia argumental de la que carecía. Y no era la primera vez que Hitchcock frecuentaba el tema del naufrago, por el que sentía una clara dilección. En *Náufragos* tenemos la culminación de varios pasajes que había desarrollado de forma episódica en filmes como *Lo mejor es lo malo conocido* o *Enviado especial*, y también en *La posada Jamaica* (1939).<sup>403</sup>

Hitchcock otorga a la figura del naufrago la centralidad absoluta. El planteamiento dramático es una situación sobredeterminada, con un grupo de personas en una balsa en medio del océano, que ocupa todo el filme hasta su rescate final. Formalmente, es sorprendente el meticuloso respeto a las clásicas unidades teatrales de acción, tiempo y espacio. La radicalidad de este planteamiento tan cerrado, que nunca se rompe introduciendo alguna otra acción o localización que se alejen de lo que ocurre actual y permanentemente en el bote, se convirtió en un desafío técnico para Hitchcock, siempre deseoso de sorprender con soluciones a los problemas narrativos más difíciles, como también demostró más tarde en una operación similar con *La soga* (1948), encerrando a los protagonistas en un invariable escenario y rodado enteramente en un largo plano-secuencia, aunque con algún leve truco para salvar la chocante monotonía que podría causar esa continuidad. La audacia de Hitchcock se demuestra también en su decisión de prescindir de banda sonora, dejando únicamente los sonidos o el silencio del mar, estrategia que refuerza el clima concentracionario, una sensación de *huis clos*. Se aprovecha este absoluto aislamiento para poner sobre el tapete las contradicciones cuando deben tomar partido frente a un nazi que se convierte en líder del grupo.

Es obvio que el contexto bélico impregna el filme de un explícito discurso propagandista en favor de la causa aliada. Hitchcock ya había contribuido a la misma con otros filmes como *Enviado especial* o *Sabotaje* (1945), amén de algunos cortometrajes para la Oficina de Información Británica. Preguntado por el cineasta francés François Truffaut, Hitchcock recalcó la intención política de su película: “Quisimos mostrar que en aquel momento estaban presentes en el mundo las democracias y el nazismo. Las democracias estaban en completo desorden, mientras que los alemanes sabían todos adónde querían

---

<sup>403</sup> La aproximación de Hitchcock a la figura del naufrago superar la simple curiosidad. Hitchcock anduvo cerca de contribuir con su imaginación a una prevista versión del hundimiento del Titanic. El motivo de su viaje a Estados Unidos en 1938, de la mano de productor norteamericano David O'Selznick, era firmar un contrato para 4 películas, entre las cuales se incluía una versión de la catástrofe del Titanic, a cuyo propósito el productor americano ya había previsto la compra del mercante de la marina norteamericana “Leviathan” para el rodaje. Finalmente, la adaptación de la novela de Daphne du Maurier, *Rebeca* (1940), se convertiría en su primera película norteamericana (cf. Leonard J. Leff, Hitchcock & Selznick [1987], Barcelona, Laertes, 1992; Donald Spoto, Alfred Hitchcock: *La cara oculta del genio* [1983], Navarra, Ultramar, 1988).

ir. Se trataba, pues, de decir a los demócratas que les era absolutamente necesario tomar la decisión de unirse y agruparse, de olvidar sus diferencias y divergencias para concentrarse sobre un solo enemigo, particularmente poderoso por su espíritu de unidad y de decisión.”<sup>404</sup>



*Náufragos* (1944, Hitchcock). Rescate de náufragos.

En este retrato de grupo, Hitchcock introduce, con dosis inhabituales de complejidad, diversos dilemas morales. Entre los náufragos se introduce un lobo con piel de cordero, el capitán del submarino alemán que ha destruido el barco y que también resultó hundido. Este oficial nazi, Willy (Walter Slezak), se presenta como un simple marinero, y con su aspecto de bonachón engaña a todos, conduciéndoles hacia las posiciones alemanas; posee una brújula y tiene provisiones escondidas. Sus virtudes son notables: fuerza, seguridad, iniciativa, inteligencia, amplios conocimientos en navegación; le convierten en el líder ideal para salir del atolladero. En esta alegoría de las contradicciones, flaquezas y desorientaciones de las democracias occidentales, representadas a través de un elenco variado de personajes, la resolución tiene que ser dramática por fuerza. Ya en un primer momento se constata la división, la disensión dentro del grupo de los náufragos, en la actitud que deben tomar cuando lo recogen del mar. La situación se repite de nuevo cuando a medio relato se desenmascara al traidor, poseedor de una brújula, confirmando que los ha engañado y que los conduce hacia las líneas enemigas. Se plantean ejecutarlo a sangre fría, pero los conocimientos del alemán resultan imprescindibles. Uno de los contratiempos a los que se enfrentan a menudo los náufragos es la tempestad, y aquí casi les cuesta la vida. Consiguen sobrevivir gracias a la pericia del alemán, quien toma las riendas de la situación, mostrándose resolutivo, con dotes de mando. Y

---

<sup>404</sup> François TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 132 y s.

muestra extraordinarias aptitudes físicas que le convierten, en suma, en un personaje carismático, con madera de líder. El oficial alemán, cerebro y el motor de la embarcación, plantea algunas dudas sobre su ajusticiamiento, ya que el grupo puede quedar expuesto a la intemperie marina y a su probable extinción. Al grupo no le queda otro remedio que aceptar la situación y plegarse a la voluntad del nuevo líder, convirtiéndose casi en rehenes del nazi.

Es encomiable el proceso de transformación personal, de humanización, de una cínicamente rica y arrogante dama, la periodista Constance Porter (Tallulah Bankhead). Y también es tremendamente conmovedora una escena de claudicación, el suicidio de una madre exhausta, Mrs. Higley (Heather Angel), que se lanza por la borda —fuera de cuadro—, trastornada por la muerte de su bebé (un niño muerto que alguien habrá arrojado también al mar y que tampoco se nos muestra). La mujer se hundirá silenciosamente en el mar mientras todos duermen. Otra escena de gran intensidad dramática es la de la amputación de la pierna gangrenada del marinero Gus (William Bendix) —operación dirigida por el alemán, convertido en eficiente cirujano, con un cuchillo desinfectado con la lumbre de un encendedor. La película no ahorra otros momentos penosos. Agotada el agua, Gus, que empieza a dar síntomas de desvarío, no puede evitar beber agua de mar, empeorando su estado. Los rigores del hambre doblegan a la enérgica Constance, que no puede reprimir el llanto. El brazalete de piedras preciosas de Constance —último objeto que le queda a la distinguida dama— sirve de anzuelo para pescar.

Llegados al clímax del linchamiento final del nazi, el espectador cuenta, como los protagonistas, con argumentos poderosos: los naufragos descubren la crueldad del alemán, que ha arrojado por la borda al moribundo Gus para aligerar el peso de la barca, revelándose también que tenía en su poder una petaca de agua, razón por la cual Willy siempre ofrecía un aspecto saludable, en contraste con al aspecto macilento del resto. Todos se abalanzaban sobre Willy y lo asesinan, echándolo a las profundidades marinas, un acto tan impulsivo como necesario. Librados del alemán, el grupo aún se enfrenta a una deriva terrible.

El linchamiento aporta un final problemático, intranquilizador para muchos, fácilmente interpretable en términos de auténtica regresión. El asesinato es filmado de espaldas, y no se muestra sino a la masa que se lanza sobre Willy, a excepción de un negro que no participa en el acto. Truffaut, que se referiría al filme como “una especie de fábula moral”, encontraba esta escena especialmente repugnante, lo que el propio Hitchcock admitía, al referirse a los naufragos “como una jauría de perros.”<sup>405</sup> Diversos auto-

---

405 TRUFFAUT, *op. cit.*, p. 133.

res se han referido a este filme como “ensayo moral”,<sup>406</sup> o como “filosofía metafórica”.<sup>407</sup>

El rescate, obligado colofón, deja una coda inquietante, que plantea de nuevo los límites entre el humanitarismo y el salvajismo. En un original planteamiento circular, abierto con un naufragio y cerrado con otro naufragio, el barco alemán hacia el cual los había conducido el nazi es bombardeado y se va a pique, dejando un rastro de nuevos naufragos; un marino alemán quiere encaramarse a la pequeña embarcación; las mujeres le ayudan a subir, pero se encuentran con el rechazo de otros, especialmente el millonario Rittenhouse (Henry Hull), que pronuncia una frase memorable: “¡No se les puede tratar como a seres humanos! ¡Hay que exterminarlos a todos!” Con esta salvaje coletilla se daba a entender que los impulsos criminales pueden apoderarse de cualquiera, dura sentencia “que quizá era demasiado para el público en 1944.”<sup>408</sup> La sentencia que invita a la aniquilación del enemigo se complementa con otra recapitulación final de Constance, que parece interpelar al público, dejando una pregunta en el aire. Mantienen al joven alemán desarmado y detenido, a la espera del rescate del barco aliado, y Constance, ante los instintos exterminadores de sus compañeros, invoca a los fallecidos del bote, para preguntarse cómo se debe reaccionar ante los alemanes. No hay respuesta.

A pesar de alienarse ideológicamente y sin ambages con la causa de los aliados, el filme levantó las suspicacias de la OWI (Office of War Information), “porque no trataba con suficiente desprecio al personaje del capitán del submarino alemán.”<sup>409</sup> La controversia continuó tras su estreno en los cines, con críticas de manifiesta animadversión, que reprochaban a Hitchcock “que traicionara los ideales democráticos y ensalzara al superhombre nazi.”<sup>410</sup> *Náufragos* contiene un sinfín de expresiones, matices y problemas. Están presentes las más dispares expresiones propias de las historias de naufragos, impulsos positivos como la camaradería, inclinaciones claudicantes como el suicidio, alucinaciones, momentos de desesperación, tendencias regresivas... Y por lo que respecta a los valores compositivos, visuales, es inevitable invocar el recuerdo de *La balsa de la Medusa*: en muchos momentos de quietud podemos apreciar la eficaz sutileza y expresividad de las disposiciones del grupo, su sentido plástico, escultural, con los cuerpos erguidos, tumbados, desfallecidos... Una forma magistral de superar todos los obstáculos de la limitación dinámica.

“Resulta inútil buscar la poesía de la aventura; estamos ante la presencia de un seco apólogo”, han escrito Chabrol y Rohmer.<sup>411</sup> La mayoría de los críticos que han analizado

---

406 Claude CHABROL y Éric ROHMER, *op. cit.*, p. 82.

407 Javier COMA, *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994, p. 122.

408 Donald SPOTO, *Alfred Hitchcock. El lado oscuro de un genio*, Navarra, Ultramar, 1988, p. 268.

409 Mirito TORREIRO, “La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes” en *Historia general del cine, t. 8 (Estados Unidos, 1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 53 y s.

410 SPOTO, *op. cit.*, p. 267.

411 CHABROL y ROHMER, *op. cit.*, p. 80.

este filme de Hitchcock no ha podido evitar tomar partido en la discusión sobre la lectura política o moral de lo que se cuenta, tan intensamente explícita; pero algunos han dejado también algunas reflexiones más o menos divagantes que conciernen plenamente a la desnuda secuenciación del motivo del naufragio en alta mar en toda su plenitud. Spoto, por ejemplo, expresa así una sugestión procedente del tratamiento puramente formal: “La sensación de estar a la deriva —sin más fondo que el océano infinito, sin más escapatoria que las aguas que conducen a la destrucción y a la aniquilación (la única auténtica libertad)— da al filme una extraña textura alucinatoria, la sensación de flotar en una interminable pesadilla sin ningún puerto seguro.”<sup>412</sup>

#### 2.3.3.4.2. Selección natural

El salvajismo en los botes se refleja también en algunos filmes inspirados, directamente o veladamente, en otro caso judicial sobre un asesinato colectivo de personas durante la situación tensa del naufragio del William Brown la noche del 19 de abril 1841. En el hundimiento perecieron 31 personas, y los supervivientes hubieron de repartirse en 2 botes salvavidas. Por la mañana, el capitán George L. Harris decidió separar los dos botes, para seguir distintas rutas y aumentar las posibilidades de ser rescatados por un barco, pero uno de los botes, al mando de Rhodes, iba sobrecargado, y se ordenó a Holmes y un marinero aligerar la carga, ya que la situación era desesperada para todos. Se arrojó a algunos a las heladas aguas del Atlántico. A la mañana siguiente los naufragos de la balsa de Rhodes eran rescatados, y el bote del capitán lo sería 6 días después. Holmes fue llevado a juicio en Filadelfia en 1842 y condenado por homicidio involuntario a una pena de 6 meses de cárcel; el tribunal declaró que el deber hacia los pasajeros estaba por encima de su propia vida, y que no podía argumentar en su favor el principio del instinto de conservación, sino que el encausado estaba obligado por su condición a preservar la vida de los pasajeros.

Este famoso proceso sirvió de inspiración al filme *Almas en el mar* (1937, Henry Hathaway), que complementó la historia con otras tramas paralelas añadidas. La película se abre con un rótulo que nos recuerda unos hechos dramáticos del pasado, pero no concreta cuáles, “los hechos dramáticos revelados en un proceso por asesinato múltiple en alta mar que hace un siglo hicieron historia judicial y marítima. Los personajes de esta película, sin embargo, no deben confundirse o identificarse con personas reales.” La adaptación transforma los nombres de los protagonistas, pero mantiene el nombre del barco siniestrado, así como el periodo histórico y un sumario parecido al caso judicial aludido. La película se abre con una escena de un juicio en Filadelfia el 15 de marzo de 1841 a Michael Taylor (Gary Cooper), acusado y condenado por la muerte de 19 personas tras el naufragio del William Brown, pero entonces surge un testimonio de excep-

---

<sup>412</sup> SPOTO, *op. cit.*, p. 268.

ción, Barton Woodley (George Zucco), agente del gobierno de Su Majestad, que testifica en favor de Taylor. Aquí arranca un largo flashback, que ocupa por entero la película y que tiene por objeto lavar y dignificar la imagen del condenado, para conseguir la revisión de la causa. Una argucia argumental inventada que sirve para otorgar al personaje una inesperada dimensión heroica, aureolada de nobleza, primero como abolicionista —con la inclusión de una historia previa que ocupa la primera mitad de la película— y luego como marinero que consigue salvar unas cuantas vidas en detrimento de otras y evitar el desastre total durante el naufragio del William Brown. En este proceso hagiográfico del héroe, se le suma la amistad con una niña que obsequia a la tripulación con un número musical, y también se le añade un componente melodramático con una bonita historia de amor.

Toda esta orquestación sentimental tendente a exculpar al oficial cuenta con eficaces argucias psicológicas, como la mostrar al marino Taylor como lector de poesía y novela, hombre ilustrado que cita a Hamlet, figura de la duda y la indecisión, precisamente antes del naufragio y de su expeditiva actuación. Finalmente, el episodio por el cual es enjuiciado Taylor, ocupa tan sólo un pasaje circunstancial en el filme, aunque no exento de intenso dramatismo. Un incendio fortuito desencadena varias explosiones y el consiguiente naufragio del buque, con escenas dantescas de pánico y muertes. Muerto el capitán, Taylor toma la iniciativa y manda evacuar, haciéndose cargo del único bote salvavidas disponible y ordenando tomar provisiones y agua, en medio de la desbandada general. La situación en el bote resulta insoportable, por la limitación de espacio disponible y la avalancha de pasajeros que quieren subir a la barca. Taylor recurre a la violencia física para lanzar gente al agua, ordenando que se cuelguen en el borde del bote, y así repartir la masa de gente desesperada. Los gestos angustiantes y desesperados de los náufragos, que suplican subir a bordo, agarrándose a lo que pueden, hacen zozobrar el bote. Antes de volcar, Taylor dispara contra los ansiosos náufragos que claman por su salvación, para intentar preservar la integridad del grupo y estabilizar el bote.



*Almas en el mar* (1937, Henry Hathaway). Caos.

Tras este terrible incidente se cierra el largo flashback y volvemos a la corte judicial, donde al condenado se le concede la oportunidad de revisar su causa, tras el oportuno testimonio del agente secreto británico Barton Woodley, que desde el estrado elogia al reo como auténtico salvador de la embarcación en peligro, sin mencionar el asesinato masivo, agradeciendo sus servicios prestados, y revelando que tras el cruel incidente del naufragio culminó con éxito su misión secreta de desenmascarar y poner fin al lucrativo tráfico ilegal esclavista. Taylor queda exonerado de los cargos por los crímenes que se le imputaban. Las palabras de Woodley resumen la legitimación de la muerte selectiva, el sacrificio de unos pocos en pos de la salvación general, cuando declara que Taylor “salvó su propia vida por una noble causa”. El asesinato indiscriminado de varias personas se transforma aquí en una heroicidad, tergiversando el sentido y el veredicto del caso auténtico de Holmes.



*El mar no perdona* (1957, Richards Sale). Subsistencia.

El caso de Holmes es readaptado de nuevo al cine, bajo una mirada más crítica, unos años después en *El mar no perdona* (1957, Richard Sale), en un formato escénico análogo al *Náufragos* de Hitchcock. En *Almas en el mar*, el episodio terrible del asesinato de naufragos se circunscribía a un breve pasaje; ahora esta anécdota sirve para construir un relato argumental entero y completo de naufragos, circunscrito completamente a los límites de un bote salvavidas, en medio del vasto océano y en tiempos de la II G.M. Un grupo de naufragos que han sobrevivido a la explosión y hundimiento del Crescent Star se enfrenta a su extinción, planteándose de nuevo la solución de la eliminación de otros como medio de subsistencia. El grupo acata las decisiones del oficial Holmes (Tyron

Power), quien ordena desprenderse de los más débiles y enfermos para preservar la vida de otros. Aparte del desarrollo de este dilema, el filme traza una nueva colección de tópicos del tema del naufragio. Apreciamos una marcada distancia respecto al tono de *Náufragos*, especialmente en la truculencia que usa: “Era menos melodramática que la película de Hitchcock y un poco más atrevida.”<sup>413</sup>

El naufragio es casi elidido, sugerido apenas a través de una combinación de planos, como una mina de guerra, una explosión, el mar, gritos y llamas. Una voz en off nos informa de que perecieron en 7 minutos más de 1.000 pasajeros del crucero de lujo, y de forma muy sintética plantea el conflicto motriz de la película, la subsistencia de un grupo de 27 naufragos obligados a cohabitar en un bote con capacidad para 14. En esta barca atestada de gente, con otros agarrados por fuera, se desarrolla el drama de la supervivencia, el quid de la película, donde se van turnando los naufragos en el agua. Esta disposición precaria muestra algunos contratiempos, más allá de la amenaza de los tiburones. La situación no resulta fácil, con el capitán Kelly (Lloyd Nolan) malherido, luego moribundo, finalmente inmolado, lanzándose por la borda y cediendo así una plaza en el bote, y con los hombres en el agua están ateridos. La esperanza del rescate se desvanece al no haber podido transmitir por radio la situación del barco. Alec Holmes (Tyronne Power) tomará las riendas de la situación, avanzando hacia un punto de no retorno cuando se avecine una tormenta, y habrá de tomar decisiones drásticas, como desprenderse de un numeroso grupo de naufragos, ante el riesgo de zozobrar. Holmes adopta el papel de la selección natural: su criterio se sustentará básicamente en la premisa de salvar a los más aptos o que tengan más utilidades para la subsistencia, como una enfermera o un marinero, y prescindir no sólo de enfermos, heridos o viejos, sino también de un escritor o una cantante. La eliminación de pasaje sobrante es según Holmes la “única oportunidad para sobrevivir”. El sacrificio de unos pocos, los prescindibles, es una “solución lógica”. Trasladando el caso a escenarios menos perentorios, el oficial y sus decisiones cruciales nos recuerdan a esas figuras de capitanes despóticos y crueles que abundan en los relatos marinos que terminan con sublevaciones y amotinamientos. Pero aquí el grupo se alinea con Holmes, que no hace gala de piedad alguna; no hay más cuestionamiento de su autoridad que la oposición de un joven oficial o la discrepancia de su novia, más tarde reconciliada con él.

La decisión del asesinato colectivo imbuye a Holmes también de un cierto poder divino. Thomas habla del “dilema de un hombre forzado a interpretar a Dios”,<sup>414</sup> y McCarthy dice que “el capitán se encara a la sombría responsabilidad de jugar a ser Dios.”<sup>415</sup> Las órdenes de Holmes son incuestionables y se procede al abandono de muje-

---

<sup>413</sup> Tony THOMAS, *The cinema of the sea: A critical survey and filmography, 1925–1986*, Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc., 1988, p. 153.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>415</sup> John MCCARTY, *Thrillers: Seven decades of classic film suspense*, Nueva York, Citadel Press Book, 1992, p. 134.



res enfermas y heridos, un matrimonio mayor que es separado del hijo —miembro saludable que se queda a bordo. Algunos aceptan su suerte, pero otros son obligados a punta de pistola a obedecer, algunos son asesinados directamente, mientras otros suplican clemencia. Al final, Holmes conserva únicamente 15 supervivientes, los ejemplares más fuertes, los más valiosos, los imprescindibles.

Desprenderse de lastre humano en un asesinato premeditado significa una regresión a la ley de la selva, donde prevalecen los más fuertes, con una instauración de la selección natural reglamentada, un darwinismo social. Pese a que esta tragedia tiene motivaciones materiales y circunstanciales extraordinarias, es inevitable que se la compare con el caso de los campos de exterminio nazis, donde se practicó esa inhumanidad sin una disculpa semejante a una situación de vida o muerte. La lógica de la salvación a expensas de la eliminación de los desechables tiene un lado dramático que recuerda la “solución final” del nazismo. El episodio entronca también con los relatos de antropofagia, costumbre más asumida de lo que parece.

Cuando se produce el rescate final, todos dan la espalda a Holmes, no hay muestras de gratitud hacia él, reprobando su actitud a pesar de que todos consintieron la aniquilación de los infortunados. El oficial Holmes, que cargará con toda la culpa de lo sucedido, será llevado a juicio, pero ya fuera de pantalla. A pesar de la comprensión de la actitud de Holmes que el filme exhibe, se deja al criterio del espectador si Holmes es un héroe o un criminal. El letrero final en pantalla, “¿Culpable o inocente?”, acompaña la imagen del bote vacío en el agua.

*El mar no perdona* guarda analogías indisimulables con *Náufragos*, pero cada una de estas dos películas se encamina en direcciones distintas. Los dilemas planteados son diferentes, aunque comparten algo como un temblor psicológico, una inquietante duda. La eliminación de un herido en la balsa de *Náufragos* por el oficial alemán camuflado se transforma en un acto colectivo en *El mar no perdona*. Un imaginario diálogo que puede establecerse entre ambos filmes permite equiparar el acto criminal del nazi de *Náufragos* con el ajusticiamiento de los ineptos en *El mar no perdona*, como si el virus del supremacismo nazi se propagase en la balsa del capitán Holmes. *El mar no perdona* nunca plantea esta lectura asociada al nazismo, pero estas correspondencias sugeridas son difíciles de evitar.<sup>416</sup>

#### 2.3.3.4.3. Canibalismo

El canibalismo como solución imperativa o ineludible ha sido motivo recurrente en el espacio de la ficción, por ejemplo, en *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe, en *Don Juan* de Byron, en *El “Chancellor”* de Verne, o en las alusiones a la antropofagia contenidas en la apertura de *La isla del doctor Moreau* de Wells. Además de la imagina-

---

<sup>416</sup> *El mar no perdona* fue reelaborada en un remake televisivo: *Los últimos supervivientes* (1975, Lee H. Katzin).

ción de los escritores o pintores, abonada por la propia historia o por la actualidad más escalofriante, hay que destacar la existencia de prácticas caníbales en las páginas más negras de las crónicas de los desastres marítimos, como ya se insinuaba bajo los cadáveres de *La balsa de la Medusa*, así como en los testimonios históricos en que se basó Géricault. Los aspectos más escabrosos de la novelística marinera (ya muy agudos en Verne o en Poe) no han tenido apenas acogida en el cine. El reciente filme ya comentado sobre la catástrofe del Essex, *En el corazón del mar*, contiene una alusión muy directa al canibalismo en el mar, aunque sin atreverse a mostrar el hecho claramente. Los personajes se expresan sin medias tintas, asumiendo toda la repugnante crueldad del caso, pero no se pasa de la sugestión verbal a la elucidación visual.

Los sufrimientos de los naufragos del Essex, una catástrofe histórica, nos demuestran que los episodios de canibalismo en el mar no son tan excepcionales como nuestra censura podría hacernos creer, sino que aparecen regularmente como única alternativa en situaciones límite, en el contexto de los naufragios de los siglos XVIII y XIX, como defienden diversos historiadores y especialistas en derecho penal.<sup>417</sup>

Otro caso conocido de caída en el canibalismo es el que ocurrió a consecuencia del naufragio del yate Mignonette el 5 de julio de 1884 en aguas atlánticas. 4 miembros anduvieron a la deriva en un pequeño bote, lejos de las rutas marítimas, hasta que fueron rescatados 3 de ellos el 29 de julio por el barco alemán Moctezuma, desembarcando en el puerto de Falmouth, Inglaterra, el 6 de septiembre. Tras su salvación, el capitán Tom Dudley y Edwin Stephens fueron arrestados y acusados del asesinato del grumete Richard Parker (curiosa coincidencia: idéntico nombre que uno de los tres protagonistas del buque de los naufragos de la novela de Poe, que sufrió la misma suerte), el miembro más joven del bote de naufragos, tras confesar sin ningún reparo que ambos lo habían asesinado para comérselo, mientras que el tercer superviviente, Edmund Brooks, al parecer se abstuvo de cometer dicho acto y no participó en el crimen. Dudley confesó que el crimen se produjo como consecuencia de la terrible hambruna que sufrían: se habían bebido su propia orina y se habían alimentado de una tortuga de mar, y aprovechándose del estado lastimoso del grumete, que estaba enfermo y delirando tras ingerir agua salada, lo mataron. Este caso judicial fue el primero que reveló esta práctica marinera de subsistencia, “la costumbre del mar”, una ley no escrita que asumía el canibalismo como último recurso, por tanto un eximente o atenuante.<sup>418</sup>

La judicialización de este caso, frente a la ausencia de procesos por esta causa, práctica tolerada o consentida hasta la fecha, se produjo porque en aquella ocasión se prescindió del protocolo marineramente del ritual del sorteo para argumentar el asesinato y el

---

<sup>417</sup> Cf. NEIL HANSON, *The custom of the sea: A shocking true tale of shipwreck, murder and the last taboo*, Londres, Doubleday, 1999.

<sup>418</sup> Un caso de jurisprudencia analizado ampliamente por A. William Brian Simpson en *Cannibalism and the Common Law*; estudio que sirvió de premisa indudablemente al libro de HANSON, Neil, *The custom of the Sea*, entre otros estudios.

canibalismo, y se recurrió al asesinato premeditado. Los imputados fueron condenados a muerte, pero el caso tuvo una gran repercusión mediática, y la gente sentía admiración por Dudley, a pesar de su conducta; los consideraban hombres de mar, capitanes corajosos, y la prensa compartía ese criterio. Se generó tal presión popular de simpatía hacia los encausados que obligó finalmente al tribunal a revocar la sentencia y rebajar las penas hasta unos meses de cárcel. El propio acusado, Dudley, estaba indignado con su arresto, y antes del juicio escribió al *Times* una carta de queja que el periódico publicó. No resulta nada extraño en el contexto de la navegación del XIX, repleta de calamidades marítimas con innumerables muertes, aunque resulte un extremo incomprensible en nuestro tiempo, al menos para los sensibles. El estudioso Simpson llega a decir sobre la carta de Dudley: “Supongo que debe ser la única carta que este agosto periódico ha publicado nunca de un caníbal que aguarda juicio por homicidio.”<sup>419</sup> El caso conmocionó a la bien pensante sociedad británica, que consideraba honorable el comportamiento tradicional de los marinos, pero que en esta ocasión habían contravenido las leyes morales y cristianas: “La sociedad educada aborrecía la idea de que los ingleses practicaran el canibalismo como salvajes, desafiando la ley y la moralidad cristiana. Bajo el desinteresado ideal victoriano de servir a la sociedad y a Dios, se espera que los hombres mueran noblemente por los demás, no que los maten para que ellos mismos puedan sobrevivir.”<sup>420</sup>

Un nuevo caso de canibalismo envuelto en la polémica y el escándalo, con distintas y opuestas versiones, es el que protagonizaron el capitán John Deane y otros supervivientes del naufragio del barco mercante británico Nottingham Galley en el invierno de 1710 en el golfo de Maine, atrapados en el minúsculo y rocoso islote, Boon Island, completamente desprovisto de recursos y sin oportunidades de guarecerse de las inclemencias del tiempo. 14 tripulantes permanecieron 24 días atrapados en ese inhóspito reducido combatiendo el frío con una hoguera y resguardados en una tienda; construyeron una balsa para huir de su encierro, pero fracasaron en el intento y perecieron 4 hombres, unos a consecuencia de las heridas y otros al intentar navegar con la balsa. John Dean ordenó descuartizar el cuerpo del carpintero fallecido de la tripulación para alimentarse, permitiéndoles sostenerse hasta su rescate. La decisión de John Dean lo convirtió en improvisado héroe por salvar al grupo de naufragos de la muerte, pero otras versiones ensombrecían esta visión y aludían al carácter despótico y sádico del capitán, así como a su debilidad por la ingesta de carne humana.<sup>421</sup>

---

419 Alfred William BRIAN SIMPSON, “Cannibals at common law” (Crosskey Lectures núm. 5, Universidad de Chicago, 1981), en *The Law School Record*, t. 27 (invierno de 1981), p. 4.

420 Evan BALKAN, *Shipwrecked! Deadly adventures and disasters at sea*, Birmingham, Menasha Ridge, 2008, p. 23.

421 Esta vieja historia apareció por primera vez reseñada en la novela de Kenneth Roberts *Boon Island* (1956); un tratamiento histórico de los hechos se halla en Andrew Vietze y Stephen Erickson, *Boon Island: A true story of mutiny, shipwreck and cannibalism*, Guilford (Connecticut), Globe Pequot, 2012; luego también ha reaparecido como historia novelada, alternando distintos puntos de vista, en Adam Nightingale, *The shipwreck cannibals*:

Otro caso conocido es el del barco Francis Spaight, con una tripulación de 18 hombres; naufragó el 3 de diciembre de 1836, quedando con vida 15 marineros sin provisiones ni agua. Tras 16 días de infortunio, el capitán Gorman propuso sortear entre 4 muchachos sin familia cuál debía ser asesinado; luego corrieron la misma suerte un marinero adulto y otro muchacho. Fueron rescatados 11 hombres; en el momento de avistar el barco agitaron manos y pies de los cadáveres para llamar la atención. Los naufragos del Francis Spaight se anticipan, pues, en la práctica de esta costumbre a los acusados por asesinato en el caso de los supervivientes del Mignonette en 1884. “Por lo tanto, Dudley, Stephens y Brooks no fueron los primeros caníbales en atracar en Falmouth.”<sup>422</sup>

Una expedición científica ártica a la bahía de Lady Franklin, comandada por el teniente Adolphus Washington Greely en el Proteus, que desapareció en 1881 sin dejar rastro, dejó 7 supervivientes —uno de ellos murió seguidamente— de los 25 tripulantes; fueron rescatados al borde la muerte en 1884 por un barco de la marina norteamericana en Cabo Sabine. Se les recibió como a héroes. La mayoría de los desaparecidos había muerto de hambre o de frío, pero alguno fue ejecutado por orden de Greely. Los medios sensacionalistas se cebaron en las sospechas de canibalismo, rebatidas por el oficial, que publicó en 1894 una crónica de lo sucedido, *Three years of Arctic service: An account of the Lady Franklin Expedition of 1881–1884 and the attainment of the farthest North*. Las sospechas parecen fundadas; el *New York Times* habló de encubrimiento, y se descubrió que uno de los cuerpos había recibido un disparado y fue robado y luego comido, según confirmaron las autopsias. A pesar de estas evidencias, Greely nunca fue juzgado. Es difícil juzgar la aparente escasez de casos de canibalismo juzgados antes de 1884 —es decir antes del caso del Mignonette. “De hecho, hubo al menos dos juicios completos; pero en ninguno de ellos se afirmó que el asesinato estuviese justificado por la necesidad. Los casos se trataron como si se involucrasen cuestiones de autodefensa.”<sup>423</sup>

#### 2.3.3.4.4. Naufragadores

Tras las islas del terror y el salvajismo en las balsas, dinámicas de reversión del modelo robinsoniano, dedicamos un último apartado al tema de los saqueadores, los naufr-

---

*Captain John Dean and the Boon Island flesh eating scandal* (2013); un volumen de recopilación de desastres marítimos incluye el controvertido caso: Barbara Darrah Smith, *Terror at sea: True tales of shipwrecks, cannibalism, pirates, fire at sea, and other disasters in the 18th & 19th centuries*, Baton Rouge (Louisiana), Provincial Press, 1995.

<sup>422</sup> SIMPSON, *loc. cit.*, p. 5.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 6. Se refiere a los casos del preso caníbal reincidente Alexander Pearce en 1822 y el del montañero Alferd Packer en 1874.

gadores, aquellos que sacan provecho de la desgracia de una catástrofe marítima, provocándola y llegando incluso a la aniquilación de los supervivientes. Sobresale en este género *La posada Jamaica* (1939), último filme británico de Hitchcock, adaptación de una novela de Daphne du Maurier, de quien el director británico adaptaría también a continuación *Rebeca* (1940).<sup>424</sup> *La posada Jamaica* es una película de aventuras, intriga y amor, protagonizada por una huérfana irlandesa, Mary Yellan (Mauren O'Hara), que tras la muerte de su madre viaja hasta la Posada Jamaica, en la costa de Cornualles, para visitar a su tía y su esposo en la pensión que ambos regentan. El siniestro albergue, que infunde pavor incluso a los viajeros que nada saben, es en realidad una cueva de criminales, la tapadera de una banda de saqueadores de barcos que actúan con total impunidad en la zona. Estos saqueadores poseen información privilegiada sobre el cargamento de los buques y el horario de paso de los navíos, proporcionada por el juez de paz del condado, Sir Humphrey Pengallan (Charles Laughton), auténtico cerebro de la banda.

Este filme arranca con una completa e impecable mostración de la faena de estos desalmados, que no sólo esquilmán la carga de los barcos que han hecho estrellarse contra las rocas, disimulando el faro de la costa que señala un claro punto de orientación, sino que exterminan a todos los supervivientes para no dejar testigos. En el inicio contemplamos una nota manuscrita, que se puede leer en un plano detalle, con una plegaria: “Señor, no te rogamos que haya naufragios, sino que si hay de haberlos los guíes hacia las costas de Cornualles para provecho de sus pobres habitantes.” Este viejo documento viene acompañado de otro texto, sobreimpreso en unas imágenes de un mar tempestuoso que bate con la fuerza de las olas una costa de rocas. El texto alude a la plegaria anterior y nos sitúa en el contexto de una época en continúan existiendo en las costas causantes de naufragios: “Así rezaba una plegaria de principios del XIX en Cornualles, pero en aquel rincón sin ley de Inglaterra, antes de la creación del servicio de aduanas británico, había bandas que planeaban deliberadamente los naufragios y guiaban las naves hacia un destino fatal contra las rocas de la salvaje costa con el fin de saquearlos.”

Desde el inicio, sorprende el cruel ensañamiento de los saqueadores con los supervivientes. Roban las pertenencias de los infortunados y saquean el buque; luego cargan el botín en caballos y lo transportan a la posada Jamaica. La secuencia en la playa concluye con el asesinato del último naufrago, agarrado a unas rocas, suplicando por su auxilio. La tremenda secuencia ilustra la maldad más inaudita, en acusado contraste con las típicas marinas de socorro a los naufragos. El motivo de los saqueadores, en el contexto histórico de la lucha contra la piratería, es tratada también en otro filme de aventuras marinas, *Piratas del Mar Caribe* (1942, Cecil B. DeMille). Si el título original puede traducirse como “Aprovecha el fuerte viento”, alusión al tema de los saqueadores,

---

424 La novela de du Maurier *La posada Jamaica* sería adaptada como miniserie en un par de ocasiones para la televisión inglesa. La primera, de 2 episodios, para HTV West (*La posada Jamaica*, 1983, Lawrence Gordon Clarke, con guión de Derek Marlowe), y la segunda, en 3 episodios, para la BBC (*La posada Jamaica*, 2014, Philippa Lowthorpe, con guión de Emma Frost).

resulta más orientativo aún el título francés, que los señala directamente, *Les naufrageurs des mers du sud*. Ambientado en 1840, en las rutas comerciales atlánticas del norte de la costa hasta la desembocadura del Mississippi, se alude a equipos de salvamento del cargamento de los naufragios, afincados en los cayos de Florida, que recibían una paga por esta labor, pero no se contemplaba el auxilio de las tripulaciones afectadas. Unos se dedican honradamente a este negocio, mientras que otros sacan mayor provecho en actos de piratería, provocando directamente el hundimiento de los barcos. Una secuencia inicial nos presenta el naufragio de la goleta Jubilee, un desastre provocado por el primer oficial, tras noquear y dejar sin sentido al capitán, Jack Stuart (John Wayne). La catástrofe es avistada desde tierra y se da inicio inmediatamente la operación de salvamento de náufragos, desatándose una carrera para ver quién llega primero al lugar del siniestro.



*Piratas del Mar Caribe* (1942, Cecil B. de Mille). Naufragio.

El filme se adentra rápidamente en el clásico relato de aventuras marítimas, lleno de intrigas y peripecias, con inclusión de una historia romántica, pero hay un momento lleno de sugerencias, cuando el capitán Jack Stuart debe demostrar ante la naviera que el naufragio no fue premeditado y que él no ha sido cómplice de la destrucción. Entonces se produce un instante elocuente, una metáfora visual, cuando se le ordena a Jack recoger la maqueta de su barco destruido y depositarla en un cajón repleto de pequeñas reproducciones de barcos, correspondientes a otros barcos naufragados, un montón de juguetes rotos, de barcos destruidos, símbolo de incontables pérdidas económicas y de vidas.

Los saqueadores de naufragios de la novela de aventuras marinas de Verne, *El faro del fin del mundo*, se trasladan al cine en una coproducción internacional de bajo presupuesto, *La luz del fin del mundo* (1971, Kevin Billington). Asociado al motivo de los náufragos perseguidos o asesinados, hallamos un episodio histórico olvidado que ha cobrado actualidad recientemente. Nos referimos a la celebración de los 400 años de los luctuosos hechos acontecidos en Islandia, donde fueron asesinados a sangre fría un total de 32 balleneros vascos en sendos ataques ocurridos en el año 1615, un asesinato colectivo auspiciado por el magistrado local Ari Magnússon, incidente conocido como

“La matanza de los españoles” (“Spánverjavígin”). Se tomaron al pie de la letra la orden del reino de Dinamarca, que pertenecía Islandia, de que estaba permitido por ley saquear barcos y asesinar a los extranjeros con total impunidad; una de las páginas más negras de la historia islandesa. La cruel matanza de inocentes fue documentada y denunciada por el letrado Jón Guðmundsson, el Docto (*Un relato verdadero de los naufragios y luchas de los españoles*), quien tuvo que huir y desterrarse; una sentencia revocada recientemente, en un acto de reconciliación entre herederos de los afectados. Esta masacre de los náufragos vascos ha servido de fuente para el documental histórico dramatizado *Baskavígin: La matanza de los balleneros vascos* (2016), del cineasta debutante bilbaíno Aitor Aspe, que cuenta con entrevistas a distintas personalidades y estudiosos del tema.

La práctica del saqueo de barcos naufragados trasciende las leyendas locales; se trata de una práctica antigua relacionada con el tradicional derecho de propiedad de un naufragio, una costumbre ancestral entre los habitantes del litoral, que defendían este derecho por encima del de sus legítimos propietarios. En la Edad Media, por ejemplo, algunos señores feudales reclamaban las mercancías encontradas en sus costas. Según indica el estudioso Pérez-Mallaína, la bárbara práctica de los naufragadores estaba ya perseguida y penada en la Edad Media, y no se tiene conocimiento de casos de instigadores de naufragios. Por ejemplo, en la España imperial los pillajes de naufragios eran perseguidos por las autoridades locales. Esta práctica de pillaje en las denominadas “costas bárbaras” va unida también a las matanzas de náufragos en el litoral atlántico europeo. La práctica fue desapareciendo progresivamente, aunque Pérez-Mallaína sitúa en fechas tan próximas como el siglo XVIII, en Francia, el caso de una tripulación entera asesinada en la costa. La tendencia de los saqueos en el litoral se invierte ya en este siglo con la constitución de organizaciones destinadas a rescatar tripulaciones en peligro, como la inglesa Royal National Life-Boat Institution: “Teóricamente, los componentes de estas cuadrillas de salvadores de náufragos eran voluntarios y ejercían su labor desinteresadamente. Sin embargo, aceptaban recompensas y legados testamentarios, de tal manera que no era raro que cubrieran ampliamente sus gastos y tuvieran beneficios netos de cierta importancia.”<sup>425</sup>

Un relato corto de Hemingway trata el saqueo de restos de naufragios, el cuento *Después de la tormenta*, inspirado probablemente en el transatlántico español Valbonera, embarrancado en 1919, con toda la tripulación muerta, y cuyos restos eran visibles en la zona de Florida donde se encontraba el escritor con su segunda esposa, Pauline Pfeiffer, tras su etapa parisiense. El protagonista es testigo de un naufragio y se afana raudo en conseguir su botín, igual que un pirata, movido por sus sueños de riqueza. El narrador se desentiende de la tragedia, nunca se compadece de los fallecidos en esta crónica

---

<sup>425</sup> Pablo Emilio PÉREZ-MALLAÍNA, “El hombre frente al mar: Naufragios en la Carrera de Indias durante los siglos xvi y xvii”, en *Historia y Geografía* (Universidad de Sevilla), núm. 15 (1996), p. 145.

fría de un horror que no le incumbe. Sólo se lamenta de su mala fortuna, su “mala estrella”, sus pingües beneficios, la pírrica captura que lo deja al final con las manos vacías a pesar de ser el primero en llegar. Tras varios intentos de inmersión sin resultados, el protagonista recalca, a manera de recapitulación: “Primero llegaron las aves, luego yo, después los griegos, y hasta los pájaros sacaron más provecho que yo.”

El salvajismo de los saqueadores de tesoros contagia también a una comunidad de pobres pescadores en una perdida aldea bretona en un filme de Epstein, *L’or des mers* (1932), drama que recrea viejas leyendas locales, ambientado en isla de Ouessant. El protagonista es un viejo borracho que descubre un falso tesoro, restos de un naufragio, y los aldeanos, movidos por la avaricia, actúan como una banda de buitres. El filme pone en evidencia “la realidad animal de los humanos. Los hombres son como bestias frente a la hostilidad de las cosas.”<sup>426</sup> La comunidad intentará sonsacar a la hija del viejo, tras su muerte, el escondite del tesoro, una caja de latón llena de objetos sin valor.<sup>427</sup>

#### 2.3.4. LA DESAPARICIÓN FÍSICA

Los naufragios, ya sean causados por fenómenos meteorológicos imprevistos o por errores de navegación humanos, proporcionan una privilegiada circunstancia para la exhibición de grandes tragedias. El resultado habitual es un dantesco carrusel de muertos y heridos, acompañado de una lista interminable de náufragos suplicando por sus vidas, pendientes de su salvamento, dejando a su paso una polifonía de gritos de pánico en el momento de la evacuación, el “sálvese quien pueda” que sigue a la catástrofe. Los naufragios siguen presentes en los noticieros y las redacciones; los avances tecnológicos han podido mitigar, pero no erradicar las catástrofes marinas, que siguen ocasional pero obstinadamente presentes en los titulares de la prensa. El naufragio puede ser un instante más o menos dilatado, y puede ocupar distintos lugares dentro del relato, como fórmula inaugural, transitoria o culminante, y que no se somete fácilmente a géneros, aunque el género bélico parece ofrecerle más y mejores motivos que otros. Como momento culminante ha sido reservado habitualmente para un final grandilocuente en el cine. Especial mención merece el caso del hundimiento del Titanic, desastre que disparó la estadística luctuosa y se convirtió en paradigma supremo de este tipo de tragedia —un poco como ocurre con Robinsón, figura arquetípica, convertido en naufrago universal, un infeliz concreto transformado en categoría. Si Robinsón terminó convirtiéndose en el naufrago por antonomasia, el desastre del Titanic se ha transformado en la imagen arquetípica de la catástrofe marina. Pero la espectacularidad, lo tremebundo

---

426 Pierre LEPROHON, *Jean Epstein*, París, Seghers, 1964, p. 93.

427 Existe un cierto paralelismo entre *L’or des mers* y *Dios necesita hombres* (1950, Jean Delannoy): los habitantes de la isla de Sein, atezados por el hambre y la miseria, se dedican al pillaje, mientras el cura del pueblo les recrimina esta práctica inmoral y bárbara.



del desastre de este transatlántico no alcanza a eclipsar los naufragios de otros miles de pequeñas embarcaciones, incomparablemente menos majestuosas. Las muertes en los naufragios actúan como contrafigura del robinsonismo, sin aludirlo directamente, pero sí menoscabando implícitamente el optimismo que anima a este modelo.

Los naufragios han dejado un rastro de fallecidos y náufragos anónimos. La historia de los náufragos victoriosos oculta la de los que han sucumbido; los relatos no han hallado modo de ocuparse de los ahogados en las profundidades o que han perecido de inanición o por otros elementos, las muertes en soledad, en agonías desconocidas en islas ignotas. Una infinidad de cadáveres carecen de narrador. Quedan mensajes en una botella, objetos, huesos, en ocasiones un manuscrito. El relato que se puede explicar es normalmente el de los supervivientes, mientras que la historia de la extinción de los vencidos, la tragedia de los desaparecidos la sugieren otros objetos, como los monumentos, las lápidas, los esqueletos, las ceremonias, los mausoleos, los discursos o los diarios de a bordo. En este capítulo nos ocupamos de los derrotados, sobre todo náufragos muertos en el mar, ya sea en fastuosas catástrofes o en pequeños desastres. La muerte, la desaparición física, representa la mayor vulneración de la fantasía robinsoniana. El fallecimiento del náufrago es el fracaso de la lucha por la supervivencia.

#### 2.3.4.1. "TITANISMO". GRANDES CATÁSTROFES

El hundimiento del *Titanic* es una catástrofe colosal, el perfecto paradigma de la destrucción. Se ha ganado convertido en referente ineludible para los desastres marinos, generado diversas adaptaciones al cine. Las representaciones de catástrofes han existido desde siempre como motivo pictórico, alcanzando su cenit en el romanticismo, con escenas de devastación asociadas a una idea de lo sublime. El interés del cine por las aparatosas catástrofes navales y de toda índole nace también de una fascinación, no tanto por la tragicidad del momento, sino por su espectacularidad. El espectador puede conmoverse ante una desgracia colectiva, pero el cine utiliza el hundimiento de gigantescos transatlánticos como forma de ofrecer un espectáculo para los ojos. Su sentido proviene quizá de lo sublime romántico, mezcla de fascinación y de horror ante lo representado, que conlleva cierta delectación del espectador por la titánica dimensión del desastre. La tragedia histórica del *Titanic* ha servido para subrayar la imprudencia o la soberbia de los hombres, la tremenda superioridad de las fuerzas naturales frente a los costosos avances técnicos, el error de creer que somos invulnerables. Convoca numerosas lecturas en clave de alegoría, de parábola o de metáfora, y vale por una edición renovada de las amonestaciones aleccionadoras que contenían las historias sobre naufragios la Antigüedad, la Edad Media o la Edad Moderna.

Las catástrofes en el cine han encontrado un espacio propio, el llamado cine catastrofista, un género en sí mismo, circunscrito a cataclismos locales o catástrofes especiales, maremotos, erupciones volcánicas o terremotos, y que ha desarrollado también una dimensión global, planetaria, en el llamado cine apocalíptico o post-apocalíptico, con invasiones alienígenas o lluvias de meteoritos. La principal estrategia narrativa del cine moderno ha consistido básicamente en repetir pautas similares, con amplios retratos de grupo en localizaciones concretas y herméticas, a menudo en un escenario único y ce-

rrado, un perfecto *huis clos*, ya se trate de edificios en llamas, aviones averiados o sequestrados, o barcos gigantescos zozobrando.

El cine catastrofista, unido indisolublemente a los trucajes, los efectos especiales o digitales, explota calamidades como medio de entretenimiento, gracias al sentido de la espectacularidad que comunica, provocando la maravilla y el estremecimiento en las plateas. La atracción por los desastres de todo tipo se sustenta posiblemente en un sentimiento voyeurístico, satisfecho sencillamente con la mirada fascinada del espectador desde la confortabilidad de su butaca. El desastre contiene esa dimensión visual que atrae la mirada, según sostiene Tony Thomas en su estudio sobre los desastres marítimos evocados en el cine, cuando alude al enorme potencial visual que posee la terrible escena del hundimiento de un barco que se precipita en las profundidades marinas, “un rito de muerte extraordinariamente visual”.<sup>428</sup> Las películas catastrofistas (*disaster movies*) se instituyen en los años 70 del siglo pasado, con Hollywood inmerso en la crisis de sus grandes estudios, una década de desazón que sepultaba los sueños eufóricos de la anterior: “un baño de pesimismo ideológico y estético cruza, durante todos estos años, el cine de Hollywood.”<sup>429</sup> La experiencia sensorial de la visión de la catástrofe se concibe generalmente como atrayente, a la manera de la fascinación romántica por lo desmesurado o lo tremebundo. Una explicación muy racionalista es la que se halla al inicio del libro II de Lucrecio: “*Suave, mari magno turbantibus æquora ventis...*”, no es que ver a otros sufrir nos dé placer, sino que nos congratulamos de no compartir su desgracia. Pero esto solo se aplica a la contemplación de la catástrofe real, no al gusto por verla artísticamente reproducida. Incluso podemos sospechar que ese gusto no es uniforme, sino que varía de época en época, que quizá también está sometido a leyes psicológicas y sociológicas de obsolescencia y de novedad, de contraste, etc. Sea como fuere, lo cierto es que el cine catastrófico gozó en esta época de una innegable popularidad, y que es difícil indagar en las motivaciones psicológicas, más allá de constatar, casi tautológicamente, que ese éxito delata una irresistible atracción de lo terrible. “Las *disaster movies* de los años 70, concebidas intensiva y extensivamente, demuestran las potencialidades únicas del cine a la hora de representar lo extraordinario a un nivel puramente sensorial, explotando la idea romántica de la belleza del caos, de la destrucción, junto con la fantasía escatológica de vivir la propia muerte, el fin de la Humanidad.”<sup>430</sup>

Los naufragios deparan momentos heroicos de sacrificio personal, de compañerismo, de altruismo desinteresado, gestos nobles y actitudes humanitarias. Pero también nos proporcionan muestras de lo contrario, la lucha salvaje por la supervivencia en el caos, con atropellos, empujones, golpes, insultos y una gama extensa de vilezas, incluso el asesinato, como en el caso de *El mar no perdona*. En la desbandada del gentío aterrorizado

---

428 THOMAS, *op. cit.*, p. 148.

429 BOU y PÉREZ, *op. cit.*, p. 71.

430 Antonio José NAVARRO, “Apocalipsis secularizado: El cine de catástrofes USA”, en *Apocalipsis ya: El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011, p. 151.

se impone el principio inorgánico del “¡sálvese quien pueda!”, un grito que hace descender la guerra desde las altas cotas de la racionalidad marcial hasta la irracional ley de la selva, la ley del más fuerte, ofreciéndonos el espectáculo dantesco del desorden universal.

Hecatombes de todo tipo han sido mostradas por el cine, sin dilección especial por ninguna época o latitud; la técnica ha puesto la espectacularidad al servicio de cualquier acción o escenario. El progreso de los efectos especiales ha favorecido la intensificación de los aspectos más puramente impresionistas, así como el esfuerzo en presentar con suficiente claridad óptica lo que únicamente puede imaginarse, lo nunca visto. El afán de magnificencia del cine para atraer la atención del público, quizá una forma secularizada del hambre de milagros, casi ha llegado a apoderarse del derecho a considerarse la definición misma del cine, por antonomasia; la expresión, acuñada por Tom Gunning, “un cine de atracciones”,<sup>431</sup> ha servido en efecto no solo para designar un género, sino para caracterizar el cine *in toto*. El cine catastrofista va unido orgánicamente a la tecnología, a la técnica de los efectos especiales, que se consagra al paradójico propósito de proporcionar imágenes ultra-realistas de lo que sólo tiene una naturaleza imaginaria, perfectos trampantojos o sustitutos de lo sensible-real, las sombras cavernarias de Plátón mejoradas, o, como dice Navarro, “la posibilidad de lo imposible”.<sup>432</sup>

#### 2.3.4.1.1. Preludio fúnebre

Un poema de Brecht puede servir para caracterizar la catástrofe imprevista, la tragedia inevitable. Se trata de un poema satírico que culmina con el motivo del naufragio, *Canción de los marineros*, que formó parte de la comedia musical *Happy end*, compuesta por Brecht y Kurt Weill. El naufragio aparece como irónico broche luctuoso a una travesía feliz y despreocupada, repleta de juergas y desmanes, de unos marineros engreídos y arrogantes. Todo un credo anti-optimista: la derrota sigue a la victoria, la muerte sigue a la vida, los llantos siguen a las risas; el naufragio es el triste colofón que funciona como mordaz mentís a la convención del final feliz. Con supremo sintetismo, Brecht describe la catástrofe del naufragio y la extinción de los náufragos, detallando someramente el proceso del hundimiento, desde la inesperada tempestad, la irrupción de lo impensado; la zozobra del buque, el miedo y los rezos, los lamentos; la ausencia de una orilla acogedora; la resignación, la fatalidad, la arbitrariedad de los imponderables. Esta canción, acompañada de una estrofa sobre el mar azul, contrapunto irónico al desastre, reza así: “¡Caramba, que ahora se acerca una tormenta!/ ¡Pues, allí están los muelles de Birmania!/ ¡Escucha, que aquello no es más que un nubarrón!/ ¡Oh, las olas! ¡Caramba, que son altas!/ ¡Tú, que el mar no está para jueguecitos,/ ahora sí que esta-

---

431 Tom GUNNING, “The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde”, en T. Elsaesser, *Early cinema: Space frame narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, pp. 56–62.

432 NAVARRO, *loc. cit.*, p. 152.

mos atrapados!/ ¡Ay, que las olas nos van a engullir/ y los que se ahoguen ya los encontrarán los tiburones,/ y no valdrán para nada ni el whisky ni los cigarros,/ y allí donde vamos ninguna chica vendrá a abrazarnos! Ahora sí que vamos a gritar «Good-bye»,/ y el agua hacia arriba y el barco hacia abajo,/ y no se divisa ninguna playa salvadora./ Un barco que se va a pique y ninguna orilla cercana,/ y de ésta no salimos. / Pues ala, «Good-bye»,/ y se terminan de golpe los grandes discursos en el barco,/ y a todos se les hace un nudo en la garganta,/ y ya todos se ponen a rezar un padrenuestro aterrorizados de miedo,/ y ninguno hubiera deseado embarcarse jamás./ ¡Ya todo se ha terminado!/ Y ahora sí que os digo que esto no nos coge de imprevisto,/ ya que siempre sabes que te puede llegar por sorpresa./ Si te hayas enfrente del trono de Dios,/ entonces sí que puedes cagarte en todo.”

#### 2.3.4.1.2. Catástrofe artesanal

Antes del hundimiento del Titanic, otras catástrofes marítimas ya habían llamado la atención de un cine aún en pañales. La historia de los siniestros marinos y el cine sellan un rápido contrato cuando el pionero Georges Méliès, en su serie de 4 cortometrajes adscritos a las denominadas “actualidades reconstruidas”, se interesa por el hundimiento del Maine en 1898. Este buque de la flota americana, atracado en la bahía de La Habana para proteger a los ciudadanos estadounidenses en la antigua colonia española de Cuba, sufrió una misteriosa explosión en su polvorín, dejando la inmensa masa de chatarra del navío asentada en el fondo de la bahía, con un balance cercano a los 270 marineros muertos. Posiblemente se trató de una operación de bandera falsa. El incidente prendió la mecha de la guerra hispano-americana con la entrada inmediata de Estados Unidos en la contienda de la Guerra de Independencia de Cuba. Las imágenes de los hierros retorcidos pudieron ser filmadas por reporteros de la época, como Edison.

Méliès rodó *Visita submarina al Maine* (1898) en formato de falso noticiario. Méliès reconstruyó la secuencia en su película corta, de la que se conserva un fragmento, simulando una toma subacuática donde se aprecian las labores de rescate. El fragmento recuperado permite observar una escena con los escafandristas trabajando en el pecio, transportando un cuerpo envuelto en una sábana, con la presencia de peces y algas. Méliès se sirvió eficazmente de sus rudimentarios trucajes a base de transparencias: “Había pensado en mostrar escafandristas explorando el buque en el fondo del mar. Y no tuve que sudar mucho para hacerlo. Imagínese un gran acuario con media docena de peces de formas extrañas, cuatro tablonces de madera y algunas rocas en el fondo, con plantas subacuáticas aquí y allá. Y detrás de este acuario, un lienzo pintado con una nave destripada y de lado. Entre el acuario y el lienzo, dejé un espacio libre donde mis actores vestidos de escafandristas se movían. En el momento de rodar, con una hélice girando,

disimulada en un rincón del acuario y fuera del alcance de la cámara, fue suficiente para hacer unos remolinos que hacían la mar de gracia.”<sup>433</sup>



*Visita submarina al Maine* (1898, George Méliès). Catástrofe artesanal.

### 2.3.4.1.3. Colosalismo

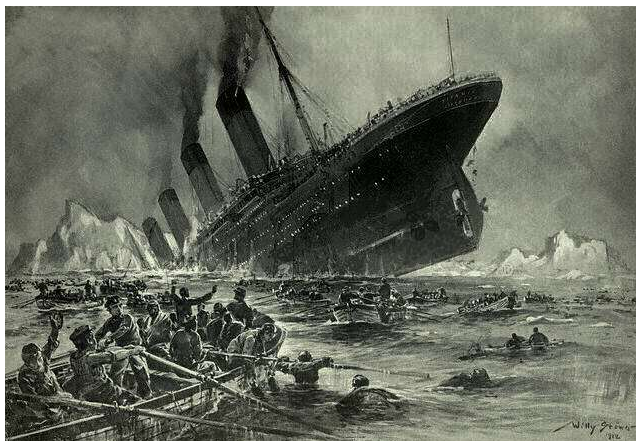
El hundimiento del Titanic se ha convertido en el paradigma por excelencia del naufragio absoluto. Dejó una ristra aterrador de cadáveres, unos 1.500, y unos 700 supervivientes —cerca de 500 pasajeros y 200 miembros de la tripulación—, que fueron rescatados por el Carpathia. Se lo suponía un transatlántico preparado con medidas anti-hundimiento, un triunfo de la ciencia y la técnica, una maravilla del progreso y la comodidad, símbolo de la opulencia, insumergible. La compañía White Star Line había engendrado un buque invencible, y la capacidad de los botes salvavidas no cubría el pasaje entero. Sólo se salvaron los que iban en barca, pues era imposible sobrevivir en las gélidas aguas. Los filmes que han tomado este motivo han repartido su atención entre las historias personales, con repartos muy extensos, y la descripción pormenorizada del accidente y hundimiento, como momento culminante. Este clímax dramático apenas deja relieve a la lucha posterior de los supervivientes en ese lapso entre el hundimiento y la llegada del Carpathia, el espacio natural del naufragio en toda su impactante crudeza.

La catástrofe ha generado también muchos libros, artículos, obras de teatro o grabados. Destaca el grabado realizado por Willy Stöwer, especialista en escenas marítimas: *El hundimiento del Titanic*, publicado en la revista *Die Gartenlaube* en 1912, proporciona una visión muy verista, pero también participa inevitablemente del tenor sobrecogedor de los cuadros románticos. Se ajustase o no a los hechos verídicos, esta visión del hundimiento se ha convertido en motivo canónico, remedado hasta la saciedad, es-

---

<sup>433</sup> Laurent MANNONI, “Méliès i les pel·lícules de trucatges”, en Georges Méliès: La màgia del cinema, Barcelona, “La Caixa”, 2013, p. 114.

pecialmente en las diversas versiones cinematográficas. Casi sin excepción se ha reproducido esta imagen del barco alzado en diagonal y precipitándose a las profundidades. Las distintas representaciones cinematográficas de la catástrofe del Titanic han añadido multitud de imágenes que nadie registró verídicamente, desde la colisión y el progresivo hundimiento hasta la evacuación. Existen fotografías, reportajes y documentales que registran los preparativos, la construcción, el diseño de interiores, la botadura, la partida del transatlántico, se conservan retratos y escenas de la travesía, e incluso documentales sobre los restos depositados en el fondo del mar, pero la catástrofe misma no pudo ser filmada.



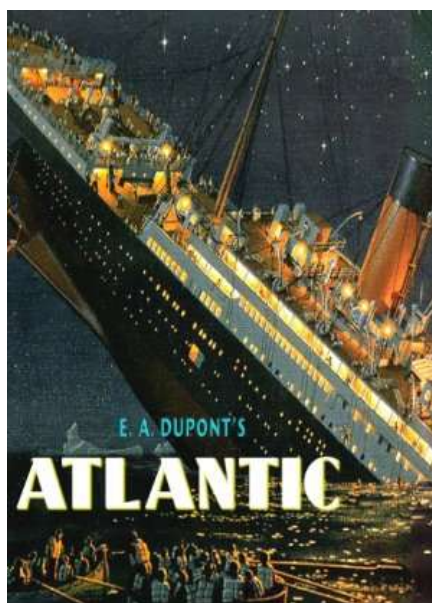
*El hundimiento del Titanic* (grabado, 1912, Willy Stöwer). Titanismo.

Las distintas versiones cinematográficas del hundimiento del Titanic han servido como crónica pormenorizada, como relato periodístico del fatal accidente, han restaurado la cadena de acciones relevantes a partir de testimonios, notas, órdenes y estudios de toda índole. Sólo a partir del momento del rescate se realizan las primeras instantáneas fotográficas, tomadas desde el Carpathia, algunas de las cuales fueron publicadas en *The Sphere* el 4 de mayo de 1912. Así pues, son las recreaciones cinematográficas las que han llenado el vacío, las que han suplido la ausencia de documentos visuales también en este caso, ni más ni menos que como sucede a la hora de representar tragedias similares no enteramente ficticias, sino que ocurrieron realmente, pero en épocas más remotas, anteriores a la invención de la fotografía. La literatura y la pintura tenían aquí terreno abonado para combinar lo plausible con lo verídico, lo intuible con lo experimentado. El pintor de marinas Simon Fisher realizó una extensa serie de cuadros centrados en los momentos anteriores a la catástrofe, los del siniestro y los inmediatamente posteriores al naufragio.<sup>434</sup>

---

434 Leo MARRIOTT, *Titanic*, Londres, PRC Publishing, 1997, pp. 97-118.

Sin tratarse de una recreación directa del desastre del Titanic, es muy llamativa la reproducción del naufragio de un gran barco de línea en la superproducción danesa *Atlantis* (1913, August Blom), rodada un año después de la catástrofe.<sup>435</sup> A diferencia de la productiva saga filmica focalizada en el hundimiento del Titanic, *Atlantis* no guarda para el final el momento crucial del espectacular naufragio, sino que lo incorpora en la mitad de su novelesca trama. No se trata de un simple trámite, la secuencia ocupa una posición estratégica, como culminación de la primera mitad de la película, antes del “intermezzo”. *Atlantis* es un añejo y caro melodrama, que cuenta con varias localizaciones mundiales y, como decíamos, contiene una espectacular secuencia de naufragio de un transatlántico. Entre bailes, cenas y escenas de seducción, el “Roland” penetra en una espesa niebla y choca contra un obstáculo, un barco semihundido. Mediante imágenes superpuestas, donde conviven realidad y sueño en el mismo plano, se evoca la legendaria ciudad de Atlantis, latente en el subconsciente del protagonista, como una visión anticipatoria del naufragio. La secuencia del hundimiento es muy impresionante, con centenares de extras en un escenario extraordinario, nada menos que un barco reproducido a escala natural.



*Atlantic* (1929, Ewald André Dupont). La diagonal del naufragio

El filme británico *Atlantic* (1929, Ewald André Dupont) sí se inspira en la catástrofe del Titanic, pero amalgamada con una libre fantasía. Reproduce el hundimiento del barco que da título al filme, en una cadena de sucesos desde la colisión con un iceberg hasta la caótica evacuación, con los consabidos episodios de paroxismo, griterío, lan-

---

<sup>435</sup> August Blom realizó también una versión del clásico de Defoe: *Robinson Crusoe* (1910).

zamiento de bengalas de socorro, rezos... No falta la imagen arquetípica del buque inclinado justo antes de su hundimiento. La primera versión alemana, *Naufragio* (1942, Helbert Selpin), fue impulsada por el ministro de propaganda Joseph Goebbels. Fanáticamente persuadido de la eficacia del cine como arma ideológica, aprovechó el tema de este famoso desastre marítimo para criticar a Inglaterra, poniendo de relieve la incompetencia y corrupción de los ingleses. Esta versión de Selpin sigue el esquema argumental habitual en que se presenta un retrato múltiple de los distintos personajes, conscientemente caracterizados, que reaccionarán de distinta manera cuando se produzca la colisión y luego la evacuación.<sup>436</sup>

La arquetípica imagen del barco inclinado se estampó en su cartel publicitario. La película respeta el proceso cronológico del trayecto, accidente, desalojo, caos y hundimiento, pero se añade una trama sobre los oscuros tejemanejes e intereses económicos de la compañía naviera. La historia termina con el proceso judicial a la White Star Line, cuyo fallo absuelve a su presidente, exonera a la compañía y responsabiliza de la catástrofe al capitán del barco, que murió en el trágico suceso. La intencionalidad política del filme es archievidente, explícitamente declarada en unas líneas que acusan la falta de escrúpulos del gobierno británico: “la muerte de 1.500 personas permanece sin castigo por una condena eterna al afán de lucro de Inglaterra”.



*La última noche del Titanic* (1958, Roy Ward Baker). Restos del naufragio.

---

<sup>436</sup> Selpin no llegó a ver la película terminada; fue encarcelado por el régimen, muriendo en su celda en extrañas circunstancias; le sustituyó Werner Klinger. La censura se cebó en el filme, prohibido por los funcionarios nazis tras la detención del director, que fue sometido a un consejo de guerra y condenado a la pena capital. Una nota informativa de la Intendencia de cine con la noticia de su muerte le acusaba de “innobles injurias y propósitos calumniosos dirigidos a los soldados y oficiales alemanes en el frente” (cf. Francis Courtade y Pierre Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, París, Eric Losfeld, 1972, p. 288.)



El filme hace uso de los habituales recursos narrativos, con repartos extensos y diversificados, multiplicidad de perfiles psicológicos con todas las virtudes y vicios (valentía, egoísmo, aplomo, traición, decencia, generosidad, pesimismo, optimismo), gran diversidad de tipos de acción y de localizaciones (camarotes, salones, control de máquinas, puente de mando). Además de la gran espectacularidad, llama la atención la crudeza extrema durante las labores de evacuación: pasajeros saltando por la borda, ahogamientos y muerte por doquier. Al parecer, una exhibición de tanto patetismo resultaba intolerable para las autoridades en tiempos de guerra y fue motivo suficiente para que Goebbels prohibiese el filme, cuando Alemania había empezado a ser bombardeada desde el aire por los aliados y no convenía desmoralizar a la población de la retaguardia.<sup>437</sup>

*La última noche del Titanic* (1958, Roy Ward Baker) contiene imágenes iniciales de archivo de la inauguración del primer y único viaje del Titanic. Llegados al punto de no retorno del naufragio, esta versión pone de relieve cómo las labores de evacuación favorecieron a los pasajeros de primera clase con respecto a los de tercera, acentuándose las diferencias sociales. Aunque al parecer se trata de sospecha sin verdadero fundamento, ha ganado terreno como elemento dramático, y llega a convertirse en el principal motivo argumental en la espectacular versión de Cameron.<sup>438</sup> El buque sirve así a la reproducción de una sociedad en miniatura, de un reflejo o muestra representativa, un microcosmos ordenado según los principios que rigen la sociedad real. Otro de los motivos que se vuelven canónicos será el de la orquesta ejecutando su último concierto. En un epílogo, contemplamos cómo se oficia en el Carpathia una plegaria por los ausentes y de agradecimiento por los supervivientes. Desde la cubierta, los oficiales contemplan el océano, mientras se siguen buscando supervivientes o cadáveres. Llega un mensaje inútil del California ofreciendo ayuda, que el capitán responde: “Ya se ha hecho cuando humanamente se ha podido.”

#### 2.3.4.1.4. Titanic al revés

El “titanismo” comprende también un excepcional filme al más puro estilo catástrofica de su tiempo, *La aventura del Poseidón* (1972, Ronald Neame), vertebrado por la más genuina y libre ficción, pero indiscutiblemente ligado también al tema del Titanic (aunque el crucero de lujo Poseidón se inspira más bien en el Queen Mary). Tras zarpar de Nueva York, una ola gigantesca hace zozobrar al transatlántico de lujo y lo deja completamente invertido, con la quilla a la intemperie y la parte superior sumergida. Si el Titanic había instaurado la diagonal como motivo impresionante, Poseidón

---

437 COURTADE, y CADARS, op. cit., p. 288.

438 Otros filmes deudores del “titanismo” son el melodrama romántico *Cena de medianoche* (1937, Frank Borzage), y *Titanic* (1953, Jean Negulesco).

propone la inversión.<sup>439</sup> *La aventura del Poseidón*<sup>440</sup> sigue la metodología del género, basada en grandes presupuestos, con un vistoso espectáculo filmico, repertorios extensos y el paradigma de un grupo humano encerrado. 10 supervivientes de primera clase se aventuran en buscar una salida bajo el liderazgo del reverendo Frank Scott (Gene Hackman). La supervivencia y la escapatoria final se produce siguiendo una luz al final del túnel, una abertura junto a las hélices en el único punto del buque que emerge de las aguas, correspondiente a la parte más oscura y estrecha en la quilla del barco, ahora visible. El ascenso a la luz, comandado por un reverendo, otorga a este relato de supervivencia un sugestivo cariz crístico, donde las imágenes apocalípticas pueden actuar como “invocaciones de una justicia divina”.<sup>441</sup> El héroe victimado, el sacrificio del reverendo Scott, como Graff (Charlton Heston) en *Terremoto* (1974, Mark Robson), posee un gran poder de evocación simbólica, que incluso trasciende a sus implícitos contenidos ideológicos para sugerir interpretaciones como esta de Bou y Pérez: “La muerte inevitable y purificadora de los protagonistas de muchos de estos filmes catastrofistas supone un humilde acatamiento del cuerpo ante la grandeza megalómana del decorado”.<sup>442</sup>

#### 2.3.4.1.5. Magnificencia

La historia de las representaciones del Titanic alcanza su cenit en la megalómana reconstrucción de James Cameron (*Titanic*, 1997), que sella el triunfo definitivo de los efectos especiales a las puertas del nuevo milenio, la supeditación del género catastrofista a esta servidumbre técnica que apunta ingenuamente a la conquista de la hiperrealidad. *Titanic* representa la culminación de los filmes de catástrofes, cruzado con una historia romántica incubada en su seno, en medio de la clásica fórmula de microcosmos humano que se precipita a la catástrofe. La historia se cuenta de forma retrospectiva, a través de un gran flashback: una anciana, Rose (Gloria Stuart), superviviente de la tragedia, observa por la televisión un reportaje sobre objetos recuperados del Titanic, que reposa en las profundidades marinas. El hallazgo de una caja fuerte sin joyas, pero con un dibujo de una mujer desnuda, activa los recuerdos de Rose, cuando siendo muy jo-

---

439 Se trata de la adaptación de una novela de Paul Gallico sugerida por su propia experiencia durante una travesía en 1937 en el Mary, cuando una fuerte tempestad parecía volcar el barco. Gallico tuvo entonces la idea de que el barco pudiera volcar completamente y seguir flotando. El caso del carguero Jakob Verolm, que se mantuvo 4 días en esa posición, le persuadió de que la idea no era descabellada.

440 Secuela menos exitosa es *Más allá de la aventura del Poseidón* (1979, Irwin Allen). *La aventura del Poseidón* conquistó la fama en el cine catastrofista. Unos años antes otro desastre marítimo recreado en *El último viaje* (1960, Andrew L. Stone) se nutría de nuevo de la experiencia del Titanic, aunque sin duda también lo inspiró el naufragio del Andrea Doria, ocurrido pocos años antes. Se rodó en un navío francés ya en desuso y condenado a su desguace en Japón, el Île de France, convertido aquí en un transatlántico de lujo, el SS Claridon, que lleva 38 años de navegación y realiza uno de sus últimos viajes antes de retirarse para el desguace.

441 NAVARRO, *loc. cit.*, p. 146.

442 BOU y PÉREZ, *op. cit.*, p. 71.

ven (Kate Winslet) viaja con su prometido en los departamentos de primera clase, de vuelta a los Estados Unidos. En el barco conoce a un artista, Jack (Leonardo DiCaprio), que viaja en tercera clase, un chico que la salva en su intento de suicidio en el buque, enamorándose a continuación, y protagonizando una historia romántica interclasista y, finalmente, desgraciada. La estructura del buque refleja la estratificación social, un orden piramidal, donde los pobres ocupan la base, hacinados en camarotes colectivos, que en el momento del naufragio hallarán las salidas bloqueadas por rejas de hierro, como si se tratasen de antiguos galeotes encadenados. El espectáculo de la catástrofe aúna la historia personal con la tragedia colectiva. Jack ayuda a Rose a encaramarse a un diminuto trozo de madera que flota a la deriva, mientras él permanece en el agua, amarrado al madero, hasta su extinción, salvando a Rose por segunda vez.

#### 2.3.4.1.6. Colateralidad



*La camarera del Titanic* (1997, Bigas Luna). Despojo de naufragio.

La catástrofe del Titanic, sublimada a través del amor en la versión de Cameron, sirve también a una fantasía tangencial a la tragedia en *La camarera del Titanic* (1997, Bigas Luna). Un obrero metalúrgico francés, Horty (Olivier Martínez), casado con Zoé (Romane Bohringer), tras ganar un concurso de fuerza recibe como premio un viaje pagado para asistir al momento en que el Titanic zarpe en su viaje inaugural desde Southampton. Hospedado en el Gran Hotel, recibe la visita de una camarera del transatlántico, Marie (Aitana Sánchez Gijón), que le pide alojamiento. A la mañana siguiente ella se ha desvanecido y Horty corre para ver la partida del barco, observando cómo fotografían a Marie cuando sube a él. Turbado por la belleza de la mujer, de quien consigue un retrato que, al regresar al hogar es presionado por sus compañeros de taberna a contar su encuentro con ella, y Horty fabula ante sus amigos una historia apasionada con la chica. Horty se transforma en un cuentista, un orador que transforma un simple encuentro en un instante privilegiado, embelleciéndolo en su fantasía. Cuando se extiende la noticia del naufragio, y Marie no aparece en el listado de supervivientes, un Horty melancólico, casi enloquecido, prosigue narrando su maravillosa aventura romántica con la camarera. Entonces se inserta un momento de gran fuerza expresiva, la visión del cuerpo sin vida de Marie tirado en una playa. Se funden imágenes superpues-

tas, la mirada de Horty y el cuerpo de Marie, unos ojos que visualizan la mujer como un despojo, para retomar su fabuloso relato con la camarera ante sus absortos oyentes.

De esta falacia inventada en la taberna se pasará a la representación, con la aparición de un feriante, Zeppe (Aldo Maccione), especializado en hechos catastrofistas (como la erupción del Vesubio o un terremoto en la China). La historia de Horty se transforma en un espectáculo de teatro ambulante y él es contratado como actor para seguir contando su historia de amor, ahora trágica, como superviviente del Titanic, en el número “Horty, el superviviente del Titanic”. Su esposa reivindica un papel en la obra, asumiendo el papel de Marie, y se integra en el espectáculo. Zoé ahora es Marie, nadando y luchando contra las olas después del hundimiento del *Titanic*, en el propio escenario, con la efigie del buque inclinándose peligrosamente en el océano y el iceberg asesino a un lado. La película de Luna es una historia sobre el arte de contar, el placer de narrar, y en este juego especular de relatos, que se mueven entre realidad y ficción, se produce una nueva vuelta de tuerca cuando en el teatro la idealizada Marie aparece entre el público. Con la reaparición de Marie, desaparecida en la tragedia del Titanic, se revela la verdad. Marie cuenta que la mayoría de las camareras del Titanic fueron rescatadas, y que ella figuraba con otro nombre; en realidad Marie y su marido son una pareja de ladrones profesionales, y que ahora se han desplazado a la ciudad para pedir su porcentaje de beneficios sobre la historia representada. En este juego de relatos dentro de otro relato, en una estructura de muñecas rusas, Horty vuelve al escenario y modifica la representación, incorporando nuevas variantes en la trama. Ante el público confiesa que la historia contada es falsa, y que en realidad ha asesinado a Marie en la playa, dejando su cuerpo en el mar: “La he devuelto al mar que la había deseado. Irá a reunirse con los restos del Titanic y con todas las cosas que duermen en el fondo del océano.” Quema el retrato de la camarera ante el público, con los ojos llenos de lágrimas. Añade así un nuevo truco de comediante, que renueva el éxito de la representación.

#### 2.3.4.2. PEQUEÑAS CATÁSTROFES

Si el “titanismo” es la representación de las grandes catástrofes marinas, los filmes de pesca aportan las pequeñas catástrofes. Más propensos al melodrama y intimismo, aquí predomina otro planteamiento, lejos de lo impresionante, con una orientación más naturalista, volcada en lo verosímil, a menudo cercana al documental. En los relatos sobre el trabajo de los pescadores también es frecuente el motivo del naufragio. Es un trabajo indudablemente riesgoso, y a veces los contratiempos, tempestades o accidentes, que pueden truncar abruptamente una plácida navegación. En estos filmes de pequeños naufragios hallamos a menudo el recurso de evocar la muerte sin mostrarla; por ejemplo, la imagen de los restos de un naufragio, como epítome del desastre. Así, un simple trozo de madera en alta mar puede evocar un hundimiento y una secuela de víctimas. Otro recurso frecuente consiste en la estampa de las esposas frente al mar, buscando con su mirada al esposo que no ha llegado a puerto, una espera que puede dilatarse en el tiempo tanto como se quiera. Y aún quedan muchos otros expedientes para evocar lo mismo: lápidas o los monumentos, notas, cartas, diarios...

Muchos filmes presentan la figura del náufrago en breves pasajes, momentos transitorios, algunos francamente trágicos, que se engloban en la temática de lo que hemos convenido en llamar náufragos ocasionales. Muestran o no directamente las muertes de los pescadores, a menudo estos filmes dejan la atmósfera impregnada de la impresión omnipresente de la muerte. Muchos de ellos comparten parecidos argumentos, guardan muchas similitudes formales. Casi se convierten en un subgénero, repite motivos y códigos propios, canónicos, enmarcados en distintos latitudes y épocas.

#### 2.3.4.2.I. Boda monstruosa

El melodrama marinerero *El pescador de Islandia* (1886), de Pierre Loti, ha sido muchas veces adaptado. En 1924 fue filmado por Jacques de Baroncelli, especializado en películas marineras. Cuenta la historia trágica de Yann Gaos (Charles Vanel), rudo pescador bretón de Paimpol, y su novia Gaud Mével (Sandra Milovanoff). Yann, enamorado del mar, manifiesta orgulloso a sus compañeros, antes de la boda, que él en realidad está prometido con el mar: “¡Me casaré con el Mar! Y os invito a todos, vivos y muertos, al baile que daré.” A los pocos días de la boda, Yann sale a faenar hacia Islandia, a la pesca del bacalao, pero ya nunca más regresará. Gaud tiene un mal presentimiento, y en su despedida le dice a Yann que tiene miedo de lo que pueda ocurrirle, de que el mar se lo lleve para siempre. En efecto, el celoso mar, como una amante despechada, se cobrará su venganza con una “boda monstruosa”: Yann muere ahogado tras el naufragio de su goleta. La representación del náufrago Yann se alterna con la de su esposa, conjugando dos elementos en la poética del naufragio. Se muestra a Yann luchando denodadamente por su vida, su cuerpo golpeado por las olas, hasta que finalmente su grito de auxilio es silenciado por las aguas, y con los brazos abiertos se entrega a la muerte. Por otro lado, Gaud, callada y resignada, espera la improbable llegada de Yann, como otras mujeres que atienden la llegada de los barcos, en la “Cruz de las viudas”, cerca del cementerio de Ploubazlanec, en cuyo muro están inscritos los nombres de los pescadores y los barcos desaparecidos.

En el último capítulo de la novela, con Gaud desmejorada y débil, que sigue aguardando la imposible llegada de Yann, cuya muerte se describe en un lírico pasaje: “Él no regresará jamás. Una noche de agosto, allá abajo, a lo largo de la sombría Islandia, se había celebrado su boda con el mar, en medio del ruido de los elementos desencadenados. Sí, con el mar, que había sido como una nodriza, ella era la que le había mecido cuando niño; ella la que le había hecho adolescente fuerte y robusto. Y luego le había tomado para ella sola, enamorada de su virilidad de hombre. Un profundo misterio había rodeado aquellas bodas monstruosas. Hubo un baile de velas oscuras que danzaban sobre las crestas verdosas de las olas, ocultas por cortinas móviles y atormentadas, tendidas en el cielo como para esconder la fiesta a los ojos profanos, y la novia bramaba con su voz más potente, haciendo de espantable orquesta. Yuan se acordaba en el tremendo trance de Gaud, su esposa de carne, y se defendió en una lucha de gigante contra la horrible novia. Resistió hasta el momento en que, agotadas sus fuerzas, se abandonó abriendo sus brazos para recibirla, con un gran grito profundo como el bramido de un toro; llena ya la boca de agua y con el cuerpo rígido para siempre.”



*El pescador de Islandia* (1933, Pierre Guerlais). La espera.

Esta misma historia de Loti será llevada otra vez al cine en la versión sonora *El pescador de Islandia* (1933, Pierre Guerlais), donde se elude visualización del naufragio y la muerte de Yann (Thomy Bourdelle). En lugar de la mostración directa, se recurre a la alusión mediante un objeto significativo: los restos del naufragio. La espera angustiada de Gaud (Marguerite Weintenberger), erguida en la costa frente al mar, se muestra alternada con imágenes del temporal que azota la embarcación de Yann. Las olas amenazadoras y la angustiada espera continúa con la visita de Gaud a La Capilla de Perros Hamon, visita premonitória: en la pequeña iglesia sigue con la mirada las lápidas de los muertos en el muro de los desaparecidos. El fin trágico de la *Leopoldine* se encadena con las campanadas que llaman a misa de difuntos.<sup>443</sup>

#### 2.3.4.2.2. Cineasta marino

Jean Epstein es autor de numerosos filmes marítimos, en los que el mar adquiere casi la entidad dramática de un personaje. Epstein expone su cámara a escenarios naturales con un acusado sentido de lo documental, con actores no profesionales; los lugareños de las islas bretonas se interpretan a sí mismos, lo que proporciona un interesante toque etnográfico. Pero Epstein no proporciona un gran relieve al tema del naufragio en sí mismo; más bien parece interesado en una metáfora, en un uso lírico de imágenes sobreimpresas. En su insistente mirada documental al mundo pesquero bretón, habría sido extraño no hallar un ingrediente tan común como el de los accidentes mortales.

---

<sup>443</sup> Otras versiones del clásico de Pierre Loti: *El pescador de Islandia* (1916, Henri Pouctal); *El pescador de Islandia* (1959, Pierre Schoendoerffer); el telefilme *El pescador de Islandia* (1996, Daniel Vigne). Baroncelli filmó otros dramas marinos: *Nitchevo* (1926) y *La noche de la batalla* (1925).

Por lo general no representa el naufragio, pero introduce imágenes sueltas de carácter luctuoso, como las mujeres enlutadas en *Finis terræ* (1928), viudas aguardando angustiadas la llegada de un joven enfermo. En *L'or des mers* (1932) muestra el cementerio de la isla bretona de Hoëdic, sobreponiendo a las cruces imágenes del mar, asociando ambos elementos en una efectiva fusión simbólica: piedra y agua, muerte y mar. Lo mismo con la visión de las lápidas y cruces en *Les feux de la mer* (1948).

A diferencia de este tratamiento tangencial de la figura del naufrago, tenemos una expresión directa en el drama *Mor vran* (1930). Los naufragos diseminados y semiocultos de otros filmes parecen salir a la luz en este. El título es una expresión bretona que significa “el mar de los cuervos”. Se trata de un mediometraje de apenas media hora de duración, con un argumento muy sencillo, mínimo, como en *Finis terræ*, deudor de toda una tradición de leyendas populares bretonas. Al parecer, contiene elementos autobiográficos.<sup>444</sup> Durante la estancia insular, antes del rodaje de *Mor vran*, Epstein redactó algunas notas, compilados en *La isla*, donde relata unos días de completo aislamiento, sitiados por una fuerte tormenta que le impedía partir y también imposibilita la llegada de ningún barco, sometido a racionamiento: “Estamos a dieta de leche condensada, conservas y mermeladas.”<sup>445</sup>

Epstein compuso un retrato de la dureza de la vida en la isla bretona, de la resistencia y fortaleza de sus habitantes. Así reza el texto publicitario para el film: “Llegamos a la isla de Sein, la isla más desapacible de todos los lugares habitados, donde la vida se escurre en el amenazante bramar del mar.” En Brest, la tripulación del Fleur de Lisieux embarca de vuelta a Sien a pesar del mal tiempo, para pasar el fin de semana con sus familiares y amigos. Entre la tripulación se encuentra un joven que ha comprado un collar de en la feria para su prometida. El barco naufraga en medio de una tempestad; las horas pasan angustiosamente para los aldeanos de Sein, que atienden inútilmente la llegada de los pescadores. El naufragio permanece elidido, sobrentendido. Las imágenes de la furia desatada del océano se alternan con otras de los cementerios de Sein.

---

444 Laura VICHI, *Jean Epstein*, Milán, Il Castoro Cinema, 2003, p. 133.

445 Vincent GUIGUENO, “L'Île”, en Jean Epstein, cinéaste des îles: Ouessant, Sein, Hoëdic, Belle-Île, Cahors, Jean Michel Place, p. 118.



*Mor vran* (1930, Jean Epstein). Despojo de náufrago.

En la isla, aislada del continente durante semanas por el mal tiempo, se desvanecen las esperanzas de encontrar con vida a los tripulantes, y la prometida llora al joven en el cementerio del pueblo. Con la bonanza, aparece el cuerpo del joven en unas rocas; mantiene sujeto todavía el presente para su novia. El mar, más que el simple teatro de la acción, es un personaje desalmado. Epstein añade otras imágenes de sentido tanatológico, como las páginas de los archivos municipales, en las que una mano señala un naufragio ocurrido en 1893. El filme exhala una dominante sensación funeraria, apenas mitigada con el contraste de lo alegre y lo que perdura (los nuevos idilios, los bailes), parece apelar al “sentido cíclico de la vida”<sup>446</sup>. En un texto publicitario, de la mano del propio Epstein, se puede leer: “Pero el amor de la vida triunfa sobre las malvadas fuerzas de la naturaleza.”<sup>447</sup> El último plano de la resaca recalca el señorío del mar sobre el ritmo de la vida. La vida continúa, los lugareños empiezan las labores de reconstrucción tras la devastadora tempestad.<sup>448</sup>

#### 2.3.4.3. Capitanes intrépidos

En el cine americano destaca un pequeño filme que aborda la vida de los balleneros en Terranova, *I conquer the sea!* (1936, Victor Halperin). título que combina romance, a través de un convulso triángulo amoroso, con escenas de la vida de los pescadores. Esta película ofrece también un amplio catálogo de motivos directamente relacionados con el naufragio. Exhala además un destacado aliento mórbido, permanentemente circunscrito entre tumbas. Se abre con un homenaje a los muertos y se cierra con un fune-

---

446 VICHI, *op. cit.*, p. 135.

447 GUIGUENO, *op. cit.*, p. 65.

448 La obsesión marinera de Epstein iba a volcarse en un filme abortado, *Au péril de la mer*, a partir de un guión propio sobre la labor heroica de las patrullas de salvamento marino.



ral, en una circularidad que evoca un eterno retorno, o la fatalidad. En sus primeras imágenes rinde tributo a los bravos pescadores muertos en su combate diario con el mar: imágenes de tumbas de los balleneros ahogados o desaparecidos, lápidas con flores y textos de los familiares que les han llorado. Lo introduce una dedicatoria: “Dedicado al último de los heroicos balleneros de Terranova, Canadá —donde se desarrolla la acción de esta historia— y a nuestro intrépido personal y tripulación que pasó un largo y peli-groso año «ahogando ballenas» para completar esta producción.” Siguen algunos salmos bíblicos con motivos relacionados con la pesca, combinados con murales sobre la pesca de la ballena que cubren las paredes de una iglesia en Terranova. Se está oficiando un acto religioso en memoria de los balleneros ahogados o perdidos en el mar, y el predicador pronuncia su sermón desde un púlpito en forma de quilla de barco. Son ingredientes que luego serán repetidos en otro célebre filme sobre balleneros, *Moby Dick*.

*I conquer the sea!* está protagonizado por un apuesto arponero, Tommy Ashley (Stanley Morner), que destaca también por su preciosa voz en la congregación, enamorado de Rosita Gonzales (Steffi Duna), hija de una familia de emigrantes portugueses. Ambos planean casarse y hacen planes de futuro, pero cuando Tommy queda malherido por culpa de un accidente de pesca y pierde el brazo, Rosita rompe el compromiso y termina enamorándose del hermano mayor de Tommy, Leonard (Douglas Walton), médico, que ha ayudado a sanar al hermano inválido de Rosita. La figura del naufragio aparece durante una escena de pesca. A pesar de su impedimento físico, Tommy no quiere renunciar a su puesto de arponero y sale a faenar con sus compañeros; su comportamiento temerario provoca que un coletazo del cetáceo destruya el bote; los hombres se precipitan al agua. Leonard salva a Tommy cuando está a punto de perecer ahogado; se acercan nadando a las rocas, donde Leonard deposita a su hermano. El naufragio se alterna de otro punto de vista, la angustiada espera de las mujeres tras la aparición de restos. El siniestro se acompaña de la muerte voluntaria de Tommy, un sacrificio por amor, para no interferir entre su hermano y Rosita. En la última escena, el espíritu de Tommy aparece en su funeral, cantando para bendecir a los enamorados. La suya es la última lápida que cierra la ronda mortuoria que presenciamos desde el inicio del filme.

Como en los ejemplos anteriores, *Capitanes intrépidos* (1937, Victor Fleming) aborda de nuevo el motivo de la pesca desde el melodrama, pero ahora no a través del clásico romance, sino mediante una historia de amistad entre niño y adulto. El filme de Fleming contiene dos pequeños naufragios, que dialogan entre sí, por así decir, incrementando esa atmósfera funeraria que preside buena parte de los filmes sobre la pesca. El primer naufragio lo protagoniza un consentido, caprichoso, altivo niño rico, Harvey Cheyne (Freddie Bartholomew), que cae accidentalmente por la borda de un transatlántico, copropiedad del padre viudo (Melvyn Douglas), cuando se dirige a Europa, sin que nadie se aperciba del percance. El pequeño Harvey queda solo en el mar, gritando y luchando por sobrevivir, cuando aparece como por arte de encantamiento un solitario pescador con su barca, Manuel (Spencer Tracy), miembro de la tripulación del *We're Here*, que rescata *in extremis* al pequeño náufrago en una bella escena cargada de piedad. Una escena de salvamento de un chico desfallecido que parece una escena de pesca: Manuel recoge con sus propias manos un pescado del mar, y llamará cariñosamente “pescadito” al joven, en recuerdo de su rescate. Es el primer paso de una entra-

ñable historia de amistad. Manuel se convierte en un nuevo padre durante los meses de pesca que el chico permanece a bordo del *We're here*. El segundo naufragio viene a ser como una réplica del primero. Ahora el salvador del primer naufragio será la víctima, pero ahora no habrá salvación posible. El malherido Manuel se entrega a los brazos de la muerte, despidiéndose del joven Harvey, su ahijado.

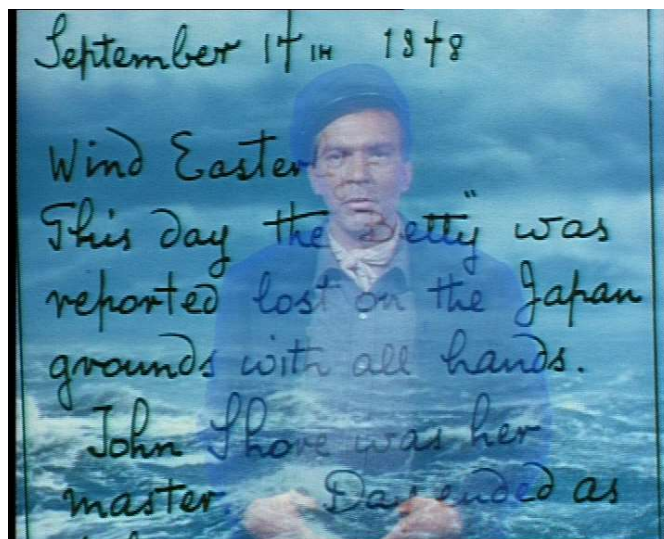


*Capitanes intrépidos* (1937, Victor Fleming). Lápida.

La película ofrecer una larga secuencia final de homenaje no sólo a Manuel, sino a los desaparecidos en el mar. Los marineros y los pescadores sepultados en la tumba oceánica tienen una estatua y una lápida que se erige en el puerto de Gloucester, dedicada a “aquellos que se hunden en el océano con sus naves, 1623–1923”, inscripción rodeada por la ofrenda de una corona de flores. La ceremonia fúnebre contiene otros ingredientes que aluden a la desaparición de los pescadores, como las palabras del párroco que oficia la misa, rindiendo tributo “a los hombres que zarparon desde este puerto y se hundieron en este mar del que no regresarán jamás”. Se hallan presentes los progenitores de los fallecidos, sus viudas y huérfanos. La ceremonia concluye con el lanzamiento de flores y coronas al mar, mientras se va nombrando a todos los que no volvieron. Este emotivo homenaje a los ausentes se recalca muy poéticamente en la última y definitiva imagen, la lápida conmemorativa, encima de la cual se sobrepresionan las palabras “The end”.

Otro filme sobre balleneros, *Todos los hermanos fueron valientes* (1953, Richard Thorpe) contiene una breve y convulsa escena de salvamento de naufragos durante una peligrosa acción de pesca tras la destrucción de un bote por la embestida de una ballena. Su interés radica en el modo de subrayar otros aspectos destacados del motivo del naufragio. El título del filme es el lema de la casa de los Shore, inscrito en su libro familiar, que registra los marineros fallecidos del clan. Este libro, una variación del clásico diario de bordo, consigna el deceso de los miembros de la familia en distintos percances, entre los cuales figura el naufragio. La acción arranca en 1857 con la llegada al puerto New Bedford, Massachusetts, de Joel Shore (Robert Taylor), después de 3 años de navegación. Cuando se dispone a visitar el barco Nathan Ross amarrado en el muelle, capita-

neado por su hermano Mark Shore (Stewart Granger), le informan de que éste ha desaparecido en extrañas circunstancias, abandonando su barco. Joel desciende al camerino del Nathan Ross y abre el libro, a la búsqueda de alguna notificación orientativa sobre el paradero de su hermano. Un bonito recurso expresivo alude a los ausentes mediante varias imágenes superpuestas, los rostros de los que han escrito en el diario, acompañados de una voz superpuesta, fundidos con la imagen del océano y del texto manuscrito sobreimpreso. Al final del filme, tras el reencuentro de los dos hermanos y la posterior muerte de Mark, Joel anota su fallecimiento en el libro familiar y rubrica la frase “Todos los hermanos eran valientes”.



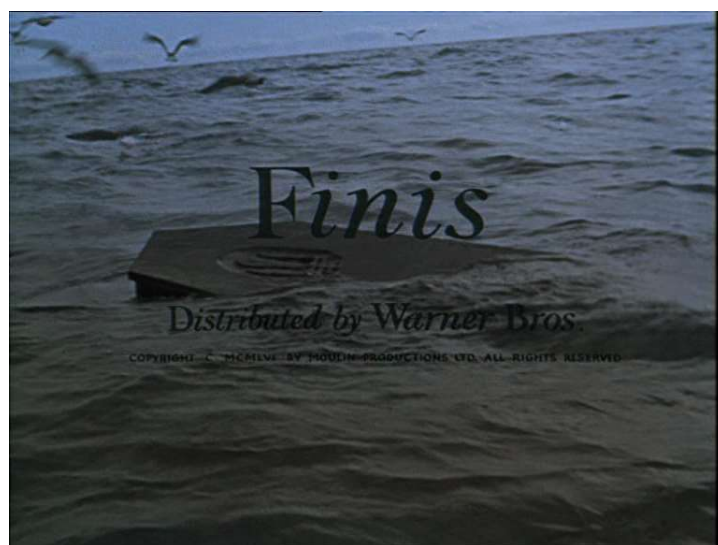
*Todos los hermanos eran valientes* (1953, Richard Thorpe). Diario de los muertos.

La senda de las desgracias marinas de los balleneros conduce a la adaptación de la novela homónima de Herman Melville *Moby Dick* (1956, John Huston), culminada con una tragedia colectiva. La figura fatal de la catástrofe marina esta vez no procede de los elementos climáticos, sino de una gigantesca ballena blanca. Únicamente sobrevive Ismael (Richard Basehart), narrador de lo ocurrido. Lo más destacable de la historia es la personalidad obsesiva de Ahab y su lucha titánica y sin cuartel, hasta la locura, contra un monstruo invencible. El capitán Ahab (Gregory Peck) es un personaje descompuesto, con su pata de mandíbula de ballena, que suple a su pierna arrancada por la ballena blanca Moby Dick, y su rostro surcado por una cicatriz. La obstinación de Ahab se contagia al resto de la tripulación, decidida a perseguir a la ballena blanca por todos los mares, aunque les cueste la vida. Los marineros del ballenero Pequod llegan al paroxismo en una escena de alienación colectiva, enardecidos por su capitán, como si fuera el líder de una secta. La locura vengativa de Ahab contrasta con la actitud racional del oficial Starbuck (Leo Genn), el único hombre de a bordo que parece representar el sentido común en esa nave de locos que se encamina a su autodestrucción. Starbuck presiente el fin trágico que se cierne sobre la odisea suicida de Ahab. Juzga la misión descabellada, un viaje maldito, y así lo comunica a algunos marineros, para instigarlos a un amotinamiento: “Si Ahab se sale con la suya, ni usted, ni yo, ni ningún miembro de la tripulación volverá jamás a casa”, y llama al capitán Ahab “Príncipe de las tinieblas”, por su

insolencia hacia Dios, por su conducta blasfema. Esta amonestación de Starbuck viene precedida en la película por la visceral alocución del padre Mapple (Orson Welles) en su púlpito, en forma de mascarón de proa, en la víspera de zarpar el Pequod, con un encendido sermón sobre el pasaje de Jonás en el vientre de la ballena, dirigido a quienes pretenden desafían el poder de Dios. Otro signo agorero es la presencia de un vagabundo en el muelle, que en el momento de embarcar lanza una profecía sobre el destino trágico de la tripulación.

Al final llega el momento clave del combate de los hombres contra la bestia. El desquiciado combate de Ahab contra el Leviatán del mar: Ahab como un poseso arponeando el lomo del cachalote albino, como si montase un toro furioso y desbocado. El cuerpo inerte y sin vida de Ahab aparece amarrado entre el amasijo de cuerdas que rodean al desencadenado Moby Dick, pero incluso muerto consigue arrastrar al sacrificio a sus hombres, ahora guiados por Starbuck, que se ha contagiado también de la fiebre vengativa de Ahab. Es inolvidable, tremebunda, esa imagen del cadáver de Ahab enganchado a la ballena mientras su brazo parece agitarse por el movimiento ondulante de la ballena, como si, resucitado, indicase a sus fieles seguidores que no den tregua al monstruo, que prosigan la cacería hasta su inmolación.

Huston elude mostrar en imágenes el rescate del náufrago Ismael por el Rachel, y nos deja con la poderosa imagen —inexistente en el epílogo de la novela original— del féretro flotando en el mar, con gaviotas revoloteando a su alrededor. Pero la película guarda una interesante sorpresa, de un fino gusto filológico, para cerrar este círculo demencial de muerte. Acostumbrados al final clásico de las películas, indicado con la expresión en inglés “The end”, Huston introduce una variante que refuerza el carácter fúnebre del relato, sobreimprimiendo en pantalla la palabra latina “Finis”, como escrita en el ataúd de madera, como un epitafio. A la colección de elementos funerarios aportados por los filmes de pesca, Moby Dick hace también su aportación de lápidas, clavadas en las paredes de la iglesia de New Bedford, mostradas sucesivamente en un largo *travelling* por el pasillo de la capilla, antes de la entrada del predicador Mapple.



*Moby Dick* (1956, John Huston). Entierro marino.

El espíritu elegíaco de *Capitanes intrépidos*, consagrado a homenajear a los rudos marineros desaparecidos en el mar, revive en nuevas gestas de heroicos pescadores en la misma zona costera en *La tormenta perfecta* (2000, Wolfgang Petersen). La muerte del marinero portugués en la versión fílmica de Victor Fleming alcanza aquí a la tripulación entera de un barco de pesca. La muerte de Manuel estaba tratada de un modo melodramático, con una voluntad compensatoria: fallecía el amigo, pero el personaje principal vivía para contarlo. En *La tormenta perfecta* no hay salvación, ni reparación posible, nadie que quede para contarlo. Es una tragedia sin paliativos. Sólo quedará el recuerdo del coraje.

Petersen abandonaba el enfoque fantástico de su último cine para inspirarse en una historia real, la apodada “tormenta del siglo”, que asoló Gloucester, en la costa americana, en el otoño de 1991. El filme recrea digitalmente, con una soberbia espectacularidad, esa extraordinaria, casi inconcebible circunstancia final, ese tremebundo escenario que llega a superar la angustiada tragicidad de las escenas finales de *Moby Dick* o las del hundimiento del Titanic en el filme de Cameron. El filme de Petersen arroja una mirada próxima, realista y emotiva a la cotidiana vida de los pescadores y sus familias. El patrón de uno de esos barcos pesqueros atraviesa una mala racha y se aventura en los bancos de pesca más lejanos para llenar la bodega. Durante el viaje de retorno deciden atravesar una temible tormenta, conjunción de tres tormentas. La posibilidad del rescate se desvanece cuando el equipo de salvamento aéreo y el guardacostas no pueden llegar a tiempo y tienen que renunciar a su labor, tras rescatar a otros navegantes accidentados y sufrir la pérdida de uno de los helicópteros. La situación empieza a ser desesperada y paulatinamente los desperfectos cada vez son mayores, hasta que quedan incomunicados, momento en que el patrón de la embarcación, capitán Billy Tyne (George Clooney), dice: “Sin antena, sin radio; volvemos al siglo diecinueve”.

En el combate por su supervivencia hay un momento de pausa, que hace renacer las esperanzas, cuando el cielo encapotado se resquebraja y se filtran unos rayos de sol. Parece que la tormenta va a escampar, pero ha sido un momento engañoso, los nubarrones vuelven a cerrarse, sepultando las vanas esperanzas de salvación. Parecía la presencia de Dios, el milagro que iba a salvar a los condenados, pero toda ha sido una ilusión. Estos capitanes intrépidos asumen resignados su trágico destino. Han luchado, se han esforzado, lo han intentado, pero al final han sucumbido. En esta gesta de inútil resistencia queda aún por mostrar el sacrificio último del patrón, que prefiere hundirse con sus hombres en las profundidades marinas, cuando tenía la posibilidad de emerger a la superficie. El barco palangrero se ha ido a pique, con el cargamento humano en su interior; queda un último pescador con vida, Bobby Shatford (Mark Wahlberg), que ha salido a flote. Se trata del único superviviente. Pero su situación es desesperada, sólo en el inmenso y enfurecido mar, sacudido por olas gigantes. Ante una muerte cercana, Bobby se despide de su amada en un final estremecedor, imposibilitado de agarrarse a ninguna tabla de salvación. El instante cuenta con una planificación que refuerza el sobrecogedor momento, al mostrar la desolación del naufragio solo, que se convierte paulatinamente en un minúsculo punto, mientras la cámara se aleja para mostrar la intimidante inmensidad oceánica.

Los desaparecidos en el mar tienen su tumba en la tierra, una tumba sin cuerpo; y funerales, discursos, los nombres inscritos en el memorial, registro necrológico de las vidas perdidas en la historia trágica de la pesca en Gloucester desde el siglo XIX. A la irreparable tragedia sigue un epílogo a medias consolador, como el aliento que uno toma para no ahogarse en el llanto, con el testimonio de los que siguen faenando cada día, la continuidad de la vida pesquera, el ciclo de la vida, como la de Linda (Mary Elizabeth Mastrantonio), capitana de barco y amiga de Billy.<sup>449</sup>

#### 2.3.4.4. LOS MODERNOS NÁUFRAGOS

Los periódicos y noticiarios se hacen eco del drama de los inmigrantes naufragados en el Mediterráneo en estos últimos tiempos, y el cine ha recogido este drama, aunque básicamente desde una óptica documental. Los modernos náufragos son los desdichados protagonistas de las migraciones actuales, africanos y refugiados sirios que se ahogan en el Mediterráneo en frágiles y atestadas embarcaciones. El Mare Nostrum de los antiguos romanos se ha convertido ahora en una barrera que intentan cruzar desesperadamente miles de emigrantes arriesgando sus vidas, con consecuencias trágicas muchas veces, y que ha convertido el Mediterráneo en una inmensa tumba a cielo abierto. Un flujo migratorio ininterrumpido, huyendo de la pobreza o de la guerra, que parece un fenómeno inaudito: en el pasado, las guerras provocaban exilios más limitados; las poblaciones no abandonaban el país, sino que participaban en las guerras, ya fuesen civiles o de liberación nacional, o bien las resistían.

La isla italiana de Lampedusa, más cercana a la costa africana de Túnez que a Italia, o la isla griega de Lesbos, a tan sólo 10 km de Turquía, se han convertido en múltiples ocasiones en el epicentro del problema de los emigrantes mediterráneos. Esta catástrofe sostenida en el tiempo tuvo su punto de inflexión el 3 de octubre de 2013 cuando un barco pesquero cargado con unos 500 inmigrantes, la mayoría eritreos, naufragó cerca de Lampedusa, con un saldo de alrededor de 360 víctimas.

La mayoría de estos modernos náufragos son personas que han pagado elevadas sumas de dinero a mafias para su transporte ilegal, y lo hacen en condiciones de precariedad absoluta. Una situación parecida en algunos aspectos a la de la época del esclavismo, cuando se proporcionaba mano de obra para las colonias: los traslados forzosos de esclavos africanos por las potencias europeas a partir del siglo XVI, la *Black diaspora* o *New African diaspora*. El hacinamiento de inmigrantes en precarios cayucos parece hoy reproducir las condiciones inhumanas de transporte negrero durante el *middle passage*.

---

449 Desgracias marineras parecidas se pueden contemplar también en el ciclo bretón de Epstein. Y en el cine presente, en filmes sobre balleneros como *En el corazón del mar* (2015), o sobre los pescadores islandeses en *The Deep* (2012, Baltasar Kormákur), de los que ya nos hemos ocupado.

Luis Vives-Ferrándiz ha hablado de prototipos de anti-Arca:<sup>450</sup> “No hay esperanza para los que navegan en las anti-arcas. Ni la forma ni la función se corresponden con la que tenía el arca. Siguen siendo ataúdes, pero es precisamente esa función la que niega cualquier posibilidad de éxito del viaje. Un viaje en las anti-arcas está condenado al naufragio. No hay esperanza de llegar a buen puerto.”<sup>451</sup>

Las condiciones insalubres y de hacinamiento del trayecto de los inmigrantes actuales nos recuerda otros momentos trágicos de la historia que han dejado huella en la imaginación artística, como por ejemplo el cuadro de William Turner *El barco de los esclavos* (1840), lienzo de gran dramatismo, con los esclavos pereciendo entre súplicas de desesperación en el mar, inspirado en un episodio histórico vergonzoso de crueldad extrema, cuando el capitán de un barco negrero ordenó arrojar por la borda el cargamento de esclavos para cobrar el seguro.<sup>452</sup> Este episodio histórico se refleja también en una escena de un filme sobre la esclavitud, *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, inspirado en el amotinamiento histórico de un grupo de esclavos africanos a bordo del buque español La Amistad en 1839. Durante una escena del juicio en el Tribunal Supremo de Estados Unidos, Cinqué (Djimon Hounsou), líder de los sublevados, relata su apresamiento y traslado, sometidos a malos tratos y castigos de toda índole, y revela al tribunal que se lanzó por la borda a unos 50 esclavos, encadenados entre sí, atados a piedras para que se hundieran rápidamente. Un oficial británico, el capitán antiesclavista Fitzgerald (Peter Firth), describe estas bárbaras actuaciones de los negreros como hechos habituales, en casos de peligro de ser interceptados por buques británicos, librándose de esta forma de los esclavos, la prueba del delito. En el caso del Amistad, este acto inhumano se debió a un error de cálculo de los negreros: las provisiones no alcanzan para todos los esclavos.

---

450 Luis VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, *op. cit.* p. 446.

451 *Ibíd.*, p. 448.

452 Hecho histórico tratado ampliamente por Thomas Clarkson en *History of the rise, progress, and accomplishment of the abolition of the African slave-trade by the British Parliament* (Nueva York, John Taylor, 1836).



*Fotografía* (2004, Juan Medina). Rescate.

Volviendo a las aguas del Mediterráneo, es interesante advertir una modificación operada en el motivo del naufragio. Los grandes relatos sobre naufragos han sido protagonizados principalmente por la población del primer mundo, ya fuese en el contexto de viajes de descubrimiento, mercantiles, de conquista, batallas navales o viajes de ocio. Ahora son víctimas de otra procedencia las que relevan a esos naufragos tradicionales: personas originarias de países en guerra o subdesarrollados con destino a una idealizada Europa, paradigma de la riqueza y el bienestar.<sup>453</sup> La profusión de imágenes sobre esta tragedia es abrumadora. Casi al azar, citemos por ejemplo el testimonio gráfico del fotoperiodista Juan Medina titulado *Morir tan cerca: Secuencia de un naufragio*: constituido por una serie de 10 fotos, galardonado con el primer premio en el FotoPress'05, que pautó el naufragio de una patera con 40 personas a bordo, ocurrido el 12 de noviembre de 2004 en las Islas Canarias. Los tripulantes de un cayuco se precipitan al mar cuando la embarcación vuelca, fruto del nerviosismo al ser interceptados por una patrulla de la Guardia Civil, salvándose 29 emigrantes mientras los otros 11 desaparecían bajo las aguas.

---

<sup>453</sup> El tema del naufragio de emigrantes pobres ha motivado creaciones en otros campos artísticos, como la música, con canciones como la del grupo hispano-marroquí Chab Samir, en la tradición de la música rai: en su tema *Patera* (1999) habla del trauma del trayecto, experiencia familiarizada con la muerte, en este fragmento transcrito por Vives-Ferrándiz: “¿Tú te imaginas lo que debe de ser estar en el mar catorce horas en un bote de goma a merced del viento? Eso no son catorce horas, no se pueden medir; eso es mirar la muerte cara a cara.” Otra canción, enmarcada en la campaña de solidaridad hacia los refugiados, del cantautor Joan Dausà, *Cómo llora el mar* (2017), se sirve de las imágenes de muerte que proporcionan los naufragios habituales en el Mediterráneo. El teatro también se aproxima al drama de los inmigrantes centrándose en el motivo del naufragio, como en el montaje de Lluís Danés, con actores y títeres, *Náufragos* (2006), sobre los naufragios de la diáspora de los refugiados en las aguas del Mediterráneo, que enfatiza los motivos de la soledad, la desesperación, la angustia o la muerte.



La secuencia de fotos sirve como excepcional muestrario visual de los principales motivos del naufragio en alta mar, reflejando el naufragio, la lucha desesperada por la supervivencia en el mar, la operación de salvamento de naufragos, el pavor reflejado en los rostros de los naufragos, la recogida de los cadáveres o las placas funerarias de los fallecidos, el fin del periplo de los naufragos fallecidos. Otra fotografía de Samuel Aranda, premio de fotografía Nikon 2015, recoge de nuevo un desgarrador momento de la crisis de los refugiados en el Mediterráneo, con una madre y una hija suplicando ayuda y clamando por su salvación. La fotografía del cadáver del niño siriano Aylan en una playa en 2015 se convirtió en un símbolo de toda esa tragedia.

#### 2.3.4.4.1. Lampedusa

Hemos aludido a la catástrofe ocurrida en octubre de 2013 frente a las costas de Lampedusa. Este caso ha sido objeto de un documental a cargo del realizador holandés Morgan Knibbe, *Naufragio* (2014), que registra la conmoción general de los supervivientes en el funeral de las víctimas en el puerto. La voz superpuesta reproduce el testimonio de uno de los escasos supervivientes, el joven Abraham. Knibbe abordaría el mismo año en su primer largometraje, *Aquellos que sienten el fuego quemando*, el drama de los refugiados, mezclando ficción y documental. En este filme, Knibbe vuelve a dar relieve al motivo del naufragio, con el episodio de un anciano que cae por la borda durante una tempestad cuando intenta llegar a Europa en una embarcación.

Otro documental vuelve su mirada a Lampedusa, *Fuego en el mar* (2016, Gianfranco Rosi), donde se alternan diversas historias y situaciones de habitantes de la isla de Lampedusa, ajenos en su quehacer diario al drama de los refugiados en sus costas, mientras los naufragios en las aguas lampedusanas se circunscriben a un espacio fuera de campo, evocado por un locutor de la radio, o en la banda de sonido con las comunicaciones desesperadas de socorro de los naufragos, o las voces que piden su localización a cargo de las patrullas costeras. También se incluyen otros protagonistas directamente involucrados en dicha tragedia, como los encargados de las labores de rescate, provistos de lanchas y helicópteros, que socorren a los emigrantes en las pateras a la deriva o hundidas, atienden médicamente a los casos más urgentes, llevan a cabo la identificación y registro de los supervivientes, asignados con un número a zonas aisladas en cuarentena, o cargan los cuerpos de los fallecidos en bolsas de plástico.

El seguimiento de una de estas operaciones de salvamento del ejército con personal médico, contabilizan un rastro de 40 cadáveres, pero no ahogados en el mar, sino muertos por asfixia en la bodega de la patera. Uno de los supervivientes relata su odisea terrestre, cruzando África, y luego marina: “Hoy estamos vivos. El mar no es un lugar para ser cruzado. El mar no es un camino. Pero hoy estamos vivos...” En ausencia de una voz narradora, y entre las historias cruzadas de diversos personajes de la isla, el documental cede la palabra a un médico forense de la zona, Pietro Bartolo, que desgrana las condiciones inhumanas del viaje, las costas del viaje pagadas a las mafias, la estratificación social dentro del barco, con las tarifas más baratas en el fondo, los de tercera clase; los que han pagado un poco más, 1000 dólares, en segunda clase; y los que han pagado más, unos 1500 dólares, arriba, en primera clase: un *Titanic* de los miserables, la nave-sarcófago a la que aludía Vives-Ferrándiz. El forense también observa los cadáveres

res y redacta los informes de los fallecidos; no es un notario, ni un registrador, sino un profesional conmovido por un desastre sin paliativos al que resulta imposible acostumbrarse.<sup>454</sup>

#### 2.3.4.4.2. Los restos del naufragio

Algunos filmes han abordado este tema de los emigrantes en las costas europeas sirviéndose de una escena primordial, que los presenta en su condición de náufragos alcanzando la orilla acogedora. Ejemplos notables son las imágenes de una playa almeriense en *Naufragio* (2010), de Pedro Aguilera, o las de una playa europea cualquiera en *Invasor* (2011), de Nicolas Provost. Detengámonos en otro ejemplo interesante: el filme italiano *El pueblo de cartón* (2011, Ermanno Olmi).

Los restos olvidados de un naufragio, elocuente alusión a un desastre que no se muestra, aparecen primero en un aparato de televisión, retransmitidas sin sonido, surgidas de un noticiero, aunque parecen irreales. Esta imagen televisada de la barca naufragada en una playa sirve para adelantar la intromisión en el relato de un grupo de emigrantes clandestinos que huyen de la policía y encuentran refugio en una iglesia en proceso de desacralización. Una iglesia llevada por un viejo cura, sumido en la incertidumbre, tras una vida entregada al sacerdocio (Michael Lonsdale), que se resiste a abandonar su iglesia, su vida. La imagen en el monitor ilustra el naufragio. La escena refleja al mismo tiempo la soledad del párroco en su cocina, una vida que se derrumba tras el vaciamiento de su parroquia, cuando es visitado por el sacristán (Rutger Hauer), que se despide del párroco para siempre. La imagen de los restos del naufragio retransmitida por televisión parece aludir también al desmoronamiento del mundo personal y espiritual del viejo párroco, atrapado en su crisis de fe.

---

454 El drama de los refugiados en el Mediterráneo es descrito de nuevo en el documental *Lampedusa en invierno* (2015), del austríaco Jakob Brossmann. *Astral* (2016, Jordi Évole) se centra en las labores de rescate más urgente en aguas griegas y turcas, especialmente en la zona de la isla de Lesbos. En *Lamerica* (1994, Gianni Amelio) se filmaron las estremecedoras imágenes de un viejo barco abarrotado hasta los topes de emigrantes albaneses que recala finalmente en el puerto italiano de Bari en 1991. Theo Angelopoulos ha reflejado el drama de los refugiados, desplazados y exiliados, en *El paso suspendido de la cigüeña* (1999), que se abre con una escena de refugiados muertos en las aguas del Pireo. Otros documentales se han hecho eco del drama de los refugiados en el Atlántico (los denominados “balseros”, cubanos que abandonan su país para alcanzar el sueño americano en Miami, a bordo de pateras, flotadores o cualquier cosa que navegue), en *Balseros* (2002, Carles Bosch y Josep Maria Domènech).



*El pueblo de cartón* (2011, Ermanno Olmi). Restos del naufragio.

La imprevista llegada de los clandestinos, que se instalan en la iglesia como en un campo de refugiados, lleva al cura a reflexionar sobre los valores cristianos, la generosidad, la caridad, la misericordia. Es un cura descreído situado ante una encrucijada vital, que acaba tomando partido por los desheredados y oponiéndose a la entrada de la policía en la iglesia. Se cuestiona sobre su propia fe ante el drama de los refugiados: “para hacer el bien tal vez no era necesario hacerse sacerdote”, piensa, y recobra la esperanza y las fuerzas de su vida sacerdotal desgastada, retoma la fe en unos valores cristianos desnaturalizados para ayudar y sostener desinteresadamente a los modernos náufragos.

El discurso crepuscular y desencantado se funde con la imagen gráfica definitiva de los restos del naufragio que acompañan a los créditos finales de la película; imágenes que dejan de aparecer en un aparato de televisión y que adquieren protagonismo, como resumen. Esta imagen cargada de simbolismo ilustra a su modo ese proceso psicológico en que la memoria de lo real fertiliza la ficción. Un texto de contenido voluntarista cierra el filme: “O cambiamos el curso que lleva la historia, o la historia nos cambiará a nosotros.”

#### 2.3.4.4.3. Epitafio

Un epitafio puede añadirse a la estampa de los ahogados anónimos en el mar, camposanto de náufragos de todos los tiempos: unas estrofas del poema de Brecht *Sobre una muchacha ahogada*, publicado en *Devocionario del hogar* (1927). Desconocemos la causa de la muerte de la chica, un accidente o tal vez un suicidio, como una Ofelia enredada en las algas. Es un texto sin florituras literarias, prosaico, conciso, despojado de lirismo embellecedor: “Sin hundirse, la ahogada descendía/ por los arroyos y los grandes ríos,/ y el cielo de ópalo resplandecía/ como si acariciara su cadáver./ Las algas se enredaban en el cuerpo/ y aumentaba su peso lentamente./ Le rozaban las piernas fríos peces./ Todo frenaba su último viaje./ El cielo, anocheciendo, era de humo,/ y a la noche hubo estrellas vacilantes./ Pero el alba fue clara para que aún/ tuviera la muchacha un nuevo día./ Al pudrirse en el agua el cuerpo pálido,/ la fue olvidando Dios: primero el rostro,/ luego las manos y, por fin, el pelo./ Ya no era sino un nuevo cadáver de los ríos.”

### 2.3.5. ROBINSÓN CUESTIONADO

Defoe enmascara, diluye o minimiza el carácter desgraciado de la lastimosa situación del naufrago para construir una idealización del personaje. El camino abierto por Robinsón, que sus seguidores e imitadores aplanarán aún más, es un camino de luz, de triunfo, de vida, de optimismo, una épica de la plenitud. El edificante mito robinsoniano es ahora contrariado, disuelto, destruido. Algunos robinsones cinematográficos y literarios han potenciado aquellos rasgos más penosos de la experiencia de los naufragos insulares, imposibles de obviar, y que conducen a una inevitable sensación de derrota. La deconstrucción del mito robinsoniano se opera desde distintos frentes, y su cuestionamiento o laminación resulta ya inevitable.

Ya hemos visto cómo una serie de relatos cinematográficos ponen de relieve el poder destructivo y desmoralizador de las fuerzas de la naturaleza. El siglo XX será el siglo del ajuste de cuentas con Robinsón Crusoe; no sólo se ponen en tela de juicio sus virtudes y éxitos, sino que se le reprochará también su comportamiento hacia el salvaje sometido Viernes. El personaje de Robinsón será ahora percibido negativamente por escritores y críticos, que lo ven como figura arquetípica del imperialismo británico, del colonialismo, del puritanismo, del individualismo burgués, del capitalismo.

Ya hemos examinado cómo algunos filmes plenamente robinsonianos reivindican el legado del naufrago Selkirk, como *Robinsón Crusoe* (1927), o *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* (2012). Unos consideran a Robinsón un usurpador del motivo del naufrago en isla desierta; en esta línea, Lacan reivindica a Gracián como su auténtico creador, y hasta se ceba en lo que juzga algo así como una superficialidad intelectual en la obra de Defoe: “Es extraordinario que Daniel Defoe no se haya apercebido que Robinsón no tenía que esperar a Viernes, que ya por el solo hecho de que él era un ser parlante y que conocía perfectamente su lengua —a saber, la lengua inglesa— ese era un elemento absolutamente tan esencial para su sobrevivencia en la isla, como su relación con algunas menudas ramujas naturales, como llegar a hacer la choza y a abastecerse.”<sup>455</sup>

Pero sobre todo será por su asociación al colonialismo por lo que se hostigará al robinsonismo. James Joyce, a pesar de reconocer la fascinación que produce, se muestra crítico en marzo de 1912 en una lectura del *Robinsón Crusoe* en la Universidad Popular de Trieste: “El verdadero símbolo de la conquista británica es Robinsón Crusoe, que, arrojado en una isla desierta, con un cuchillo y una pipa en su bolsillo, se convierte en arquitecto, carpintero, amolador de cuchillos, astrónomo, panadero, aserrador, alfarero, albañil, granjero, sastre, fabricante de paraguas y clérigo. Es el verdadero prototipo del

---

455 Jacques LACAN, «Clase II (12-02-1969)», en Seminario 16: De un Otro al otro (1968-1969), Barcelona, Paidós, 2008.

colonizador británico, pues Viernes (el esclavo fiel que llega en un día desafortunado) es el símbolo de las razas sometidas.”<sup>456</sup>

Robinsón es cuestionado también por Deleuze, que considera la lectura de la novela *Robinsón Crusoe* pesada y aburridísima, entristeciéndose de que los niños aún la sigan leyendo. Describe la moralizante novela como una perfecta ilustración del nexo entre capitalismo y puritanismo, sustentado sobre el principio burgués de la propiedad, bajo un providencialismo divino que garantiza los beneficios y la riqueza. Lo juzga, en fin, insoportablemente hipócrita: “La compañía de Robinson no corre a cargo de Eva sino de Viernes, dócil en el trabajo, dichoso de ser esclavo, demasiado pronto asqueado de la antropofagia. Cualquier sano lector soñaría con verlo comerse al fin a Robinson.”<sup>457</sup> Manuel Vázquez Montalbán, entusiasmado con la novela, sin esconder el placer que ocasiona su lectura, reconoce los valores conformadores del capitalismo en su artículo “Robinsón Crusoe y el capitalismo salvaje” en diciembre de 1997: “En la parábola se refleja la filosofía del mundo de la burguesía a través de uno de los más geniales y tenaces propagandistas de su consciencia ascendente: Daniel Defoe.”<sup>458</sup> También José María Valverde subraya el colonialismo personificado en Robinsón: “Podríamos incluso pensar que *Robinsón Crusoe* ha sido el libro de cabecera de los fundadores y consolidadores del Imperio Británico en el mundo.”<sup>459</sup> “El lector se identifica con él en sus triunfos de colonización.”<sup>460</sup> Según Llovet, la novela “otorgó, también, unción y dignidad sobrenaturales a algo que, en primera instancia, parece hallarse a las antípodas de lo trascendental: los negocios, el dinero, el comercio, la colonización e incluso el esclavismo”.<sup>461</sup> Julio Cortázar también haría gala de revisionismo crítico desde postulados anti-colonialistas en un texto radiofónico de los años 60.<sup>462</sup>

También en el homenaje que Truffaut rinde a la literatura y los libros en *Fahrenheit 451* (1966) se deja traslucir esa visión del siglo XX que emparenta indisolublemente a Robinsón con el colonialismo. Lo haría a través de las palabras del jefe de los bomberos, que alerta sobre el carácter perjudicial de los libros, y aludiendo a *Robinson Crusoe* destaca que los negros detestan el libro de Defoe por considerarlo insultante y ofensivo. El filme francés *Caín* (1930, Léon Poirier) pondría las primeras notas de malestar respecto

---

456 Patrick J. KEANE, *Coleridge's submerged politics: The Ancient Mariner and Robinson Crusoe*, Columbia-Londres, University of Missouri Press, 1994, p. 140.

457 Gilles DELEUZE, “Causes et raisons des îles désertes”, en *L'île déserte et autres textes: Textes et entretiens, 1953-1974*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 15.

458 Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, “Robinsón Crusoe y el capitalismo salvaje”, diciembre de 1997, en [www.vespito.net/mvm/crusoe.html](http://www.vespito.net/mvm/crusoe.html).

459 José María VALVERDE y Martín DE RIQUER, *Historia de la literatura universal*, t. ii (Desde el Barroco hasta nuestros días), Madrid, Gredos, 2007, p. 191.

460 José María VALVERDE, Prólogo a Daniel Defoe, *Robinsón Crusoe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995, p. 25.

461 Jordi LLOVET, *op. cit.*, p. 383.

462 Julio CORTÁZAR, Radiotexto recopilado en *Adiós, Robinson y otras piezas cortas*, Madrid, Alfaguara, 1894.

al tenor colonialista de Robinsón, aunque sin renunciar a los parámetros del modelo robinsónico (por ejemplo, el cartel publicitario transmitía toda la carga de superioridad del náufrago sobre el salvaje sometido, aquí una mujer). Este primerizo apunte de disonancia llegaba tras el primer ataque revisionista que el escritor Jean Giraudoux lanzaría en *Susana y el Pacífico* (1922), introduciendo una percepción inédita al feminizar el personaje del náufrago, una náufraga que tras la lectura de *Robinsón Crusoe* en la isla reprimiría a Robinsón su incansable reconstrucción, mientras se identificaba con la personalidad de Viernes.

Pero no será sino hasta después de la II G.M. que literatura y cine converjan en un mismo camino, eclosionando en una versión ejemplar, tal vez la mejor versión nunca filmada de las aventuras de Crusoe, *Aventuras de Robinsón Crusoe* (1954), del aragonés Luis Buñuel. En esta adaptación se socavan los pilares fundacionales del modelo robinsoniano, acentuándose el lado más melancólico y espectral de esta figura. La desmitificación en clave anticolonialista, apuntada ya en la cinta buñueliana, se eleva un paso más allá en *Yo, Viernes* (1975), del inglés Jack Gold. Este nuevo enfoque cinematográfico es parejo al que afecta a la literatura, donde se reescriben algunos mitos bajo la influencia de las luchas anticolonialistas en el Tercer Mundo. Esto suceden por ejemplo en la obra de Tournier, *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967), o en la de Coetzee, *Foe* (1986), que ceden el protagonismo a Viernes para vindicar su propia visión. Entre estos nuevos planteamientos anticolonialistas destacan el filme *Amo o esclavo* (1989, Caleb Deschanel) o *Náufrago* (2010, Pedro Aguilera), donde se produce un solapamiento de identidades. Significativas obras literarias y cinematográficas en esta nueva corriente “subvierten la lógica explotadora y esclavista que dominaba en *Robinsón Crusoe*”.<sup>463</sup>

### 2.3.5.1. Primeras tentativas descolonizadoras

*Caín* (1930, Léon Poirier) es una película de corte robinsoniano, ambientada en los exóticos parajes de los Mares del Sur, pero se aparta en algunos momentos de la tradicional óptica colonialista. El filme fue rodado en escenarios naturales, en Madagascar; Poirier, explorador y documentalista, entregado a la etnografía, transformó la historia en libro con idéntico título: *Caín: Aventures de mers exotiques*. El protagonista es Caín (Thomy Bourdelle), un paria de la tierra, militante comunista que sueña con transformar el mundo, que trabaja en condiciones infrahumanas en la sala de máquinas de un transatlántico de lujo como carbonero, y que se escapa en un bote del crucero tras robar dinero y joyas de un camarote. Caín se desorienta en alta mar y vaga a la deriva, en un tránsito marítimo en soledad repleto de penalidades: el típico episodio deambulatorio y

---

<sup>463</sup> Giorgio SERRA, *Naufragios literarios: Colonialismo, poscolonialismo y encuentro entre culturas*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2012, p. 9.

agónico que el robinsonismo típico oculta o trata someramente, y que hemos visto en cambio cómo adquiere relieve en otras muchas historias de naufragos.

Caín se salva alcanzando una isla desconocida. Se trata de una isla maravillosa, paradisíaca, que colma todas sus necesidades básicas, como le sucedía a Crusoe. La isla es visitada también por los salvajes, y Caín capturará a una indígena, Zauzour (Rama-Tahé), a quién forzará a convertirse en su mujer, un acto de dominio que, no obstante, lleva a Caín a integrarse gradualmente en la comunidad salvaje, lejos de la civilización. El cambio de paradigma con respecto a la figuración robinsoniana, básicamente con respecto al rol del salvaje, lo advertimos claramente cuando Caín decide regresar a la isla a nado para permanecer junto a su mujer e hijos, renunciando a la civilización. El gesto, con todo, se puede asociar fácilmente a aquella corriente idealizadora que vindicó la permanencia en la naturaleza, aquel robinsonismo a ultranza en el que, como los colonos-naufragos de Wyss, los protagonistas convierten la isla en un hogar perfecto. Pero en este caso no se trata de permanecer en una isla que ha sido civilizada, a la que se ha impuesto el sello de la propia cultura, sino que Caín regresa al medio indígena, en el que no se había integrado nunca ningún robinsón que se preciase. También se separa del sentimentalismo edénico de los romances robinsonianos, al apostar por un amor interracial. Colleen Kennedy-Karpat estima que “lo que hace especialmente remarcable a Caín es la sugerencia —aunque alegórica— de que un estilo de vida no-occidental podría ser algo que los occidentales (marginados) podrían emular para mejorar su suerte.”<sup>464</sup> Quizá este temprano distanciamiento de la clásica mirada colonial podría explicar en parte el fracaso de taquilla del film. Kennedy-Karpat, que considera el filme como exponente claro de un cine de mirada colonial, advierte que el filme no contentó a un público “cuyas expectativas generales para un cine colonial se habían arraigado más hacia enfoques familiares de conquista militar y de turbulentos romances amorosos interculturales”.<sup>465</sup>

### 2.3.5.2. Robinsón melancólico

Buñuel acometió la mejor adaptación cinematográfica del clásico de Defoe en *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1954). Fue una realización norteamericana, un encargo que Buñuel aprovechó para llevar el agua a su molino, alejándose de los criterios comerciales del cine estadounidense. Su concepción es crítica, anticolonialista incluso, que trata con escepticismo el heroísmo robinsoniano, el mito de la autosuficiencia y el triunfo sobre la naturaleza. En la versión buñueliana, rodada en México, participaron exiliados norteamericanos perseguidos durante el macartismo, acreditados bajo pseudónimo para burlar su inclusión en las listas negras. El propio Buñuel era un exiliado,

---

464 Colleen KENNEDY-KARPAT, *Rogues, romance, and exoticism in French cinema of the 1930s*, Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013, p. 85.

465 *Ibid.*, p. 85.

viviendo entre México, Francia y Estados Unidos, lo que le identifica en cierto modo con la figura de un náufrago, como dice Israel de Francisco;<sup>466</sup> de la misma opinión es Víctor Fuentes: “el tema del exilio aparece figurado alegóricamente en el naufragio y el confinamiento en la isla.”<sup>467</sup>

En su primera película en color, con un rodaje más extenso y ambicioso que sus precedentes filmaciones, Buñuel aporta una lectura propia que rebasa la mera ilustración del texto original. Mantiene la fidelidad al texto, pero trasciende los límites de su superficial interpretación tradicional, especialmente marcada por las convenciones propias del cine comercial. Buñuel se sentía atraído por el personaje de la obra de Defoe, por su pureza, su simplicidad de hombre colocado frente a un nuevo mundo. Y decidió extraer los aspectos más perturbadores del relato originario, los crudos momentos que normalmente quedaban soslayados en cualquier versión de la historia, los momentos de desesperación, de soledad, de amargura, los delirios, la rabia, los gemidos. El tema del náufrago se vuelve aquí sombrío, una historia de pérdida y de fracaso, a despecho de mantener todos los atributos arquetípicos del robinsonismo. El Robinson buñueliano es simplemente más creíble, vulnerable, ajeno a la mitificación; Michel Mesnil habla de “la estatura de una alegoría política del hombre sin Dios.”<sup>468</sup>

En un breve prólogo Buñuel rinde homenaje al clásico, con la imagen de un volumen de *Robinsón Crusoe* y la lectura de un fragmento del texto, y abre el filme con escenas arquetípicas de náufrago, la lucha con las olas en el mar y el alcance con esfuerzo, sin aliento, de una playa salvadora, arrastrándose en la arena. El filme cubre el gran combate solitario de Robinsón (Dan O’Herlihy) por la subsistencia, provisto únicamente de un cuchillo, afrontando una dura prueba física y mental. Se nos muestra toda su odisea, fiel al relato original: vemos a Robinsón haciendo de todo: habilitar un refugio en una cueva, construir empalizadas, cazar, llevar un diario, sembrar y cosechar, hornear el pan, cuidar el ganado. No olvida, por supuesto, hacer una pira de leña seca en lo alto de una cima, presta para ser encendida y llamar la atención de algún barco.

Su aislamiento se ratifica cuando construye una canoa para explorar una isla próxima y es frenado por las olas, que le devuelven a su isla. Como le ocurre a cualquier náufrago de larga duración, al final abandona cualquier esperanza de escapar de su encierro, y deja de otear el horizonte. Encuentra consuelo en un ejemplar de la Biblia, encontrado en un arcón de los restos del naufragio; cumple incluso con el precepto del descanso dominical. También cuenta con la inapreciable compañía de gatos, un loro, Polly, y un perro, Rex remedo de un hogar.

Buñuel cumple, pues, con los cánones de la historia robinsoniana, hasta que se produce una inflexión, con una amarga estampa de la soledad humana. Buñuel, dice Sán-

---

466 Israel DE FRANCISCO, *Hambre de cine: Una historia del siglo xx a través de los famélicos en la gran pantalla*, Madrid, Notorious, 2011, p. 160.

467 Víctor FUENTES, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal, 2000, p. 122.

468 Michel MESNIL, “Robinson Crusoe”, en *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988, p. 112.



chez Vidal, quería “mostrar sobre todo la soledad del hombre, la angustia del hombre sin compañía humana.”<sup>469</sup> Lleva una vida de ermitaño, como un fraile mendicante o un pensador asceta en su cautiverio alejado del mundo, pero ahora protagonizará escenas inexistentes en la novela, que subrayan su vulnerabilidad, el deterioro físico y la desolación, rubricando sin paliativos “la angustia de estar solo un año tras otro.”<sup>470</sup> Cae enfermo, suplica ayuda inútilmente, delira, se le aparece en una pesadilla una figura paterna que amenaza con matar al hijo desobediente. Buñuel confiere esta alucinación una crueldad inaudita: el padre humilla al hijo sediento y suplicante, mientras se baña plácidamente, derrochando un bien tan valioso como el agua, derramándola sobre los cerdos. Robinson aparece maniatado con cuerdas, impedido para sorber el agua que baña su cuerpo.

Robinsón, sometido a un suplicio de Tántalo, suplica, gime y balbucea la palabra “agua”. El padre al final perdona la desobediencia filial, pero lo amenaza con el castigo divino, y le dice: “Morirás como un perro”. Robinsón coge un hacha, tentado de atacar al padre; esta imagen de la locura fue mutilada en su estreno en España. Otra escena perturbadora presenta a Robinsón deprimido por la soledad: va a celebrar el quinto año de su reclusión emborrachándose para olvidar, y en su mente embriagada empiezan a aparecer viejos compañeros marineros que perecieron, en un ambiente de alegría, cantos y hurras. Cuando las voces y las canciones de desvanecen, el naufrago se encuentra rodeado por el silencio y empieza a sollozar, con la cabeza agarrada con las manos, sobre la mesa de su cueva, en una escena abrumadora. Las palabras de Robinsón reconocen su victoria sobre la naturaleza hostil, sintiéndose amo y señor de la isla, pero estas conquistas no alcanzan a aliviar la pena de su soledad y encierro: “Algunas veces, a mitad de un trabajo, la angustia de mi alma y mi soledad estallaba en mí como una tormenta.”

---

469 Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 72

470 Tony THOMAS, *The great adventure films*, Secaucus, New Jersey, Citadel Press, 1976, pp. 180–183.



*Robinson Crusoe* (1954, Luis Buñuel). Melancolía.

Invadido por la melancolía, Robinsón corre hacia el mar embravecido, mientras la voz interior invoca su triste imaginación de reo: “Mi corazón murió en mi pecho. Solo. Solo. Siempre solo. Yo era un prisionero atrapado tras las eternas rejas y cerrojos del océano.” Esta patética, inagotable tristeza convierte el filme en un relato “teñido de compasión por la situación del hombre solitario, y más allá, un comentario sobre la angustia de ser un individuo en un mundo indiferente”.<sup>471</sup>

El desalentador viacrucis de Robinsón aún no ha llegado a su fin; le aguardan otras pruebas antes de encontrar al indígena Viernes y poner remedio a su soledad: la enfermedad y muerte del perro, recogido en un riachuelo, que Robinsón intenta inútilmente salvar por todos los medios. El fiel compañero fallece en medio de un aguacero, echado en el fango, y Robinsón, abatido, se desploma también bajo la lluvia. Rex es enterrado delante del mar. Crusoe regresa a su refugio y rompe a llorar desconsoladamente. Buñuel imprime un conmovedor relieve al perro en esta historia: al finalizar la película, con la fórmula canónica de la huida del cautiverio isleño, resuenan los ladridos de Rex en la isla, el espíritu del perro, el alma de la isla. Harto de llorar tras enterrar a Rex, Robinsón emprende una loca carrera, adentrándose en la selva; se encomienda a Dios, suplica ayuda, y por única respuesta recibe el eco de sus gritos. La lectura de las Sagradas Escrituras ya no le reconforta: “carecen de sentido para mí —dice—. El mundo no es más que una pelota que gira. Sus océanos y continentes sólo son escoria, y yo mismo... carezco de propósito y de significado.” Buñuel introduce entonces un nuevo motivo inherente a la soledad: la añoranza de una compañía femenina. El doloroso sentimiento de esta carencia se acentúa con el hallazgo de un vestido de mujer entre los objetos del barco naufragado. Robinsón lo colocará en una cruz de madera, como espantapájaros, pero que henchido por el viento adoptar formas insinuantes. Este elemento vuelve a

---

<sup>471</sup> THOMAS, *op. cit.*, pp. 180–183.

acentuarse cuando más tarde, una vez ha llegado Viernes a la isla, el indígena se pone esa prenda y provoca cierta turbación en Robinsón.

El encuentro con el salvaje Viernes (Jaime Fernández) abre un nuevo tiempo para la amistad y la compañía, antídoto para la locura. En el texto original, este encuentro iniciaba una dinámica colonial, con el sometimiento del salvaje, aunque también su instrucción. La versión buñueliana suaviza esta oposición, acercándose a los sentimientos que se han dado en llamar indigenistas, una simpatía hacia los salvajes parecida a una renovación del romanticismo rousseauiano. Las atrocidades del racismo, y sobre todo la experiencia nazi, debían favorecer esta sensibilidad. No nos incumbe analizar esta transformación, pero puede decirse que ha sido tan rotunda que casi nadie se sorprende de que el lenguaje sociohistórico se tiña del nuevo sentimentalismo indefinido, renunciando a caracterizar dialécticamente cada parte de esos conflictos, como si la población colonizada fuese un espíritu homogéneo, una clase de temperamento. Estas palabras de Fuentes, por ejemplo, no chocarán a nadie: “Buñuel y su equipo norteamericano-mexicano dan un ejemplo práctico de la imperiosa necesidad de interrelación con los otros (las culturas del llamado Tercer Mundo), negados y vejados por el colonialismo y el eurocentrismo de la civilización occidental.”<sup>472</sup>



*Robinsón Crusoe* (1954, Luis Buñuel). Desesperación.

Parece innegable que el espíritu anticolonialista o antiimperialista ha impregnado a la cultura moderna. Es muy sintomática la escena donde Robinsón, después de descubrir al indígena Viernes, se propone civilizarlo utilizando unos de los elementos que mejor representan la práctica colonial y esclavista de los viejos imperios, la forma más bárbara de imposición, unas cadenas. Robinsón se libra de su inhumana soledad al

---

472 FUENTES, *op. cit.*, p. 122.

mismo tiempo que resurge su espíritu de inglés dominador y arrogante: “Todo retorna al asumir Crusoe su vieja piel”,<sup>473</sup> dice Agustín Sánchez. Pero este obsoleto esquema de la jerarquía y la opresión se disuelve en una dinámica de igualdad, de concilio. Vemos a Robinsón y Viernes fumando sus pipas en una posición de igualdad, de concordia, congeniando. Ahí Buñuel aprovecha para añadir discusiones y reflexiones sobre religión y moral, que superan también el texto de Defoe. La salida de la isla, momento álgido, está aquí desprovisto del júbilo habitual que acompaña a semejante liberación. Robinsón aparece engalanado para las grandes ocasiones, para reintegrarse de nuevo en la civilización, y cuando se contempla en el espejo, éste le devuelve la imagen del naufrago, como si esa condición se hubiese incorporado para siempre a su ser. Y al emprende el trayecto de vuelta reaparece el espíritu del perro Rex, Robinsón vuelve su mirada hacia la isla y escucha los ladridos imaginarios de su compañero de soledad.

### 2.3.5.3. El suicidio de Robinsón

Especialmente transgresora es la versión de Jack Gold, *Yo, Viernes* (1975), que no sólo cuestiona y enmienda a Crusoe, sino que impone, ya desde el título mismo, una sustitución de la voz cantante. Las imágenes nos deparan un Robinsón Crusoe (Peter O’Toole) dueño y señor de su isla, único morador de una tierra de promisión. Pero este reinado particular tocará a su fin con el descubrimiento de la pisada en la arena que preludia la llegada de Viernes. A partir de este momento el relato abandona las pautas tradicionales de la narrativa robinsoniana, el propio Robinsón desaparece momentáneamente del relato, y la narración se desplaza al otro punto de vista, al de Viernes, a quien vemos dirigiéndose a su tribu para relatar su cautiverio con Robinsón. Cuando Viernes evoca a Robinsón disparando y exterminando a sus compañeros antropófagos, sentimos como nuestro héroe es percibido por los salvajes como un monstruo.

La visión de Viernes socava el orden robinsoniano, ofreciendo una imagen de su amo como un ser intransigente, colérico y fanatizado, y donde Viernes, ser subyugado, que se encarga de todos los trabajos, se erige paradójicamente en representante de la cordura y el sentido común, intentando modificar o dulcificar el carácter conquistador y colonialista de este engreído Robinsón. El filme dibuja un Robinsón patético, especialmente con una escena donde Robinsón aparece flagelándose con un bastón, por haber tenido un sueño erótico, fruto de su sentido puritano y enfermizo de la religiosidad. Pero también nos muestra un Robinson vulnerable, triste, deprimido, más humano en su sufrimiento. Cuando Viernes se esconde después de haber sido castigado, Robinsón sale en su busca y formula una emotiva declaración que ahonda en las penalidades de una vida en soledad, al borde de la locura, ansiando ver una cara humana, y suplicando a Viernes que no lo abandone. Robinsón se muestra también compungido cuando com-

---

473 SÁNCHEZ VIDAL, *op. cit.*, p. 180.

parte con Viernes un día de oración por los seres queridos, un día bautizado por Viernes como “El día de la tristeza.”

El carácter, digamos, imperialista de Robinsón se manifiesta en actos como la izada de la bandera o los saludos militares que enseña a Viernes, relatando las maravillas de Inglaterra, mediante la imposición de la lengua inglesa o la idea de la conquista, defendiendo que la isla es de su propiedad y que pertenece a Inglaterra. El proceso de colonización y sometimiento se consuma con enseñanzas religiosas o la instrucción en el deporte, a pesar de que Viernes no entiende prácticamente nada. El filme de Gold se inscribe en el terreno ideológico del moderno (o francamente postmoderno) indigenismo, que hace de Viernes el personaje simpático: se niega a trabajar, se amotina contra su amo, harto de su actitud ociosa. Incluso le recrimina su soberbia, en un lenguaje tan netamente occidental, que prácticamente cae en lo ridículo y resulta, como mínimo, paradójico: “Cuando nos vimos por primera vez, eras un poseído por los demonios. En tu cabeza no había nada excepto tu ansia de poder, tu complejo de culpabilidad y tu soberbia. Y yo te he enseñado a bailar y a cantar. No muy bien, pero lo poco que sabes, te lo he enseñado yo. Aunque pueda que no haya sido un buen maestro. Porque en tu interior continua la idea de poder, culpabilidad y miedo.” Es entonces el propio Viernes quien toma el mando y exige la construcción de una balsa para intentar salir de la isla.

El pragmatismo mercantil del Robinsón de Defoe (considera el dinero superfluo en su vida isleña, pero lo atesora para alguna eventualidad futura), en la versión de Gold toma un cariz más sarcástico. Robinsón explica a Viernes la función del dinero en una sociedad burguesa, y éste entonces le toma el pelo, exigiendo cobrar por su trabajo, y con el dinero reunido pretende comprarle la isla a Robinsón. La idea de la esclavitud viene a revertirse de un modo grotesco: ahora Viernes se apodera de la escopeta de Robinsón y le somete. Pero la transgresión más destacada en este filme es el final inmisericorde que aguarda a Robinsón. Tras huir ambos de la isla hacia la aldea de Viernes, Robinsón es expulsado de la tribu por su carácter agresivo y brutal, y por sus empeños en civilizar a toda costa a la tribu. En un alarde de ese romanticismo indigenista que se ha venido infiltrando en nuestra cultura tras la descolonización, Viernes, ante sus semejantes, le espeta con dureza y rencor: “Le tengo lástima, está enfermo y nuestra magia no puede curarle. Destruirá nuestra tribu como lo haría una gran plaga. ¡Todo en él es una enfermedad!” Robinsón es devuelto a su isla, a su particular reino, y los últimos planos le muestran preparando resignadamente su suicidio, con la bandera inglesa a media asta.



*Yo, Viernes* (1975, Jack Gold). Suicidio.

El suicidio final de un náufrago solitario es un desenlace indudablemente pesimista, pero que posiblemente nadie considera implausible. Todo lo contrario, nos parece una muestra de mayor realismo que la peripecia del Crusoe de Defoe. Pero al margen de las consideraciones psicológicas sobre la resistencia a la soledad, es claro que esta autodestrucción viene a revertir de un modo radical las bases ideológicas de la mitología robinsoniana. Esta aniquilación del sueño robinsoniano también la planea Jean-Luc Godard, quien en el episodio primero de su mastodóntico ensayo audiovisual *Historias del cine* (1988), trufado de citas, pensamientos e imágenes sobre cine, literatura, pintura, política o música, compara al excéntrico magnate del cine y de los negocios de la aviación Howard Hughes, que murió desvariando y aislado del mundo, con Daniel Defoe, a quien reprende “porque no se atrevió a matar a Robinson”.

Por otro lado, el filme *Yo, Viernes* guarda un evidente parentesco con una obra literaria precedente, *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967) de Michel Tournier, nueva reescritura del mito robinsoniano repleta de disonancias con respecto al arquetipo. Tournier, que reversionaría la novela otra vez en *Viernes o la isla salvaje* (1971), ofrece aquí una isla de la desolación, una tierra inhóspita, en la cual este Robinsón enmendado, ofrece un aspecto descuidado y sucio, de ánimo desganado y apático, instalado en la desorientación temporal, sin calendario, y con síntomas de una cierta regresión a la animalidad. El pragmatismo, la actividad industriosa, el control del espacio, virtudes y parabienes del arquetipo, son erosionados a través de una visión desencantada de un náufrago Robinsón depresivo.

Viernes, el antagonista, se convierte en consejero de Robinsón, subvirtiendo la visión colonial y eurocentrista en la representación del salvaje. Viernes es el ser que enseña y contribuye a la transformación de Robinsón, de la evangelización y colonización del antropófago Viernes, pasamos a la educación de un Robinsón más disminuido, más

humanizado y menos endiosado, más propenso a los sinsabores y a los reveses. Robinsón fracasa en sus intentos de dominio y conquista del nuevo territorio, y será Viernes quién lo socorre, convirtiéndose en “el verdadero maestro de Robinsón”<sup>474</sup>, como señala Giorgio Serra.

#### 2.3.5.4. Robinsón crepuscular

La visión desasosegante de un Robinsón desbordado por el entorno y los elementos en *Yo, Viernes* o en la novela *Viernes y los limbos del Pacífico*, dos relatos que restituyen también al indígena Viernes en detrimento de Robinsón, encuentra otro complemento en una revisión fílmica del mito bañada en la melancolía, *Tu imaginas Robinsón* (1968, Jean-Daniel Pollet), con un nuevo Robinsón (Tobias Engel), eclipsado en su soledad insular, confrontado a sí mismo, al borde de la locura. Otro texto literario convoca un Robinsón crepuscular, envejecido y enfermo, que será incapaz de sobrevivir a su salida de la isla desierta en *Foe* (1986) de J. M. Coetzee.

Coetzee se acerca a Robinsón a través de la mirada de una mujer, la náufraga Susan Barton, evocación de la náufraga de Giraudoux, *Susana en el Pacífico*. *Foe* es una novela estructurada en tres partes bien diferenciadas, la primera centrada en la literatura de náufragos en isla desierta, y que utiliza la voz narradora de Susan para describir la isla de Cruso y su siervo mudo Viernes tras padecer un naufragio. Susan se enfrenta a un Cruso desmemoriado o mentiroso, que cuenta diversas versiones de su situación y de su relación con Viernes, donde parecen confundirse realidad e imaginación. A partir de esta mirada externa y femenina, Coetzee nos deja una imagen desmejorada de la figura mitológica robinsoniana, aquí un ser senil, patético, orgulloso, obcecado y retrógrado, resignado a su retención en la miserable isla. La desmitificación robinsoniana es evidente, hasta la refutación, por extensión, de toda narrativa sobre náufragos. La narradora Susan se plantea las dificultades de contar literariamente una existencia en una isla tan anodina como la de Cruso y Viernes, dos seres que han perdido los deseos de liberación, no precisamente por residir en un paraíso terrenal, sino por simple desidia. Nos encontramos frente a unos náufragos desganados, a pesar de la inútil y repetitiva constancia en el trabajo de construir bancales en las laderas de las montañas arrastrando piedras. Susan, atónita, se pregunta: “Sin deseo, ¿cómo es posible hacer un relato? Era una isla de pereza, a pesar de la manía de los bancales. Me pregunto si los historiadores anteriores de la condición de náufrago, víctimas de la desesperación, no se debían poner a inventar mentiras.”

Este obstinado Robinson, enmendado por Susan, ridiculizado como figura monárquica de la isla, despierta también la admiración de la narradora, consciente del lado heroico de todos los robinsones. El Cruso de Coetzee, un ser despreciable y estúpido, también puede conovernos con su sufrimiento en las agónicas fiebres que padece re-

---

<sup>474</sup> SERRA, *op. cit.*, p. 228.

gularmente, o su obsesiva construcción de terrazas inoperantes en la baldía isla, que representa una forma de victoria ante el aislamiento y la soledad, las dos grandes lacras del naufrago: “¿No se le debía considerar un héroe por haber soportado el aislamiento y matar el monstruo de la soledad para volver reforzado de la victoria?” Susan, rebelde y esquiva, no está dispuesta a obedecer las órdenes de Cruso ante sus pretensiones de dominio sobre la isla y sobre sus súbditos. Aun así, la relación conflictiva con Cruso no está exenta de cierto acercamiento o calidez, con Cruso tiritando y gimiendo en sus espasmos de fiebre, con Susan pegada a su cuerpo para darle calor, convirtiéndose incluso en amante ocasional de quien lleva unos 15 años de destierro insular sin ver una mujer. Cruso ha perdido la noción del tiempo transcurrido, vive perdido en el tiempo y el olvido, desprovisto de cualquier diario o notas, extremos inconcebibles para Susan, que terminará arrastrándose sin ímpetu también por la isla, mientras se lamenta y llora por su desgracia, atrapada en una incómoda isla, definida como “un valle de melancolía”, una isla completamente alejada del imaginario de las islas idealizadas del robinsonismo. El orden civilizatorio y de plenitud del robinsonismo se transforma en la locura de un ridículo gobernante que dicta tiránicas y absurdas órdenes a sus súbditos, como una tediosa rutina.

En esta isla para la locura, Susan se exaspera ante la actitud de Cruso y Viernes, que han renunciado al rescate, que ya no contemplan el horizonte a la búsqueda de una vela salvadora, sino que se acercan a la inmensidad del cielo y el mar desde una actitud melancólica, contemplando resignadamente su cautiverio. Susan se rebela ante esta apatía circundante, absolutamente aniquilante para ella: “Para mí, el mar y el cielo continuaban siendo el mar y el cielo, vacíos y tediosos. No tenía el temperamento que se requiere para amar aquel vacío.” La segunda parte de la novela comprende el motivo del regreso al hogar después de un año en la isla. Los tres naufragos son rescatados por un barco, pero Cruso, embarcado a la fuerza al no querer abandonar su paupérrimo reinado, no sobrevive al viaje, reiterando una nueva visión inédita de Robinsón, su fallecimiento, como en el filme *Yo, Viernes*. En esta parte, tras el rescate de Susan y Viernes, Coetzee aborda también el regreso problematizado de los naufragos al hogar, con una vida de penurias y carestía, de pobreza y dificultades, un regreso escasamente gratificante y conciliador.

Pero convierte el tema del retorno y adaptación a la metrópoli en una cuestión que gira alrededor de la creación literaria, convocando al escritor Defoe, aquí Foe. Susan intenta relatar su aventura compartida junto a Cruso y Viernes, pero no posee el dominio de los recursos literarios y su empeño evocativo fracasa, acudiendo al novelista Foe para que la ayude en la redacción del manuscrito. Antes, Susan, en su empeño por novelar su vida de naufraga en la isla de Cruso, utilizará un encabezamiento que entabla un diálogo con otros relatos de naufragos, como el del propio Robinsón, con este título: “La mujer naufrago. Relato verdadero de un año de vida en una isla desierta. Con muchas circunstancias raras nunca explicadas hasta el día de hoy.” Por otro lado, la historia de los tres naufragos no satisface el interés de Foe, demasiado triste y desalentador, y el escritor prefiere imaginar y fabular peripecias para llenar el vacío de esa isla inhabitable, como ocurriría con su novela sobre el naufrago universal, Robinsón Crusoe.



En esta novela autorreflexiva, que discurre sobre los propios procedimientos de la creación literaria, que nos confronta con la distancia y proximidad que se establecen entre la copia, el plagio, o la originalidad, a través del robo o de la apropiación de Foe sobre el relato de Susan, para modificarlo a su antojo, mediante los recursos y artificios literarios de su oficio para buscar el entretenimiento del lector. Susan, que introduce su voz en la saga robinsoniana, anulando el punto de vista de Cruso, será a su vez silenciada por la manipulación de Foe, que tergiversa el relato a su manera en *Robinsón Crusoe*, con el añadido de la presencia de caníbales inexistentes en la isla, como canon literario y aventurero de la época. Foe, enemigo de la verdad, falta a los hechos y fantasea con tribus antropófagas y otras peripecias, como la presencia de piratas, para construir un relato lleno de atracciones que sean del gusto popular.

Como en toda la novelística del siglo XX, y también en el cine que responde al robinsonismo, Susan siente la necesidad de contar la perspectiva de los hechos que le ha sido negada a Viernes. Pero Foe acalla la voz de Susan, en beneficio de las florituras y los aditivos literarios, cuando ella insiste infatigablemente en la veracidad y la relevancia de su experiencia única en la isla, reivindicando su presencia: se siente como “un ser sin entidad, un fantasma junto al cuerpo verdadero de Cruso”. En esta confrontación de relatos y voces, casi un relato en abismo, que a cada página abre nuevas perspectivas, en un juego de solapamientos, el final resulta desconcertante, abierto a la ambigüedad. Un final fantástico, irreal, cuando todo hace pensar que Susan ha perecido ahogada en el mar y el relato se convierte en la voz de una muerta, como un manuscrito hallado de náufrago. Un relato convertido en espejismo, donde Susan manda una misiva a Foe, dando a entender que como náufraga exhausta abdicó de continuar viviendo, dejando de remar, en el bote con el cual llegó a la isla, ahogándose.

Si la reversión del ideal robinsoniano en la literatura y el cine del siglo XX ha consistido básicamente en la alternancia de voces, que ha desplazado el foco hacia la figura silenciado Viernes, Coetzee plantea de nuevo esta premisa, convirtiendo paradójicamente a Viernes en un personaje sin voz. El Viernes enmudecido de *Foe* resulta un enigma a descifrar, un ente indescifrable, de origen incierto como la naturaleza de su amputación de la lengua, obra del mismo Cruso o de los tratantes de esclavos. Susan nunca logrará penetrar en la vida de Viernes: a pesar de los esfuerzos que lleva a cabo reclamando escuchar la versión de Viernes, todo son preguntas sin respuestas.

La cuestión de la antropofagia preocupa a Susan incluso en su regreso a Inglaterra, donde llevan una vida igual de miserable que en la isla, cuando encuentran un feto humano muerto camino de Bristol. Este hecho desvela de nuevo las suspicacias de Susan, que se pregunta si Viernes sería capaz de devorar a la niña muerta o, incluso, de llegar a cocinarla a ella misma. La identidad inaprehensible de Viernes, su canibalismo latente o durmiente, son sombras que se ciernen sobre Susan, miedos que le persiguen, planteándole temerosas interrogaciones: “Me pregunto si sus labios han probado carne humana. Realmente los caníbales son terribles; pero aún resulta más terrible pensar en pequeños niños caníbales cerrando los ojos de placer cuando mastican la sabrosa grasa de sus vecinos. Tiemblo. Porque seguro que comer carne humana es caer en el pecado: una vez has caído en él, descubres que te gusta, y luego recaes más fácilmente.”

En el cuestionamiento de nuestro siglo del mito robinsoniano, filtrado a menudo a través de una mirada descolonizadora o indigenista, Susan intenta acercarse a Viernes enseñándole a escribir para que pueda comunicarse, procura infructuosamente, a través de dibujos o la música, que Viernes pueda expresarse. Susan tiene la necesidad de otorgar voz al indígena, al salvaje enmudecido, pero fracasa en su tentativa. El mutismo de Viernes alcanza una dimensión simbólica, como el testimonio sordo del dolor y el sufrimiento que no pueden expresarse, el cuerpo herido y maltratado, víctima del esclavismo y el trato denigrante. Esta usurpación de la voz y la identidad del salvaje sometido, para Serra “encarna la situación de todas las culturas autóctonas que han sufrido y han sido silenciadas por el colonialismo.”<sup>475</sup>

#### 2.3.5.5. Robinsón abolicionista

El revisionismo robinsoniano, sustentado básicamente en esa mirada descolonizadora, se ve forzado de nuevo a burlar el propio esquema argumental del relato clásico para consolidar esa orientación crítica y cuestionadora en el filme *Amo o esclavo* (1989, Caleb Deschanel), relato contemporáneo de la novela *Foe* de Coetzee. Una mirada nueva que impregna también a su manera una versión posterior, sujeta aún al estricto marco del robinsonismo, *Robinsón Crusoe* (1997), que dejará traslucir una impronta humanista, insoslayable en cualquier acercamiento actual a la figura robinsoniana en su relación con Viernes.

Manteniéndose fiel a los parámetros robinsonianos del naufrago en isla desierta, en *Amo o esclavo* se opera un replanteamiento de la trama, modificando el comportamiento de Crusoe, en favor de una defensa de abolición de la esclavitud, una transformación personal humanitaria que representa para Patrick Keane “el surgimiento de una conciencia específicamente racial.”<sup>476</sup> De esta forma, *Amo o esclavo* se convierte en uno de los pocos filmes que nos recuerdan el punto de partida original del clásico de Defoe, el negocio esclavista de Robinsón, aquí encarnado por un joven Robinsón (Aidan Quinn) embarcado en Virginia en dirección a África para lucrarse con el tráfico de esclavos. Localizando la acción en 1808, en pleno contexto esclavista, el barco naufragará no en una isla caribeña, sino cerca de la costa africana.

---

<sup>475</sup> *Ibíd.*

<sup>476</sup> KEANE, *op. cit.*, p. 113.



*Amo y esclavo* (1989, Caleb Deschanel). Maldita soledad.

La arquitectura argumental del robinsonismo en isla desierta se hace presente mediante los motivos del naufragio del buque, la llegada a una isla desierta, la exploración de la isla, los intentos frustrados de huir, la construcción de un refugio o el hallazgo de armas y provisiones en el barco hundido que facilitan la subsistencia. Deschanel presta atención a un ingrediente cada vez más normalizado en la figuración robinsoniana, la presencia de un perro, Scam, náufrago como Robinsón, amigo inseparable.<sup>477</sup> La enfermedad y muerte del can vuelve a convertirse en un momento dramático, propiciando la desesperación y el desconsuelo de Crusoe, prosiguiendo la congoja del Robinsón buñueliano, y que culmina aquí con Crusoe encaramado a un punto elevado de la isla, gritando con rabia y maldiciendo su triste soledad.

En esta versión, el personaje de Viernes sufre una importante modificación. Cuando se produce el momento de la presencia de la tribu para sacrificar prisioneros, Crusoe salva a uno de los condenados que ha huido por la selva y lo llama Lucky (Hepburn Graham), encadenando al salvaje por la noche en su guarida. Cuando Lucky es atrapado por los caníbales y sacrificado, Crusoe se convierte en un apresado al caer en la trampa de otro caníbal (Ade Sapara), pero su enemigo no pretende matarlo, sino conseguir algunos de sus alimentos. En esta aproximación crítica al robinsonismo, el salvaje será en esta ocasión un guerrero sin apodo, un Viernes innominado. El proceso de sometimiento robinsoniano se transmuta ahora en un proceso de entendimiento mutuo, enterrando viejos prejuicios raciales. Crusoe aprende la lengua de los indígenas y comparte las inquietudes del indígena en construir una embarcación para huir de la isla. La

---

<sup>477</sup> La compañía del perro en el filme de Deschanel evoca de alguna manera un filme infantil fotografiado por el propio Deschanel, *El caballo negro* (1979, Carroll Ballard), donde se relataba un episodio de amistad entre un niño naufragado y el caballo salvaje que lo salvó en una isla paradisíaca.

resolución utiliza la figura del rescate final, con la llegada de unos marineros a la isla, pero precipita el pronunciamiento moral de Crusoe, cuando los rescatadores capturan al indígena, su amigo. En el viaje de regreso a Londres, Crusoe decide liberar por la noche a su compañero, encerrado en una jaula de madera en cubierta, facilitando su huida con una balsa que le permita regresar a tierra. Un desenlace renovado que no sólo redime a Robinsón, de su historial como esclavista, gracias a un gesto final de nobleza abolicionista, sino que parece redimir a la propia figuración robinsoniana, transmisora de los valores de su tiempo como el colonialismo.

#### 2.3.5.6. Suplantación

El proceso del recambio de puntos de vista entre Robinsón y Viernes culmina en la suplantación en *Naufragio* (2010, Pedro Aguilera), donde el africano Viernes adquiere la identidad de Robinsón, convertido ahora en un inmigrante clandestino en tierra española. En esta inversión de los papeles, en esta aventura al revés, el inmigrante Robinson (Solo Touré) alcanza la costa almeriense y lo hace con una de las imágenes asociada a los relatos de naufragos de siempre al alcanzar una isla desierta, la imagen distintiva del naufrago en una playa acogedora.



*Naufragio* (2010, Pedro Aguilera). Naufrago en la orilla.

Aguilera se suma a la destrucción del mito robinsoniano en este atípico filme, enmarcando la acción en el contexto de las migraciones clandestinas europeas. Prevalece una visión revisionista del clásico *Robinsón Crusoe*, reivindicada por el propio cineasta: “lo caduco que es el mensaje del libro, lo anticuado que está, lo mojigato que es y lo aburrido que es. Tengo la sensación de que el personaje de Crusoe es un tipo patético que

no hace más que dormir en la isla, someterla, y al único tipo que encuentra lo convierte en su esclavo, le niega su identidad y lo llama Viernes.”<sup>478</sup>

Robinsón, inmigrante africano sin papeles, protagoniza una nueva vuelta de tuerca al robinsonismo mediante el intercambio de roles. El salvaje Viernes es ahora el protagonista, asumiendo la personalidad del conquistador Robinsón Crusoe, en esta reversión histórica conformada por flujos migratorios de tendencia contraria, ahora los colonizados y conquistados, los herederos de la esclavitud y la pobreza, viajan a las antiguas metrópolis en busca de trabajo, de futuro, a la búsqueda de la tierra de promisión, la isla soñada. Este intercambio de papeles obedece de alguna forma a algún tipo de venganza, una reparación histórica, como declara el propio director: “Para mí, el personaje interesante es Viernes, no Robinsón Crusoe. Se me ocurrió como de una forma surrealista y loca hacer la venganza y pensé un poco que los inmigrantes que vienen ahora podían ser esa venganza hacia esos usurpadores que éramos nosotros hace 500 años.”<sup>479</sup> La película de Pedro Aguilera, con su Robinsón negro en la costa andaluza, más allá de su desmitificación robinsoniana, podría formar parte también de ese capítulo consagrado a la inmigración reciente que sorteja las fronteras marítimas del Mediterráneo en travesías suicidas para alcanzar la Vieja Europa, convirtiéndose a menudo en los naufragos de nuestros días.

---

478 Pedro AGUILERA, *entrevista de José López Pérez* (15 de mayo de 2011), [www.elblogdecineespanol.com/?p=5435](http://www.elblogdecineespanol.com/?p=5435).

479 *Ibid.*

### 3. COSMOGONÍA DEL NÁUFRAGO

Tras el seguimiento del prolífico tema del náufrago a través de la literatura, la pintura, los dibujos y el cine, creemos indispensable buscar un cierto ordenamiento que nos permita enumerar los principales motivos que sobresalen en la extensa narrativa de los náufragos. Al examen de la representación del náufrago, que ha permitido una cierta periodización, así como un agrupamiento según sus tramas, contenidos y valores, resulta oportuno añadir una catalogación de los principales temas y motivos que lo acompañan. El náufrago, los múltiples náufragos, la diversidad de náufragos, sus múltiples derivaciones, nos permiten establecer las marcas, los motivos, un conjunto de señas que constituyen una cosmogonía del náufrago que lo hace reconocible. La representatividad de los ejemplos analizados permite establecer todo un conjunto de características, propiedades, singularidades, que definen y conforman la rica idiosincrasia de la figura del náufrago. No sólo el conjunto diverso y variado de temas relacionados con la figuración del náufrago que hemos abordado desde los textos literarios y las películas, sino también las ilustraciones, la pintura o los dibujos han contribuido a fijar esos rasgos distinguibles, a pautar los motivos. Una ordenación de motivos reconocibles que hemos llevado a cabo con una selección de fotogramas de películas que contribuyen a mostrar gráficamente su relevancia. Un ordenamiento para el cual hemos utilizado también numerosos fragmentos de varias lecturas, párrafos extraídos de textos de una narrativa de náufragos que dan cuenta de la importancia de los aspectos seleccionados.

La exposición de este capítulo desglosado por temas opera como una recapitulación del estudio de las diversas figuraciones del náufrago en el tiempo. Un desglose de motivos que consideramos representativos del tema general del náufrago como cartografía del productivo mapa del náufrago. Una topografía de motivos que arrancaría propiamente tras el episodio del naufragio y los momentos inmediatos que le siguen, instantes de agitación, nerviosismo y desesperación que coinciden con las labores de evacuación. Son escenas de destrucción, de gran paroxismo, perfectamente descritas en las escenas de salvamento de náufragos como tema nodal en las marinas dramáticas del Romanticismo. Pero que se observa también en los filmes que hemos englobado en las catástrofes del “titanismo”, así como en los filmes de náufragos en balsas, especialmente en los filmes bélicos. Escenas inmediatas que dejan el mar cubierto de restos del naufragio e imágenes de náufragos salvándose en botes o agarrándose a cualquier cosa que flote, la tabla de salvación.

Hemos señalado una serie de grandes temas, que a su vez generan otros motivos derivados. En el conjunto de temas destacados, empezamos con un motivo unido al salvamento del náufrago tras el naufragio, el de la orilla salvadora, que viene acompañado de un motivo privilegiado, el del cuerpo del náufrago exhausto que alcanza la playa, momento que condensa todo el esfuerzo del náufrago y su salvación, y que el cine ha

convertido en uno de los motivos predilectos de la mostración de naufrago. Un momento de salvación que se acompaña de otro momento piadoso, el del socorro de naufragos. O su reverso, la costa destructora, presente especialmente en las turbulentas marinas dramáticas del Romanticismo, acompañada de la figura de los saqueadores.

Motivos que consideramos centrales en la diáspora del naufrago son el encierro y el aislamiento, que comporta la incomunicación absoluta del mundo, predominantemente en islas, pero que puede darse también en las balsas a la deriva. Un motivo unido a la necesidad del rescate, romper precisamente el aislamiento, ya sea con las señales de socorro, como los mensajes en una botella, o los intentos de escapar de un enclave insular cuando el ansiado rescate no llega. Un tema que genera una estampa cargada de melancolía, el naufrago frente al mar, en la frontera de su encierro. Otro tema sustancial es el de la soledad, que afecta a los naufragos solitarios, premisa robinsoniana, que favorece la entrada en escena de elementos que sirven para atenuar esa soledad, desde animales de compañía de todo tipo hasta la presencia humana que Viernes o sus herederos aportan. En este capítulo de la soledad incluimos el otro lado, el punto de vista de los que esperan al naufrago, en un intercambio de papeles.

Otro tema ineludible es el de la lucha por la supervivencia, que hemos desglosado según la naturaleza del marco natural donde se desarrolla la acción, ya sean naturalezas provisorias o entornos inhóspitos; así como la dimensión grupal de la supervivencia, que implica cuestiones de organización comunitaria, que unas veces se desarrolla en relatos idealizados, sobre todo en el robinsonismo, y en otras se contempla la regresión humana a la violencia y el salvajismo.

Dedicamos atención a la descripción fisiológica de los padecimientos de los naufragos, consecuencia directa de su combate por la supervivencia, y que afecta a aquellos supervivientes más desdichados, los grandes sufridores, que registran en su cuerpo los rigores de una naturaleza enemiga, aludiendo a temas primordiales de la supervivencia, como el hambre y la sed, dibujando un mapa del martirologio del naufrago.

Otro ingrediente a destacar es el tema de la pérdida y la desorientación, no sólo espacial, en ocasiones temporal, que algunos intentan atajar mediante la elaboración de calendarios. Reseñamos motivos que van unidos a la representación de los naufragos en balsas o en barcos, como los episodios de inmovilidad, de quietismo, especialmente en situaciones de mares calmos, que frenan la navegación, o los instantes de desvarío y confusión en el bote.

Otro momento privilegiado es el momento culminante del salvamento final, mediante el rescate o la llegada a tierra firme tras una larga deriva marina. Así como el motivo de la muerte, la contrafigura de la salvación final, atendiendo a la voz de los naufragos para ver cómo asumen su extinción o la van a buscar como descanso final a sus tormentos. El motivo del regreso al hogar, a menudo elidido, que funciona como epílogo del motivo del salvamento final, funciona generalmente como una convención de final feliz, pero en ocasiones también puede consistir en regresos problematizados.

### 3.1. 3.1. EL PARTO DEL NÁUFRAGO

Situamos el bautismo del náufrago, por norma general, como consecuencia de una catástrofe marítima – o aérea en el siglo XX -. La figura del accidente, la irrupción de lo imprevisto, que trunca la buena marcha de la navegación, es el desencadenante primordial que explica la existencia del náufrago, el parto con dolor del náufrago. Las causas habituales de los naufragios pueden obedecer a distintos factores, desde las furias descontroladas de la naturaleza, las consecuencias colaterales de una guerra, la imprudencia de los navegantes, una colisión en alta mar, una avería u otra anomalía. Circunstancias que terminan provocando el hundimiento del buque o la interrupción de su marcha. Pero otros incidentes aleatorios pueden desembocar en la condición de náufrago, como el marino que cae por la borda por un golpe de mar o el hombre abandono en un bote a la deriva o en una isla desierta, como castigo.

Los naufragios, la catástrofe del mar, generan inmediatamente tumultuosas escenas de salvamento, con acciones tan destacadas como las labores de evacuación del buque siniestrado mediante los botes salvavidas. La paroxística lucha por la subsistencia durante el desastre se erige como una las escenas emblemáticas del naufragio. El colapso del naufragio es un momento de gran intensidad y dramatismo y la literatura se ha hecho eco de estos momentos terribles, igual que los filmes, especialmente aquellos que secundan la senda abierta por el “titanismo”, pródigos en la mostración del caos y el desorden que impera en esos momentos de zozobra. En ocasiones, también, se rehúye la espectacularidad y los naufragios son mostrados de forma elíptica en el cine, básicamente mediante el recurso del sobreentendido. Sirviéndose, por ejemplo, de los restos del naufragio o la imagen de un náufrago nadando en el mar o en un bote a la deriva para aludir al naufragio ausente en las imágenes.

La figura del naufragio y sus consecuencias, el náufrago, ocupa un lugar destacado en las letras, la pintura o el cine. Ya hemos visto como la tragedia del naufragio se instituye en un sujeto narrativo esencial en la pintura romántica, dejando un catálogo exhaustivo de la destrucción humana en el mar. En estas telas el sujeto del salvamento de náufragos resulta sencillamente abrumador. En un principio, estas convulsas escenas se desarrollan frente a la costa, facilitando el rescate de náufragos, pero este motivo pictórico constante y reiterado, con el tiempo, conduce a calamitosas marinas de mayor tragicidad situadas en medio del océano, lejos del abrigo que puede ofrecer la costa. Y cuando el descalabro tiene lugar cerca de la costa, ésta adquiere el contorno de una orilla amenazadora o inhóspita, desprovista de la figura de los rescatadores, a menudo.

Durante las desesperadas escenas de salvamento mientras tiene lugar la implosión, el hundimiento, se aprecia la lucha agónica por abordar un bote salvavidas, instantes de puro vértigo. A menudo cobran fuerza otros elementos, como los restos del naufragio, que ofrecen un asidero al que agarrarse. Objetos y despojos que se transforman en oportuna tabla de salvación para el náufrago que recobra sus esperanzas en no perecer



ahogado. Maderos, troncos, velamen, pueden ofrecer un asidero de seguridad en medio de la devastación del naufragio, la zona cero de la destrucción. Si los naufragos son rescatados y transportados a tierra segura con prontitud, los supervivientes del naufragio son unos naufragos de corta duración, naufragos ocasionales. Pero en los relatos literarios o cinematográficos sobre la figura del naufrago, cuando el rescate se demora demasiado en el tiempo o no procede, el pasajero o marinero accidentado se convierte entonces en un naufrago definitivo, ya sea vagando perdido en el mar o alcanzando una isla remota y despoblada, dando pie a la aventura por la supervivencia en el mar o en la isla, favoreciendo una extensa cosmogonía de motivos asociados a la figura del naufrago.

### 3.1.1. ¡SÁLVESE QUIEN PUEDA!

Más allá de Robinsón Crusoe, que ancla el motivo del naufrago en soledad en isla desierta como argumento universal, nos encontramos con que la literatura, la pintura y el cine nos han dejado también la catástrofe del naufragio como foco dramático incuestionable. El desastre marino se ha constituido frecuentemente como una fórmula narrativa inaugural, motor que propulsa la figura del naufrago como personaje central de la trama, ya sea en una isla perdida o vagando a la deriva en botes. Un recurso de apertura que parecía fundar Defoe con *Robinsón Crusoe*, luego imitado hasta la saciedad, aunque en realidad correspondería a Shakespeare la paternidad de este recurso de apertura, peripecia detonante de la acción, en *La tempestad*, que posibilita el despliegue posterior de los distintos focos narrativos de la pieza.

El naufragio puede adoptar también la forma conclusiva de la trama, situando a la catástrofe como punto final, un clímax espectacular, el desenlace trágico. Una manera de cerrar abrupta y trágicamente las diferentes historias abiertas y desarrolladas durante el relato, como planteaba Poe o Melville en algunos de sus relatos. Un modelo narrativo que culmina con un devastador accidente, motivo que luego imitaría el cine de catástrofes, básicamente, en la saga filmica consagrada al hundimiento del Titanic. Pero también se ha reservado el tema de la catástrofe para el arranque, desplegando épicas historias de subsistencia y salvación, como ese *Titanic* al revés que era *La aventura del Poseidón*.

Principio o final, arranque o conclusión, la figura del naufragio ha propiciado los primeros sollozos y angustias del naufrago en su lucha desesperada por salvarse. En este sentido, la agitada escena inaugural de *La tempestad*, presentada sin mediación, con la introducción de la tripulación desencajada enfrentándose al temporal, atrapados en el caos reinante, instantes de convulsión, que nos conectan con el género del filme de ca-

tástrofes, como señalan Balló y Pérez: “regala a la imaginación del público un sueño cinematográfico *avant la lettre*: la premonición del filme-catástrofe.”<sup>480</sup> La literatura no ha evitado la desgarradora descripción de estos momentos vividos, auténtico cataclismo, igual que las marinas trágicas del romanticismo, o el cine que ha encontrado en el naufragio una de las más bellas catástrofes. Baltasar Gracián, siguiendo la estela de las máximas antiguas y medievales que asocian la navegación a la muerte, apuntaba el carácter luctuoso de la navegación con unas frases que pueden evocar esos desastres de la navegación en *El Criticón. Primera parte. En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud. Crisis 1* (1651): “Una nave no es más que un ataúd anticipado. Parecía a la muerte teatro angosto de sus tragedias la tierra y buscó modo cómo triunfar en los mares, para que en todos elementos se muriese. ¿Qué otra grada le queda a un desdichado para perecer, después que pisa la tabla de un bajel, cadalso merecido de su atrevimiento?”

En las escenas de evacuación y de salvamento en los naufragios abundan los momentos caóticos de lucha feroz, casi animal, por la salvación, imponiéndose la máxima del “¡Sálvese quien pueda!”. El instinto de salvación predomina en estos momentos de terror y desconcierto ofreciendo instantáneas como las de los grupos de supervivientes en los botes, hombres con salvavidas u hombres a nado o agarrados a un madero, un tronco u otro objeto que flote. Escenas dantescas en una sinfonía del horror marcada por los gritos de socorro y las súplicas de ayuda. En *La tempestad*, el naufragio narrado adquiere un tono casi apocalíptico, que la tempestad viene acompañada también de llamaradas y fuegos provocados por Ariel, cumpliendo órdenes del mago Próspero. En la escena segunda del acto inicial, Ariel describe así su obra y el pánico provocado en los trastornados: “No hubo alma que no sintiese la fiebre de la locura y no diera señales de desesperación. Todos, menos los marineros, sumergiéronse en la onda amarga y espumeante, y abandonaron el buque totalmente incendiado por mí.” En *La oda del viejo marino* de Coleridge, cuando el viejo marino es rescatado providencialmente por un bote mientras el barco es tragado por las aguas arremolinadas, se aprecia una extraña combinación de sensaciones contradictorias, donde conviven el caos y la calma, la furia y el silencio: “Aturdido por aquel ruido estridente y espantoso/ que al cielo y al mar sobrecogía,/ como quien siete días ha estado sumergido,/ salió mi cuerpo a flote;/ y con la rapidez de un sueño, me encontré/ en la barca del Piloto.// Sobre el remolino, donde se hundió el barco,/ el bote daba vueltas y más vueltas; / y todo estaba en calma, salvo la colina/ que mantenía el eco del estruendo.”

---

480 BALLÓ y PÉREZ, *op.cit.*, p. 24.

Lord Byron describe una situación análoga que solapa ruido y calma en el desastre del hundimiento de un barco engullido por las aguas en *Don Juan*, desastre seguido de escenas de salvamento en botes en medio del estruendo del barco engullido por las aguas: “Y se produjo un estertor general,/ más sonoro que el altísimo océano, un trueno/ resonante que retumba y todo quedó en calma/ excepto el viento acerbo y el impacto inmisericorde/ de las olas.” El dramatismo trágico de una escena de salvamentos se vive en toda su fatalidad en el poema *El naufragio del “Deutschland”* de G. M. Hopkins mediante la imagen del hombre barrido por las fuerzas de la naturaleza en su vano intento por domeñarlas durante unas labores de rescate: “Del cordaje soltóse uno de ellos a auxiliar/ a la gente que abajo en la cala gemía/ y ciñéndose un cabo de cuerda con arrojo sin par/ fue a su muerte arrojado de golpe; / a pesar de su gran valentía y su fuerza de fibras de hierro/ largas horas lo vieron mecerse de aquí para allá/ a través de la espuma volátil, ¿Qué podía/ contra el golpe del viento y del mar?”

El pavor, la angustia y la confusión de un naufragio durante una noche tempestuosa se describen también en la novela de aventuras marítimas *El naufragio del “Oregon”* de Emilio Salgari en su inicio, cuando el ranqueante vapor *Wangenep*, pilotado por el capitán O’Paddy, embiste al vapor *Oregon*, para conseguir unos valiosos documentos. El estrépito de la colisión es descrito con estas palabras: “Sobre la cubierta se había producido una confusión indescriptible tan pronto como sobrevino el choque. Los pasajeros, bruscamente despertados por el estruendo y la explosión de las calderas del *Wangenep*, iban en todas direcciones corriendo semidesnudos, lanzando gritos de terror y arremolinándose sobre el puente, estorbando a la marinería y a los oficiales.” El naufragio del *Oregon* entre sacudidas en medio de un tiempo huracanado deja instantes de caos y confusión entre los asustados pasajeros: “aquello fue como la señal de una fuga precipitada. Hombres, mujeres y niños, armándose de valor, se arrojaron sobre la balsa, cayendo unos sobre otros. Las olas los separaban, los revolvían y hacían rodar, pero nadie se cuidaba de eso. En medio de aquella terrible confusión se oyó una voz que gritaba: ¡Qué se hunde el barco!... Y todos, vencidos por el miedo, se precipitaron sobre la balsa, que representaba, por lo menos, una tabla de salvación.” En la novela *La vida de Pi* también pueden percibirse las exasperantes escenas de lucha por la supervivencia en el agua y por alcanzar el bote salvavidas tras un naufragio, una forma de agarrarse a la vida entre tamaña vorágine: “Empecé a esperar. Mis pensamientos cambiaban rápidamente. O bien estaba absorto en detalles prácticos de la supervivencia inmediata, o estaba atenazado por el dolor, lloraba en silencio, la boca abierta y las manos en la cabeza.”

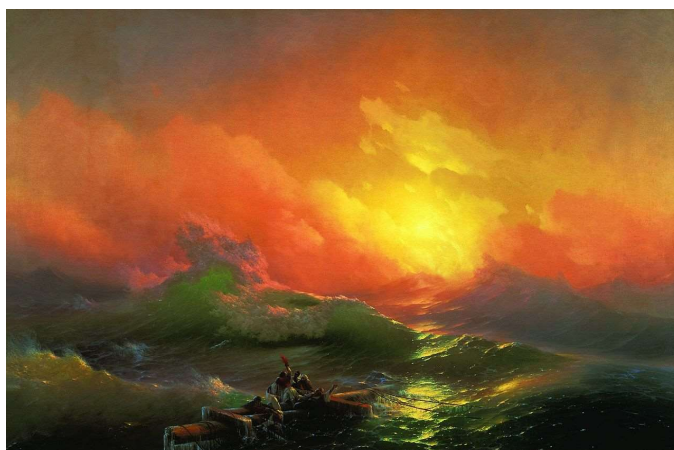


*Atlantic* (1929, Ewald André Dupont). Naufragos en pánico.

Estos momentos de paroxismo colectivo que acompañan al desastre de los naufragios, instantes de pura devastación, reciben un amplio seguimiento espectacularizante en el ciclo consagrado al *Titanic*. Debido al planteamiento coral aplicado a la reproducción del desastre del transatlántico de lujo *Titanic*, se desarrollan varias historias cruzadas, correspondientes a las vivencias de los diversos personajes, que convergen al unísono en el momento de la estampida general. Todas las réplicas filmicas del hundimiento del *Titanic* y otras catástrofes parecidas reflejan el momento del desconcierto y la evacuación, evocando toda la tragicidad de los naufragios literarios y las marinas devastadoras en el romanticismo. Tras un momentáneo control de la situación llegan las imágenes desgarradoras del pánico desatado entre la tripulación en un incipiente filme a remolque de la desgracia del *Titanic*, *Atlantic* (1929). Tras la calma inicial, tiene lugar la fase de la barbarie en el buque, con codazos y empujones, atropellos y reacciones descontroladas ante el miedo a la muerte. El filme combina escenas de hombres desesperados que se lanzan al mar con instantes que irradian serenidad y entereza ante la hecatombe marina, aceptación del funesto destino.

### 3.1.2. LA TABLA DE LA SALVACIÓN

Hemos destacado la importancia de los botes salvavidas en las tareas de salvamento o evacuación de un barco naufragado. Pero durante la estampida numerosos pasajeros saltan por la borda con su chaleco salvavidas atado alrededor del cuerpo, sujetos a un salvavidas neumático o lanzándose al mar sin nada, a nado, hasta encontrar un bote o agarrarse a lo que flote, un madero, un objeto. Esta tabla de salvación se convierte en un elemento sustancial en la imaginería del naufragio, como el último recurso para no perecer. Un elemento consubstancial a la poética del naufragio ya que ha contribuido también a engendrar una de las metáforas más universales asociadas al naufragio, una locución metafórica de gran utilidad conceptual, no sólo literaria, sino también, por ejemplo, en economía, religión, política o filosofía.



*La novena ola* (1850, Aivazovsky). Tabla de salvación

En las marinas del desconsuelo del romanticismo, nos encontramos con un grupo de náufragos encaramados a un mástil y a la deriva aguardando su rescate en el cuadro *La novena ola* (1850) de Aivazovsky, mostrando como los restos del naufragio pueden operar como sustituto de la balsa o el bote, una oportuna tabla de salvación flotante y duradera. Hemos visto las operaciones de socorro y hemos percibido el pánico del náufrago que gime por su rescate. Algunos náufragos pueden llegar a nado a una playa salvadora o vagar en un bote salvavidas, pero también está el náufrago a la espera de rescate, atrapado en un tiempo detenido, amarrado a los restos del naufragio, sujeto a una tabla o un madero. O la imagen del marinero protagonista de *Secuestrado* de Stevenson, Balfour, que ha sido arrojado al agua durante un temporal y aparece amarrado a un mástil en la pintura de Wyeth de 1913.

Entre varios ejemplos reseñados en el estudio de la figura del náufrago, destaca *El pequeño Robinsón*, con el aprendiz de robinsón agarrado en un tablón de madera y acompañado de un gato negro, Viernes. Los despojos de un naufragio aéreo también permiten a los que no han perecido en el siniestro cobijarse en un trozo de la cola del avión de forma momentánea como reflejaba Hitchcock en *Enviado especial*. En *I conquer the sea!* los náufragos de un ballenero llegan nadando a la costa pero otros se amarran a los restos del naufragio para subsistir y no morir ahogados; la pareja de náufragos agarrados a un madero también en *Al borde del mar azul* después del naufragio; Gulliver montado en unos restos de naufragio antes de alcanzar Lilliput en *El nuevo Gulliver*; o el pequeño náufrago inconsciente agarrado a un trozo de mástil en *El dirigible robado*.



*Limite* (1931, Mario Peixoto). Tabla de salvación.

También recordar esa escena vertebral en las distintas versiones cinematográficas de *Ben-Hur* en la cual el esclavo Ben-Hur salva a su capataz Quinto Arrio a bordo de unos maderos, imprevista balsa de náufrago, restos del naufragio de la galera de Arrio durante la batalla naval. O el filme de náufragos esenciales *Limite* de Mario Peixoto, centrado en la imagen única y repetida de unos desdichados supervivientes en una pequeña barca a la deriva, cuenta con la escena de una mujer amarrada a un tronco, tabla de salvación, nuevo integrante de para la precaria balsa de náufragos protagonista.



*El admirable Crichton* (1919, Cecil B. DeMille). Tabla de salvación cómica.

En ocasiones, surgen objetos salvadores inauditos, como el ataúd que salva al único superviviente de la destrucción del ballenero y la aniquilación de la tripulación de Ahab en *Moby Dick*. Precisamente Melville se hace eco también de la leyenda de Jonás y la ballena para equiparar a la ballena con un flotador: “significaba puramente un salvavi-

das -un saco hinchado de viento-, al que se acercó nadando el profeta en peligro y así se salvó de la condena acuática.” La tabla de salvación más imprevista puede surgir en el momento más inesperado como en un clásico de la literatura de naufragos en tono de comedia burlona de la mano de Barrie, *El admirado Chrichton*. En una de sus primeras versiones filmicas a cargo de Cecil B. DeMille, tras el hundimiento del *Bluebell*, el personaje cómico, Lord Loam, beodo también, escapa del naufragio amarrado a una caja de gallinas, improvisada tabla de salvación, ataviado con un puro en la boca, naufragando despreocupadamente. Lejos del drama del naufragio, las comedias se sirven del motivo de la tabla de salvación con fines divertidos, atendiendo únicamente a la premisa de la flotabilidad, como el bombo de orquesta al que se sujeta el narrador Oleguer en *Ronda naval bajo la niebla* de Pere Calders.

### 3.1.3. ZONA CERO



La última noche del Titanic (1958, Roy Ward Baker). Restos del naufragio.

Los restos del naufragio pueden adquirir providencialmente el rango de tabla de salvación. La catástrofe en la navegación, el hundimiento, campo de batalla para la lucha por la vida de los supervivientes, deja también un campo sembrado de cuerpos y objetos diseminados. La tragedia del naufragio se condensa gráficamente en estas imágenes de restos esparcidos por doquier, metáfora de la devastación. Enseres olvidados e inanimados que actúan como alusión directa a un naufragio, muchas veces sin necesidad de visualizar la catástrofe. Objetos que actúan como señales y marcas de la destrucción, despojos de la zona cero de la catástrofe, balizas de un cementerio marino. Los restos de un naufragio poseen también un valor añadido, nos referimos al provecho que pueden proporcionar a los que los encuentran. El pintor Turner ya nos había ilustrado so-

bre la utilidad de los restos de naufragio depositados por la marea en la playa para los habitantes de la costa en *Saqueadores de restos de naufragios* (1834).

Al fin y al cabo, apropiarse de los restos de un naufragio tiene que ver con el tradicional derecho de propiedad del poblador de la costa ante un naufragio, una costumbre ancestral entre los habitantes del litoral, practicada desde siempre hasta la Edad Media y épocas modernas. En ocasiones, un escombros marino puede desencadenar una fiebre colectiva de sueños codiciosos de fortuna y riqueza como ocurre a los aldeanos de un pueblo costero tras descubrir como un desdichado viejo esconde una caja de latón entre las rocas en *L'Or des mers*, uno de los muchos filmes marítimos del ciclo bretón de Epstein. Los restos de un naufragio son un preciado botín para los pobladores de la costa, un codicioso lucro para piratas y saqueadores, argumento central de *El faro del fin del mundo* de Verne. Los saqueadores de la costa que provocan naufragios es una tradición criminal presente en varios filmes de aventuras, como recoge *La posada Jamaica* de Hitchcock, con esos piratas dedicados al pillaje que no dudan en exterminar a los naufragos supervivientes. Actividad parecida a la de los buscadores de tesoros, una historia de riquezas sumergidas, que ha desemocado en nuestros días en una pugna competencial entre estados y particulares como herederos de los derechos de tesoros de antiguos barcos naufragados. Por lo que respecta a los despojos, resulta curioso como la basura marina, caso de un trozo de plástico, es de gran utilidad al naufrago solitario Noland en *Náufrago*, objeto de desecho reutilizable como vela para la precaria embarcación que construye para escapar de su presidio insular.



Swiss Army Man (2016, Daniels). Despojos humanos.

Por otro lado, los despojos de un naufragio son también los cuerpos sin vida depositados por el mar en la arena de una playa o que quedan flotando en el mar. Las tragedias marinas dejan un rastro ingente de muerte en el océano, ya sean a causa de naufragios en lujosos transatlánticos, pequeñas embarcaciones o migrantes fallecidos en precarias pateras. Hemos podido observar una extensa ristra de cadáveres en el capítulo “La desaparición física”, un conjunto de relatos erosionadores del modelo gratificante del robinsonismo. En *La isla de Norfolk y la viuda chola*, Melville describe con un patetis-



mo embellecido por el amor como Humilla contempla, estupefacta, como su marido, Felipe, y su hermano, Truxil, se ahogan después de que su pobre embarcación se haga pedazos al chocar contra los arrecifes. El cuerpo de Truxil se desvanece en el océano, pero el cuerpo de Felipe es arrastrado por las olas hasta la costa: “con un brazo extendido como para ceñirla. Con su horrible rigidez mortal, el esposo y amante abrazaba suavemente a su amada, fiel a ella incluso en el sueño de la muerte.”

### 3.2. LA ORILLA SALVADORA

La orilla salvadora se erige en uno de los motivos más distinguidos de la salvación de naufragos. Tras padecer un naufragio, el superviviente que ha quedado separado, sin rescate, y boga en un bote, agarrado a un madero o a nado, consigue salvarse alcanzando tierra firme. La alegría por el avistamiento de la costa salvadora proporciona un momento de exultación, que culmina con el instante de acogida del naufrago en la orilla benefactora, una tierra firme que otorga seguridad y estabilidad al cuerpo deshecho del naufrago. Una escena que, por otro lado, sería el pórtico de entrada a la isla desierta, punto de arranque de una nueva experiencia de supervivencia. Un momento bisagra que permite dejar de ser un naufrago marino y pasar a constituirse en naufrago insular. El momento pletórico de la salvación en la orilla puede comportar también la salvación final del naufrago, como los naufragos vagabundos del mar que consiguen alcanzar la tierra prometida, tierra habitada, que pone término a una agónica deambulación marítima.

Los instantes de visión de una orilla acogedora y luego la escena del naufrago exhausto pisando la tierra salvadora conforman un cuadro cargado de significación. Son escenas emblemáticas, donde la salvación es equiparable al renacimiento, a la resurrección, un volver a la vida: un motivo presente desde siempre en la épica del naufrago, que con el tiempo se ha convertido en un momento gráfico de inusitada potencia dramática, un momento de gran patetismo que conjuga el esfuerzo y la fatiga sobrehumana del naufrago con la alegría de la salvación, el anhelado descanso reparador. Un instante ya directo en la literatura, pero que en el terreno de la visibilidad que aporta el cine, este instante ha conseguido una fuerza inusual, convirtiéndose en un sujeto visual ineludible, insistente, un ingrediente necesario de la iconología del naufrago. Un motivo desarrollado también en la pintura romántica, colocado habitualmente dentro de grandes escenas de conjunto, que comprendían en su interior otras escenas en simultaneidad, un motivo culminante de la representación del naufrago en múltiples marinas dramáticas situadas en la costa o cerca de la orilla. En los lienzos de Vernet, Louthembourg o Backhuysen, por poner solo unos pocos ejemplos, se pueden observar las labores de rescate y las escenas de salvamento de naufragos, momentos de gran paroxismo.

### 3.2.1. AVISTAMIENTO

El del avistamiento de la costa acogedora es un instante extraordinario, que proporciona una desbordante alegría a los naufragos, quienes experimentan estos momentos transmitiendo sensaciones de renacimiento, de resurgimiento. Ya en la *Odisea*, en el canto V, cuando Ulises sufre un naufragio frente a la costa de los feacios, se contiene una evocadora descripción del motivo de la orilla salvadora. Tras el naufragio de su balsa, Ulises sigue a la deriva amarrado a un madero y consigue divisar la costa acogedora, experimentado un gran alborozo, que se expresa con una metáfora sanadora, re-nacedora, que hace revivir al sufriente naufrago, le confiere ánimos y fuerzas para seguir nadando: “Como cuando a los hijos les parece agradable el retorno a la vida de un padre que yace postrado por enfermedad y sufre terribles dolores, consumiéndose durante largo tiempo, porque un demon lo acomete, y resulta jovial el momento en que los dioses lo liberan del mal, así tan agradable le pareció a Odiseo la tierra y el bosque, y nadaba apresurándose para poner los pies encima de la tierra firme.”

La alusión a la orilla sanadora está presente también en *La tempestad* de Shakespeare, tras el naufragio que abre la obra, causado por los encantamientos del hechicero Próspero. El grupo de naufragos ha quedado diseminado por la isla, y uno de los supervivientes, Francisco, en la escena primera del acto II, describe al rey el salvamento de su hijo Fernando, desaparecido. El relato evoca una escena de lucha por la supervivencia en pleno mar, con el naufrago peleando con las olas y los elementos, consiguiendo alcanzar la benefactora orilla, pero aquí la costa protectora parece adelantarse, para acoger al naufrago y prestarle su ayuda: “Señor, es posible que viva. He visto removerse las olas debajo de él y cómo cabalgaba sobre sus crestas. Avanzaba por encima del agua, domando su furia, y oponía su pecho a las hinchadas olas que le cercaban. Su arrogante cabeza ejercía dominio sobre el irritado oleaje; y remando con nervudo brazo, hacía fuertes brazadas hacia la ribera, que, inclinada sobre su base, azotada por el océano, parecía descender para ir en su ayuda. No dudo que ha llegado vivo a la orilla.”

En el compendio exhaustivo de motivos relacionados con la figura del naufrago aglutinados en el canto II del *Don Juan* de Lord Byron encontramos también la presencia de una playa salvífica que puede poner punto final al calvario de infortunios del grupo de naufragos en un bote. La visión de una playa bienaventurada despierta la esperanza con miradas atónitas, llantos y oraciones: “Y entonces algunos se echaron a llorar,/ mientras otros miraban con expresión estúpida/ al no poder discernir del espanto su esperanza/ y parecían haberse apartado de todo cuidado,/ mientras unos pocos rezaban por vez primera en años.” La visión acogedora de tierra firme sirve de consuelo para los descorazonados naufragos, aliviándoles de la pesada carga de tantos días rodeados de un océano aniquilante, costa protectora.

Y en la literatura marina verneana más futurista y especulativa, como *El eterno Adán*, se reproduce un instante similar. Tras la devastación de la tierra por un cataclismo natural, con la tierra enteramente sumergida en un mar infinito, los últimos naufrago-

gos del mundo vagan por la superficie marina siguiendo la triste estela de las ciudades y los continentes desvanecidos, buscando desesperadamente una parte del globo que no esté cubierta por el mar. Cuando la muerte por inanición está próxima, el famélico cronista avista tierra en el centro del océano Atlántico, provocando no sólo la alegría del grupo, sino dejando una nueva imagen resurreccional, con la incorporación de los exánimes náufragos: “¡Tierra a estribor! ¡Qué mágico efecto tuvieron estas palabras! Todos los moribundos resucitaron a la vez.”

La llegada a tierra firme de un grupo de náufragos en un mermado témpano de hielo, tras un cataclismo que los había lanzado a la deriva ártica, es la culminación satisfactoria de *En el país de las pieles* de Verne. Tras grandes penurias en un mar repleto de bloques de hielo, sin sucumbir a la desesperación y a las desdichas, consiguen alcanzar la orilla salvadora al final del relato. Este momento pletórico contempla el agradecimiento, las plegarias y genuflexiones de los náufragos en el momento de la salvación final: “Nada más pisar tierra firme, el grupo de náufragos en silencio se postraron de rodillas, dando gracias al cielo por lo que consideraban, después de todo, su milagrosa salvación.”



*Chancellor* de Verne (dibujo de Édouard Riou, 1875). Salvación final.

Una situación idéntica se reproduce en el salvamento final de los náufragos a la deriva del *Chancellor*, también de Verne. Las penalidades de los desdichados náufragos que vagaron a la deriva más de 40 días finalizan avistando tierra en la desembocadura del Amazonas. De los 18 que se embarcan en la balsa tras el naufragio, al final sobreviven

únicamente 11 naufragos, y la alegría de los infortunados se materializa en un dibujo de Riou en que aparecen dando las gracias a la Providencia, en una situación análoga a la de los naufragos de los hielos de *En el país de las pieles*. Verne corona el calvario de los naufragos del *Chancellor* con la imagen del salvamento final en una orilla regeneradora, sin necesidad de contar el viaje de vuelta ni el regreso al hogar; aparcada a un tiempo y un espacio elididos, la vuelta es sobreentendida.

El cine, propenso por su propia naturaleza evocadora a jugar con los sobreentendidos, a través del fuera de campo, en ocasiones puede prescindir de la mostración de la salvación física en una orilla, para concentrar el interés en el avistamiento, la mirada extasiada del naufrago que vislumbra la orilla protectora. En este sentido, la visión de tierra firme, la isla de Timor, por un demacrado capitán Blight en *Rebelión a bordo* (1935), tras 45 días de navegación oceánica, en una chalupa atestada de naufragos exánimes, convoca la idea de la salvación. Esta secuencia es un momento de epifanía, de revelación, que provoca que los naufragos resurjan de su inmovilidad comatosa, levantándose fatigosamente. El patetismo del momento, instante resurreccional, se manifiesta con los cuerpos macilentos y las bocas reseca, que apenas pueden pronunciar la palabra “tierra”. La mirada alucinada de Blight, como si viera un espejismo, sin palabras, destaca en su rostro de cadáver viviente, despegando ligeramente la mano del timón, desposeído de fuerzas para señalar la isla. La aparición de la isla en el horizonte, símbolo de la salvación, ya no necesita de la mostración del episodio de la llegada a tierra: la imagen de los cuerpos en la arena sería un momento redundante, prescindible. La mirada resume un mundo de naufragos, una épica de martirologio de naufragos. El instante de la visión, la mirada de Blight, condensa todas las miradas de los naufragos que vagan perdidos en el piélago. El momento privilegiado de la mirada de Blight rubrica el triunfo de la voluntad frente a una naturaleza hostil con las palabras: “Vencimos, al fin, al océano.”

### 3.2.2. CUERPO EN LA ORILLA

La virtud salvadora de la costa se materializa en la imagen del cuerpo en la arena, salvaguardado del peligro, escapando de la muerte, exhausto pero aliviado en esta tierra de acogida. La presencia del cuerpo del naufrago derrumbado en la arena de una playa acogedora es un emblema de la salvación. Una escena nuclear en la representación del naufrago, también una especie de parto con dolor, que llega tras el naufragio. Es una imagen fundacional, ya que sitúa a menudo al naufrago en un nuevo mundo. Empieza el renacimiento del cuerpo, el naufrago se yergue tambaleándose para empezar a vivir de nuevo.

Este motivo de cuerpos consumidos en la arena de la playa, una derivada del momento del avistamiento, ya está presente en uno de los primeros naufragos de la tradición literaria, Ulises. La escena tiene lugar en el episodio de su naufragio frente a las costas de los feacios en el mencionado canto V de *La Odisea*. Esta escena proporciona

un buen ejemplo de cuerpo sufriente, que yace en la arena, contribuyendo al patetismo del momento: “Odiseo dobló ambas rodillas y sus robustos brazos, pues su corazón estaba sometido por el mar. Tenía todo el cuerpo hinchado, y de su boca y de su nariz fluía mucha agua salada. Odiseo estaba tumbado, exánime, sin aliento y sin voz, abatido por un terrible cansancio.”

El Don Juan de Byron será también un cuerpo exhausto arrojado a una playa salvadora, a la cual se agarra para no regresar a la sepultura oceánica, en un estado semiinconsciente, combinando sensaciones físicas y mentales de cansancio y dolor, y de alegría por su salvación: “Aunque sin aliento, sus uñas se hundieron/ en la arena para que al echarse atrás las olas/ (de cuyo rugido reluctante rescató antes su vida),/ no le arrastraran de nuevo a una tumba insaciable./ Y allí se quedó al cabo, en aquel lugar,/ a la entrada de una cueva excavada en el acantilado,/ lo bastante consciente para sentir dolor/ y saber, tal vez en vano, que estaba a salvo.” Byron configura una secuencia de un patetismo desgarrador a partir de la imagen del cuerpo exánime en la playa, en un cuadro del sufrimiento humano no exento de cierta belleza, como impulsando el momento a convertirse en uno de los motivos más plásticos de la poética del naufragio. Nos presenta a DonJuan exhausto, dando tumbos, levantándose para caerse de nuevo, como las recaídas de la pasión cristológica: “Atento a lo que miraba, su cabeza aturdida giró/ tanto que cayó abatido y, al caer, la arena/ se arremolinó en su torno y perdió el sentido,/ se había desplomado sobre un lado y su mano abierta/ colgaba rozando el remo (su bandola)/ y, cual lirio marchito, yacía en la arena/ su cuerpo consumido, una forma pálida/ y tan hermosa como ninguna otra de humana arcilla.”

Robinson Crusoe, paradigma universal del naufragio en isla desierta, tras sobrevivir a algunos naufragios, sufre el naufragio definitivo, y consigue llegar también a la orilla salvadora tras incontables esfuerzos. El momento es descrito con alegría, incluso con éxtasis, al experimentar la sensación del resurgimiento, de volver a nacer, de regresar de la muerte, como un condenado a muerte indultado, obligado a dar las gracias a la Providencia: “Creo que es imposible encontrar palabras para expresar lo que son los éxtasis y transportes del espíritu cuando, como en mi caso, podía decirse que me había salvado cuando ya tenía un pie en la misma tumba. Al momento comprendí la costumbre según la cual cuando al malhechor, que tiene la soga al cuello y está a punto de ser ahorcado, se le concede el perdón, se trae junto con la noticia a un cirujano que le practique una sangría, en el preciso instante en que se le comunica la noticia, para evitar que, con la emoción, se le escapen los espíritus del corazón y muera.” Un instante ya se reflejaba como momento destacado gráficamente gracias a uno de los populares ilustradores de

la obra de Defoe, el caricaturista francés J.J. Grandville, en sus dibujos para una edición del *Robinson Crusoe* de 1840, con un Robinson aturdido, sentado en una roca tras alcanzar la costa, bajo el título “Naufragio”.<sup>481</sup>

La escena del salvamento en tierra firme como momento de renacimiento es contemplada también por León Poirier en la novelización *Caín: Aventuras des mers exotiques*, aventura robinsoniana en islas tropicales, a partir de su propio filme *Caín* (1930). Tras una solitaria travesía azarosa, Caín es un náufrago moribundo que revive de nuevo, un cuerpo que vuelve a funcionar; se reactivan los instintos vitales, reaparece la conciencia: “La letargia había terminado, la conciencia levantaba la piedra que sellaba su tumba (...) El instinto de conservación es el último en desaparecer, y el primero en aparecer (...) el hombre que estaba empezando a vivir casi a pesar suyo.” Otra escena de cuerpo en la arena, cuerpo revivido, agradecido, es la que describe la náufraga Susan Barton en la novela *Foe* de J.M. Coetze tras alcanzar la isla del viejo cascarrabias Cruso y su criado mudo Viernes. El cuerpo fatigado de la mujer es arrastrado por las olas a la salvadora playa en una escena descrita sintéticamente, combinando sin barroquismos las sensaciones de cansancio y, también, de alegría: “Yacía tendida en la arena caliente, con el resplandor anaranjado del sol en la cabeza, las enaguas (que era la única cosa llevaba encima) secándose sobre mí, cansada, agradecida, como todos los que se salvan.”

*Relato de un el náufrago* de García Márquez nos deja también una nueva muestra de ese instante prodigioso. En esta ocasión, la llegada a una playa salvadora es la culminación de la deriva del náufrago solitario durante 10 días, que pone fin a su odisea de supervivencia, momento final de su recorrido de vagabundeo marítimo. El motivo de la orilla acogedora, presente en el capítulo 12, lleva inscrito incluso el momento de la playa amistosa asociada al renacimiento: “Una resurrección en tierra extraña”. Una nueva escena para el patetismo con un cuerpo fatigado, herido, que no se sostiene en pie: “Me extendí, moribundo, sobre la tierra dura y tibia, y estuve allí sin pensar en nada, sin dar gracias a nadie, sin alegrarme siquiera de haber alcanzado a fuerza de voluntad, de esperanza y de implacable deseo de vivir, un pedazo de la playa silenciosa y desconocida.”

---

481 El pionero del cine Georges Méliès fija también gráficamente este momento en *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1902), con el motivo del cuerpo en la orilla en el primer cuadro, instante que reproducimos al abordar dicho filme. Momento destacado que se mantiene en la práctica totalidad de los robinsones cinematográficos, desde la versión muda de Wheterell, pasando por la de Buñuel y terminando en la más reciente versión de George T. Miller y Rod Hardy. Por otro lado, se trata de una imagen no exclusiva de los robinsones, sino extensible a todos los náufragos que llegan a una isla desierta, y de gran predicamento. Recordemos a este respecto los instantes de cuerpos de náufragos en la arena que hemos reproducido en el capítulo de los náufragos ocasionales, como la versión de animación *Los viajes de Gulliver*, la de O’Keefe en *Su majestad de los Mares del Sur*, el *Ulises* de Camerini o *Ben-Hur* (2016).



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Playa salvadora.

La costa benefactora que acoge a los desdichados náufragos cobra un inusitado interés cuando conlleva el final de un periplo agónico de meses, la última parada del náufrago vagabundo perdido y desorientado en el océano, caso del joven protagonista de *La vida de Pi* al alcanzar la costa mexicana. Tras numerosos padecimientos y reveses, junto a su imprevisto compañero de fatigas, Richard Parker, un tigre de bengala, consigue culminar su deambular marítimo en el Pacífico. El debilitado Pi mezcla de nuevo esa simbiosis que comporta la escena, el agotamiento extremo y la alegría por alcanzar tierra firme, bendita orilla salvadora, “la mejilla de Dios” dirá Pi. El náufrago Pi llega casi arrastrándose, desprovisto de fuerzas, balanceándose, irguiéndose o cayendo al suelo, la excitación se combina con el patetismo del momento. Añadimos una foto del momento y reproducimos las palabras del texto original *La vida de Pi*: “Caí por la borda. El choque combinado de la tierra firme y el agua fresca me dieron la fuerza para proseguir adelante sobre la isla. Balbuceé palabras incoherentes de agradecimiento a Dios y me desplomé. Pero no podía quedarme quieto. Estaba demasiado exaltado. Intenté ponerme derecho. La sangre se me escapó de la cabeza. El suelo se estremeció violentamente. Una ceguera mareante se apoderó de mí. Pensaba que me desmayaría. Parecía que sólo podía jadear. Conseguí sentarme. ‘¡Richard Parker! ¡Tierra! ¡Estamos salvados!’, grité.”

DEUDEVU  
grup vocal



nàufrags

Portada LP *Nàufrags* (2015, DeuDeVeu). La orilla salvadora.

Este instante es un momento de una gran fuerza visual, que se ha transformado por su fuerza dramática, su poder de sugerencia y toda su gestualidad del patetismo en una instantánea normalizada, mediatizada. Resulta significativo de la validez y vigencia de la escena que haya trascendido las fronteras de la narrativa de náufragos para convertirse en una imagen autónoma. La escena del náufrago en la orilla es utilizada por ejemplo por el grupo de pop-rock catalán Manel, que en su último disco *Jo competeixo* (Warner, 2016) ha lanzado un videoclip del realizador Sergi Pérez para uno de sus temas, “Sabotatge”, donde el arrodillarse se convierte en *Leitmotiv* visual. Entre los varios microrelatos, ensamblados a través del denominador común del motivo de caer de rodillas, que conforman una sinfonía gráfica del padecimiento, se incluye la figura del náufrago en una de sus situaciones más sobrecogedoras. De nuevo vemos al náufrago fatigado, amarrado a un madero en el mar, que alcanza la orilla auxiliadora y hunde sus rodillas en la arena de la playa, agradeciendo en silencio su vuelta a la vida, congeniando desde el náufrago odiseico al robinsoniano y los modernos náufragos. Por otro lado, el episodio de la llegada de un grupo de náufragos a una playa se convierte en portada de un disco de la agrupación coral DeuDeVeu, *Nàufrags* (2015). Un momento trascendente que se convierte aquí en una imagen publicitaria, con los rostros sonrientes, risueños, desprovistos del sufrimiento asociado a este momento desbordante de patetismo en los relatos de náufragos. Imagen devaluada que llega para recordarnos su condición de imagen asumida, reconocida y consensuada. Incluso la mirada del grupo al objetivo de la cámara, fotografía preparada, ensayada, que pone de relieve su falsedad, no en un sentido peyorativo, sino como sesgo del lenguaje publicitario, al convertir un momento de pul-



sión trágica en un instante fotográfico de encuentro de amigos. La domesticación de la imagen revela su asunción como imagen conformada en el imaginario colectivo.

### 3.2.3. SOCORRO PIADOSO

Como una derivada de la playa salvadora, acogedora, aparece la figura del socorrista, del rescatador, figura clave en las marinas dramáticas del romanticismo, que incorporan la presencia de testigos, de espectadores, aterrorizados o conmovidos, que se apresuran a ayudar a los naufragos. Ya Ulises fue auxiliado por Nausica que se convierte en su cuidadora, hasta quedar prendada del naufrago amnésico recién llegado a sus costas, y momento recogido en el lienzo *Odiseo y Nausica* (1650, Salvator Rosa) que ilustra el capítulo del naufrago odiseico.

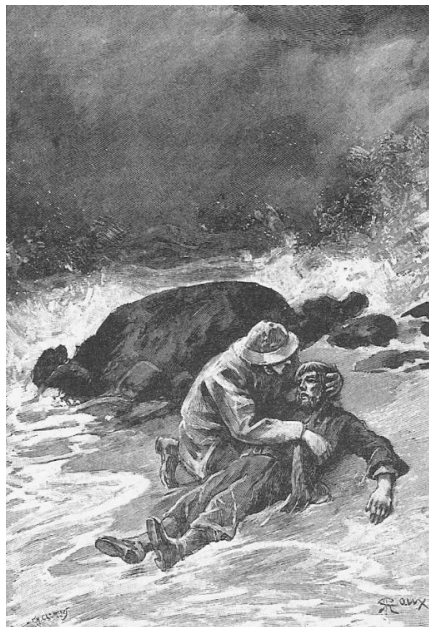
Este motivo del socorro de naufragos se convierte en un momento imperecedero con el personaje de la joven Miranda en *La tempestad*, que, conmovida ante la visión de un naufragio frente a la costa, se convierte en una espectadora piadosa, tal como refleja la pintura *Miranda* (1916), de John William Waterhouse. Al principio del acto II (escena I), Miranda suplica clemencia a su padre, hacedor de naufragios, y que aplaque su furia, con su mirada compasiva hacia los desdichados: “¡Oh! ¡He sufrido con lo que veía sufrir! ¡Un arrogante buque, que encierra, a no dudar, algunas nobles criaturas, todo en mil pedazos! ¡Oh! ¡Sus gritos hallaban eco en mi corazón! ¡Pobres almas! Han perecido. Si hubiera dispuesto del poder de un dios, habría sorbido la mar en la tierra antes que ese bravo navío se sumergiese con su cargamento de almas.”

Maturin, en *Melmoth, el errabundo*, deja a Melmoth como testimonio de excepción de un naufragio frente a la costa durante una violenta tempestad, y describe la calamitosa escena como si ilustrase con sus palabras una de aquellas marinas trágicas del Romanticismo, cuadros del desgarró y la exasperación, con su vorágine de cuerpos y acciones paralelas, anulando la distancia del espectador con respecto a la escena pintada, acercándose a la escena, metiéndose dentro de ella: “No había posibilidad de prestar ayuda eficaz, ningún bote resistía el temporal; sin embargo, y hasta el final, se oyeron gritos alentadores de roca en roca: gritos terribles, proclamando que la salvación estaba próxima... e inalcanzable; sostenían en alto las linternas, en todas direcciones, mostrando así a los desdichados la costa enteramente poblada de vida, y las rugientes e inaccesibles olas de en medio; lanzaban cuerdas, al tiempo que gritaban palabras de ayuda y ánimo, que trataba de coger alguna mano fría, tensa, desesperada, que sólo conseguía dar zarpazos en las olas...para aflojarse, agitarse por encima de la cabeza sumergida... y desaparecer.”

El naufrago Don Juan de Byron también será auxiliado en la costa salvadora con extremo cuidado por una doncella, conformando una plástica imagen piadosa, con un cuerpo exánime cubierto de atenciones, reanimado, al que insufla vida una figura caritativa y salvífica: “Ella estaba muy cerca de él inclinada, su pequeña boca/ parecía estar presa a infundir aliento en la suya,/ y una mano joven, suave y cálida, cariciosa,/ mandó otra vez a la muerte a sus genios tenebrosos/ y, bañando sus sienas gélidas, intentó ha-

lagar/ sus dos pulsos volviéndole a la vida, hasta que,/ bajo su toque gentil y trémulo cuidado, un suspiro/ sirvió de réplica insuficiente a estos esfuerzos obsequiosos./ Y cundieron los remedios. Una mano cubrió/ sus miembros apenas vestidos. Un brazo bello/ levantó su débil cabeza que yacía torcida,/ y sus mejillas tersas, conmovidas y puras,/ acariciaron su frente mortecina. Y después retorció/ sus rizos húmedos, empapados por tantas tormentas,/ esperando ansiosa el ritmo de los latidos, lanzando/ su pecho acongojado suspiros igual que el suyo.”

En la novelística marinera verneana hay testigos de excepción de naufragios, convertidos en grandes hombres benefactores, como el capitán Nemo, refugiado en la isla misteriosa, que socorre anónimamente a los náufragos y se convierte en una especie de hada madrina invisible para el grupo de supervivientes. O el libertario Kaw-djer en *Los náufragos del Jonathan*, que en su retiro de la sociedad se convierte, forzado por las circunstancias y en contra de sus principios, en organizador y guía de los náufragos en el arduo proceso de reconstrucción de un nuevo mundo en el espacio de una isla perdida.



*El faro del fin del mundo* de Verne (1905, George Roux). Salvamento de náufragos.

En *El faro del fin del mundo* de Verne, el torrero Vázquez, que ha sobrevivido al ataque de los piratas de Kongre, se convierte en espectador mudo y horrorizado de un naufragio provocado por los saqueadores. Más tarde, la novela depara una escena de auxilio de náufragos, cuando Vázquez socorre al único superviviente del naufragio, antes de que lo asesinen los naufragadores. Reproducimos un dibujo de George Roux que ilustra esta estampa conmovedora, singularizando el instante, otorgándole rango de momento cumbre. Se trata de una nueva escena que transmite el patetismo de un náufrago exhausto en la costa, una gestualidad suplicante, el sufrimiento corporal, y que

acompañamos de las palabras del texto original: “No había dado cincuenta pasos, cuando vio a un hombre tendido al pie de la roca. Su mano se agitaba pidiendo socorro. (...) El caído parecía ser un hombre de unos treinta años, muy vigoroso. Vestía traje de marinero. Tenía los ojos cerrados y la respiración anhelante. No parecía herido, ya que no observó sangre que manchara sus ropas. (...) Cuando este apoyó sus manos en su pecho, hizo un esfuerzo para incorporarse, pero volvió a caer sobre la arena. Sus ojos se abrieron un momento, de sus labios se escaparon unas palabras de ayuda. El torrero le incorporó y le colocó con sumo cuidado sobre una roca, diciendo: ‘Aquí estoy, amigo. Yo le salvaré.’ El infeliz tendió la mano y perdió enseguida el conocimiento.”

Un momento de salvamento de náufragos en la costa unido a la figura de la mujer piadosa, como Nausica, Miranda o la doncella de *Don Juan*, está presente en cine en diversas ocasiones, pero como momento especialmente subrayado, ampuloso, melodramático, se puede apreciar especialmente al inicio de la tragedia romántica *El tributo del mar* (1922, Chester M. Franklin). En esta vieja versión cinematográfica de la ópera de Giacomo Puccini *Madame Butterfly*, una joven china, Flor de Loto, descubre el cuerpo de un náufrago inconsciente en las aguas, entre las rocas, un cuerpo como regalo del mar, una ofrenda para amar hasta la muerte.

### 3.3. LA ORILLA DESTRUCTORA

La orilla destructora se erige en el reverso de la orilla salvadora: ahora es una costa amenazadora la que impide o entorpece la salvación de los náufragos, favoreciendo su destrucción. La esperanza y la ilusión de los náufragos en su salvación ante una playa acogedora se transforman frente a una costa escarpada y vertical en temor y espanto, ante el riesgo de estamparse contra las rocas, en una muerte probable.

En los naufragios en mares embravecidos cerca de la costa el peligro principal no reside en el mar, sino en las rocas, donde las olas pueden lanzar con golpes violentos a los desdichados. Se puede observar en varias pinturas románticas, focalizadas en el motivo del salvamento de náufragos frente a la costa, con las dificultades que comportan los intentos de salvamento de los hombres desde la orilla, lanzando cuerdas para atar al barco encallado en los arrecifes, o permitir un puente para evacuar los marinos, ante el riesgo de que se estampen contra las rocas.

Las marinas dramáticas del Romanticismo, a pesar del tema recurrente del salvamento de náufragos, contienen múltiples ejemplos de lienzos repletos de orillas destructoras, costas inhóspitas, orillas hostiles. En esta sección reproducimos *Naufragio* (1876), de un pintor de naufragios como Aivazovsky, una turbulenta marina con unos náufragos en un bote que son arrastrados por un mar huracanado contra una costa peligrosa, una escena de conjunto que permite observar a unos espectadores lejanos en lo alto de un acantilado, impotentes para prestar ayuda a los desdichados, conmovidos proba-

blemente por lo presenciado. De los varios lienzos de Aivazovsky sobre el tema, cabe resaltar una escena análoga a la anterior, *Naufragio en el Mar Negro* (1873), con una balsa de náufragos impelida por un mar embravecido que van a estrellarse con los escollos. De los cuadros reproducidos en las pinturas románticas de la destrucción podemos fijar nuestra atención en el cuadro de Danby, *Naufragio* (1859), una escena espeluznante, apocalíptica casi, con un buque repleto de gente aterrorizada que va a impactar contra una escarpada costa, sin asideros para agarrarse, una verticalidad que opera como paredón de la muerte.

El motivo de la orilla accidentada, naturaleza salvaje, que proporciona momentos de gran dramatismo en los cuadros de escenas de devastación, era un tema pictórico de gran predicamento. Las marinas de la salvación de náufragos en costas agrestes y desvalidas sirven para subrayar también la extrema vulnerabilidad de los supervivientes que han conseguido refugiarse en ella, ya que son tierras de desolación, auténticas naturalezas muertas. Pero la costa destructora ya estaba presente también en la literatura. Así lo atestigua ya el navegante Ulises en su deambular marino repleto de aventuras en la *Odissea* cuando padece un naufragio ante las costas de los feacios. Antes había percibido desde la lejanía y con gran alegría la costa salvadora del país que pondría fin a sus penalidades, pero el acercamiento a la costa le permite percibir una orilla destructiva, apuntando la amenaza de las rocas y de las olas que se estrellan contra ella, elementos que parecen confabularse contra las esperanzas de salvación de Ulises, provocando sus lamentos, hundiéndole en la desolación, temiendo su funesto final: “¡Ay de mí!, después que Zeus me ha concedido, inesperadamente, ver tierra y he terminado de surcar este abismo, no encuentro lugar por dónde salir de este grisáceo mar. Afuera, en tierra firme sólo hay acantilados puntiagudos, y a su alrededor las olas golpean estrepitosamente. Las rocas se yerguen lisas, el mar es profundo cerca de la orilla y no hay posibilidad de ponerme derecho con los dos pies ni escapar de la desgracia. Temo que, si intento salir, una gran ola me arrebate y me lance contra la pétrea roca. Mi esfuerzo habrá sido en vano.”

Con los grandes temporales, la costa escarpada se convierte en el marco macabro donde los navíos van a estrellarse y en cuyas rocas los botes de náufragos van a destruirse. Así ocurre con la costa accidentada, en *Melmoth el errabundo*, en una noche tempestuosa donde los lugareños no pueden hacer nada para salvar a los desdichados náufragos barridos por las olas y ahogados irremisiblemente, o como ocurre en *Don Juan* de Byron cuando el alborozo por la visión de una playa salvífica se torna tragedia, con la corriente que arrastra el bote con los escasos náufragos supervivientes contra los escollos, salvándose únicamente Don Juan.

El propio *Robinsón Crusoe*, antes de vivir el naufragio definitivo que lo dejará deserrado en su isla durante décadas, sufre diversos naufragios y otras desdichas de las cuales sale siempre indemne. En uno de estos siniestros, su barco encalla en un banco de arena de una costa desconocida tras una tempestad, y Robinsón y otros compañeros reman en un bote hacia la costa en el mar embravecido corriendo grave peligro. Pero la

costa no resulta ser la anhelada orilla salvadora, y el mar engullirá la tripulación entera del bote, menos Robinsón, que conseguirá llegar a nado a la costa, aunque golpeado y magullado, apenas sin aliento, trepando por una roca, Pero Robinsón nos deja una de las mejores descripciones de la orilla destructora cuando se produce el avistamiento de la costa hostil, dirigiéndose hacia su cadalso, mientras luchan en un bote para no zozobrar, perfilando una costa más amenazadora que el propio mar tumultuoso: “Nuestra situación era verdaderamente desesperada, y todos comprendíamos que con aquellas olas tan inmensas el bote no resistiría por mucho tiempo, y que todos estábamos irremisiblemente condenados a morir ahogados. No podíamos valernos de la vela, sencillamente porque no la teníamos, y, aun en caso de tenerla, de nada nos habría servido; así que todos remábamos hacia tierra, aunque con el mismo estado de ánimo del hombre que se dirige al patíbulo, ya que todos sabíamos que cuando nos acercásemos a la costa la fuerza de las olas haría pedazos el bote. Sin embargo, encomendamos nuestras almas a Dios con el mayor fervor y, empujados por el viento que soplaba a nuestras espaldas, apresurábamos la muerte con la fuerza de nuestros propios brazos, remando tan vigorosamente como podíamos en dirección a tierra (...) a medida que nos acercábamos a la costa, la tierra parecía aún más amenazadora que el mar.”



*Naufragio* (Aivazovsky, 1876). Costa destructora.

La alegría inicial por el avistamiento de tierra firme puede desembocar en la desesperación y la angustia cuando la costa adquiere su faz destructiva, como les ocurre a los últimos hombres del mundo en *El eterno Adán* de Jules Verne. Los últimos náufragos de la tierra a bordo del *Virginia* llevan 8 meses sin avistar tierra firme, y tras el entusiasmo general por el providencial avistamiento de un islote, capaz de levantar a los moribundos náufragos, surgen los peligros y la incertidumbre cuando se acercan al peligroso litoral, una isla de la desolación: “Y es que, en verdad, aquel litoral no se parecía a

ningún otro, ni ninguno de nosotros recordaba haber visto nunca uno de tan absoluto y perfecto salvajismo. Sobre la tierra, al menos la que habitábamos antes del desastre, el verde era un color bastante abundante. Ninguno de nosotros conocía ninguna costa tan desvalida, ni comarca tan árida, donde no se pudieran encontrar arbustos, ya fueran algunas matas de aliagas, o retahílas de líquenes o musgos. Aquí no, nada de eso. Únicamente se distinguía un alto acantilado negruzco, a cuyo pie se extendía un caos de rocas, sin una sola planta, sin ni una brizna de hierba. Era la desolación más total y más absoluta nunca vista.”

Golding en su devastadora novela sobre la extinción del náufrago solitario *Martin el náufrago* relata cómo su protagonista, consigue llegar a nado hasta una roca en medio del mar, hundiéndose y volviendo a flotar, con el cuerpo que apenas le responde por el agotamiento. Martin, que apenas puede sostenerse, es depositado por las olas en la solidez de la roca, y lo que había de ser una orilla acogedora que salva providencialmente al exhausto náufrago es en realidad una costa destructora —“madre de pánico”, dirá Golding—, un minúsculo hábitat pétreo donde resulta imposible la existencia humana, despertando el horror en el desdichado náufrago: “A pesar de todo, aquella solidez resultaba terrible y apocalíptica después del mundo de fluctuante humedad. No era vibrante como habría podido ser el casco de un barco, sino despiadada y madre de pánico (...) la visión de la roca flotando en medio del Atlántico era tan terrible que él malgastó el aire chillando como si aquella fuera una bestia salvaje.”

### 3.3.1. NAUFRAGADORES

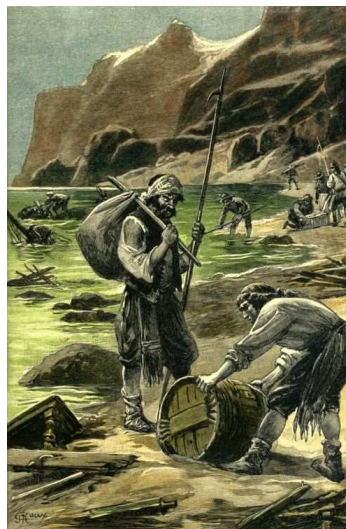
Como una derivada de la costa destructora aparece la figura de los saqueadores. Como una extensión de las propiedades perniciosas de la costa enemiga, los naufragadores actúan también sin piedad contra los náufragos. Los piratas dedicados al pillaje de restos de naufragios, a menudo provocados por ellos mismos, se erigen en una manifestación de la perfidia humana, como una de las caras más siniestras de la playa destructora. Si en la playa salvadora podemos contar con gente dispuesta a socorrer a los náufragos, hombres que se compadecen de la desdicha de los naufragados y que compasivamente les ofrecen su ayuda, en el caso de los saqueadores la piedad se transforma en crueldad y asesinato, persiguiendo y exterminando a los infelices náufragos que incautamente creen haber alcanzado una orilla benefactora.



*The wreckers* (fishermen pulling in their nets in rough sea) (1767, Jakob Louthembourg)

Shakespeare ofreció en su obra *La tempestad* una de las mejores figuraciones del naufragador, el mago Próspero, capaz de provocar desastres marítimos frente a las costas de su isla encantada, movido por la venganza y el escarmiento hacia aquellos que una vez lo traicionaron. Si bien es cierto que se trataba de catástrofes ilusorias, fruto de su poder como hechicero, queda como imagen de favorecedor de desastres marinos. La organización de bandas dedicadas al saqueo y destrucción de los barcos naufragados es una vieja costumbre. Y entre los antiguos métodos para propiciar los naufragios, estaba el de encender luces en costas escarpadas para desorientar precisamente a los barcos en peligro para que se estrellasen en ella, tal como ocurre en *Melmoth, el errabundo*. El protagonista es testigo de excepción de un barco en peligro de naufragar y luego espectador impotente de la inexorable muerte de los infortunados náufragos, ansioso por ayudar, como los aldeanos de la costa, que encienden linternas para señalar la presencia humana en la costa, rayos de esperanza. Pero apunta otras prácticas menos solidarias y altruistas, la de los desalmados piratas dedicados al pillaje, “bárbaras prácticas en las costas inglesas, donde ataban una linterna a las patas de un caballo trabado, cuyos brincos servían para desorientar a los náufragos y a los desdichados, haciéndoles concebir la vana esperanza de que la luz que veían fuese un faro, redoblando así los horrores de la muerte al confundir esas esperanzas de socorro.” Una práctica, la de los naufragadores, habitual en tiempos pretéritos, como ya hemos descrito en el capítulo sobre el tema de la involución en el naufragio en el cine, y que Pablo Emilio Pérez-Mallanía recalca, com-

plementando la descripción que hace Maturin en su novela: “Todos los litorales del mundo están llenos de antiguas leyendas sobre la existencia de auténticos ‘naufragadores’, expertos en confundir a los pilotos con faroles encendidos colocados en los arrecifes o atados a los cuernos de vacas y bueyes para que, con el movimiento de los animales, se asemejasen a los balances de una embarcación.”<sup>482</sup> Costumbre criminal que Verne recogió para su novela de aventuras marítimas *El faro del fin del mundo*, centrada precisamente en la figura de los saqueadores y bandidos que provocan naufragios para sacar provecho de dicha tragedia. Una novela de aventuras póstuma de Verne sobre un grupo de bandidos liderado por Kongre que se enriquecen con los despojos de los barcos encallados en la Isla de los Estados, cerca del Cabo de Hornos, una zona propensa a los naufragios desastrosos, tesoros que luego almacenan en cuevas. Una zona agreste, salvaje, desolada, tumba de barcos naufragados, una genuina costa destructora en la que la banda de Kongre se instala. Una banda que no se limitará únicamente a esquilmar las costas, sino que cuando se apoderen de un faro se convertirán también en naufragadores, engañando a los barcos en aguas tempestuosas. La luz salvadora y orientadora del faro se convierte en sus manos en una luz apagada, incapaz de orientar, condenado a la ruina a los barcos en sus costas.



*El faro del fin del mundo* de Verne (ilustración de George Roux, 1905). Saqueadores de naufragios.

---

482 PÉREZ-MALLAÍNA, *loc. cit.*, p. 137.



Otro naufragador sin complejos será el conde Zaroff en *El malvado Zaroff* (1932), quien desorienta a los navegantes para hacerles naufragar en los arrecifes de su isla. Su motivación no es crematística, como la de los clásicos saqueadores de restos de naufragios, sus fines no son lucrativos, sino mucho más perversos, ya que se procura náufragos, para entretenerse luego en cazarlos, igual que animales. El naufragador Zaroff que se nos aparece también como una versión sádica y bárbara del mago Próspero de *La tempestad*. El tema de la piratería y el saqueo de tesoros y mercancías de naufragios se erige en tema central también en otros filmes de aventuras marítimas como la versión de la novela de Verne en *La luz del fin del mundo* (1971), *Piratas del Mar Caribe* (1942) o *Posada Jamaica* (1939).

Al respecto también resulta ilustrativo el cuadro de Turner *Saqueadores de restos de naufragios* (1834) constatación de una costumbre arraigada, y donde nos permite ver a un grupo de aldeanos que se disputan los restos de un naufragio en la playa, “como carroñeros que utilizan lo que el mar no ha querido devorar”.<sup>483</sup> Turner no fue por supuesto el único que daría relieve a este tema. Jakob Louthembourg pintó diversas escenas sobre este motivo, como *The wreckers (fishermen pulling in their nets in rough sea)* (1767), una marina turbulenta de mar tempestuoso y escenas de saqueo en la costa rocosa, con un torreón fortificado en un promontorio, con gente sacando objetos del mar y cargando paquetes en un caballo para su transporte. También se repiten escenas similares en *Shipwreck with robbers* (1793), con un bote salvavidas atacado por los bandidos, y con los náufragos que escapan del desastre, hostigados por los piratas.<sup>484</sup>

### 3.4. AISLAMIENTO Y ENCIERRO

Uno de los principales motivos del naufrago, motivo fundacional, es el aislamiento del exterior, su destierro del mundo conocido. Al lado de las múltiples manifestaciones del naufrago, el aislamiento insular aparece como uno de los ingredientes indispensables para que se dé la condición de naufrago, no sólo bajo el paradigma del naufrago en isla desierta, sino también en el formato del naufrago en un bote. La condición de naufrago no puede concebirse sin el precepto del aislamiento, ya sea en una isla —la propia

---

483 Esperanza GUILLÉN, *op. cit.* p. 65.

484 Howard ISHAM, *Image of the sea: Oceanic consciousness in the romantic century*, Nueva York, Peter Lang, 2004. p. 37.

etimología de “aislado” nos conduce a la naturaleza de las islas— o en balsas, que se vive en soledad o en compañía.

El aislamiento del mundo, forzado por las circunstancias del naufragio o el abandono, es en realidad también un encierro involuntario, donde la isla o la balsa actúan como cárcel. La isla desierta o el bote son espacios cerrados, incomunicados del exterior, en cuyo seno la vida es similar a la de un condenado en una celda, despertando sensaciones inevitables de enclaustramiento, de cautiverio. El náufrago varado en una isla perdida, pero también el náufrago a la deriva en un bote, es un ser atrapado en un espacio sin salida, y vive como un preso, un desterrado, rodeado de mar por doquier, un mar vacío, inmenso, que recuerda a cada instante su soledad y aislamiento, un mar que actúa como barrera infranqueable. Aislamiento y encierro que pueden expresarse con la figura del círculo, la esfera. Una inmensidad marina percibida también como desierto, buscando un silogismo de muerte, de ausencia de vida.

El destierro del mundo en el penal insular se formula gráficamente, a menudo, con la imagen del náufrago frente al mar, asomado a la ventana de su celda insular, la muralla que lo tiene retenido. Unos momentos de gestualidad melancólica, con el náufrago pensativo, introspectivo, añorando sus seres queridos o constatando su encierro. Así, una de las mayores preocupaciones del náufrago individual o colectivo, la principal, la más inmediata, es procurar escapar de su cautiverio o estar pendiente de su rescate, las únicas vías de salida de su retención insular. Una de las actividades del náufrago consiste en otear el horizonte: en el borde de su mundo, es un náufrago olvidado que anhela el barco salvador. Intenta ponerse en contacto con sus posibles rescatadores mediante señales de socorro de todo tipo, desde hogueras a mensajes en una botella. Y cuando aparece un barco en el horizonte, el signo de la liberación, se activan los gestos suplicantes, los gritos de socorro, agitando prendas o lanzando bengalas.

### 3.4.1. MUROS, CÍRCULOS Y DESIERTOS

La pena y la debilidad física del náufrago Fernando en la orilla en *La tempestad* de Shakespeare se conjugan con sensaciones de presidiario isleño, con la imagen de la isla como cárcel, desdichas de náufrago paliadas solamente por la esperanza de ver a su amada Miranda, hija de Próspero, el carcelero de la isla. Apuntamos las palabras de Fernando al respecto al final de la escena segunda, cerrando el acto primero: “La pérdida de mi padre, la debilidad que experimento, el naufragio de todos mis amigos o las amenazas de este hombre a quien estoy esclavizado, no serían nada si desde mi prisión, una vez al día, pudiera contemplar a esta virgen. ¡Qué importa ser libre en todos los demás rincones de la tierra! ¡Yo gozaría de espacio suficiente en semejante prisión!” En *Caïn: Aventures des mers exotiques*, un náufrago robinsoniano que ha recalado en una isla perdida, de contornos exuberantes y paradisíacos, habla de su experiencia como equivalencia de reclusión, al aludir a la isla como prisión: “Por lo tanto, su aventura se

acortó y terminó en una tierra de soledad, negado de cualquier vínculo con el resto del mundo. Había escapado de la policía, pero la naturaleza le metía en prisión.”

Es Robinsón Crusoe quien instituye el arquetipo del náufrago en isla desierta, en ausencia del mundo exterior, apartado del mundo, cuando constata su soledad y aislamiento. Y lo hace redactando un inventario de desdichas, de “males”, grabando los lemas que llenan el frontispicio del templo del náufrago solitario. En esta acta fundacional de la constitución del náufrago, Robinsón formula, hasta en dos ocasiones, su descorazonadora situación de destierro de la sociedad humana: “Estoy separado y aislado de todo el mundo, y tengo que llevar una vida miserable”, y luego en términos parecidos: “Estoy alejado de los hombres, un desterrado de la sociedad humana”. Transcurridos unos años en su cautiverio isleño, antes del descubrimiento del salvaje Viernes, Robinsón se ha acostumbrado a su vida solitaria, en compañía de sus animales, y con sus múltiples trabajos y manualidades que le mantienen ocupado, pero la ausencia de compañía humana y el silencio aún le acongojan. Robinsón patentiza de nuevo su mísera condición de hombre solo, aislado del mundo, rodeado de un mar aprisionador, forzado a una vida de silencio: “mi única aflicción era la de sentirme desterrado de la sociedad de los hombres, la de estar solo, rodeado por un océano sin límites, separado de la humanidad y condenado a lo que yo llamaba una vida muda.”

Verne en *Los hijos del capitán Grant* resume en dos pinceladas los motivos del aislamiento, la incomunicación y la imposibilidad de la fuga, cuando un náufrago se encuentra recluido en una isla desierta. Lord Glenarvan, capitán del *Duncan*, abandona al traidor Ayrton en la isla deshabitada Tabor, y le dice: “Ahora escuchad mis últimas palabras, Ayrton. Aquí estaréis lejos de todo y sin comunicación posible con vuestros semejantes. Los milagros son raros y no podréis escapar de este islote donde el *Duncan* os deja. Permaneceréis solo...”

Borges dedicaría un poema al personaje histórico del marinero Alexander Selkirk, precedente real del ficticio Robinsón Crusoe, donde resuenan las características ideas de enclaustramiento en su abandono isleño (“Sueño que el mar, el mar aquel, me encierra”), o la superficie marina concebida como algo infinito que potencia la soledad insular (“Cinco años padecía mirando eternas cosas de soledad y de infinito”).

Rodeados por el mar, los náufragos constatan la dimensión inconmensurable, infinita, del mar, una naturaleza circundante que aprisiona, tan imponente como aterrador, como describe el náufrago de *La vida de Pi*: “la inmensidad del mar, ciega y asusta”; un mar que, confundido con el cielo y el horizonte en la noche, forma un todo envolvente, un ente carcelario: “Cuando anochece, la oscuridad es claustrofóbica.” El náufrago Pi formula la idea del mar aprisionador asociando mar a muro, frontera impenetrable: “El Pacífico, llano e interminable, se alzaba como una muralla a nuestro alrededor. Nunca pensé que la pudiéramos traspasar.”

En la desventura insular de los niños perdidos en *El señor de las moscas*, los pequeños robinsones protagonistas se encuentran atrapados en un entorno hermético, rodeados de un océano inacabable, invencible. En esa situación desco-

razonadora de aislamiento, el niño Ralph expresa la angustia del penado mientras suspira por ser rescatado frente al mar encarcelador: “Pero aquí, ante la brutal obstinación del océano interminable, uno se sentía derrotado, sin defensa.”

La soledad del náufrago a la deriva, rodeado de mar, refuerza la sensación de soledad absoluta, pero también aumenta las sensaciones de aislamiento y presidio. El náufrago de *La vida de Pi* lo plantea aludiendo al náufrago como punto, centro de un círculo, centro de una gran circunferencia, inmutable a pesar de los cambios externos, una geometría invariable: “Ser un náufrago es ser un punto perpetuamente en el centro de un círculo. Por mucho que parezca que las cosas cambian —el mar puede pasar del susurro a la ira, el cielo puede ir del azul fresco a un blanco cegador y al negro más oscuro—, la geometría nunca cambia. Tu mirada siempre es un radio. La circunferencia es perpetuamente grande.” Adjuntamos un fotograma de *La vida de Pi*, una toma cenital, que permite observar el náufrago como un punto en el piélago, congregando la idea de la soledad, el aislamiento y el mar como cerco.



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Un punto en el océano.

La idea de círculo como figura carcelaria se presenta también en los náufragos del *Chancellor* de Verne. Los supervivientes llevan 20 días a la deriva, perdidos y desorientados, al quedarse sin instrumentos de navegación, y siguen vagando con la única, aunque improbable, esperanza de encontrar tierra, o de que un barco los encuentre a ellos. Nada enturbia la línea del horizonte, y el narrador, Kazallon, registra en su diario la inmensidad desértica que les rodea: “La balsa se encuentra siempre en el centro de esta circunferencia desierta.” La idea de la circunferencia marina se manifiesta de nuevo cuando Kazallon alude a la inmensidad envolvente, sin tierra a la vista, evocando una angustiada esfera: “Parece como si el globo terrestre no fuese más que una esfera líquida. ¡Siempre y por todas partes el océano infinito!” La circularidad claustrofóbica, una vista única, inmutable, donde el cielo y el mar se funden, es apuntada de nuevo tras 40 días de deambulación oceánica por el cronista del *Chancellor*: “El horizonte es lo que ha sido

siempre desde hace 6 semanas, ¡una línea continua y circular, en la que se confunden el cielo y el agua!” Verne insiste en la idea de la circularidad, de la esfera, pero cuando se desvanece la esperanza, con el desgaste de las ilusiones en la salvación o el rescate, la soledad y aislamiento del grupo de naufragos adquiere un cariz apocalíptico, y la idea de la esfera se convierte en global; el cronista Kazallon desespera: “para mí no existen ni continentes ni islas. El globo es sólo un esferoide líquido como en el segundo período de su formación.”

De nuevo Verne, en su relato futurista *El eterno Adán*, narra una catástrofe global que deja la civilización humana sepultada bajo el mar. Los elementos naturales revueltos, confabulados en la destrucción del hombre, dejan un panorama apocalíptico parecido al diluvio universal. El narrador y un reducido grupo formado por familiares, servicio y amigos, sobreviven alcanzando una pequeña cima cerca de Rosario mientras México ha desaparecido engullido por las voraces aguas. El promontorio se convierte entonces en un islote rodeado de mar por todas partes, y sin rastro alguno de tierra hasta donde alcanza la vista. Verne alude de nuevo al círculo marino que los encierra: “Por todos lados no hay más que el mar. Ocupábamos el único punto sólido del círculo inmenso descrito por el horizonte.”

En *La isla misteriosa*, otro grupo de naufragos verneanos exploran el territorio y suben al punto más elevado que encuentran, un cráter volcánico, y constatan que se encuentran en una isla sin tierra a la vista, ni buque en el horizonte. Verne conjuga la infinitud marina con las imágenes del círculo y el desierto: “Toda aquella inmensidad era desierta, la isla ocupaba el centro de una circunferencia que era infinita.”

Otro naufrago, Pip, en *Moby Dick*, queda descolgado del grupo y permanece a la deriva, rápidamente rodeado del océano, abismado en la inmensidad marina, y Melville acude a la idea de círculo para evocar gráficamente la situación: “el horizonte circular de Pip empezó a extenderse miserablemente a su alrededor.” Incluso Aschenbach, una especie de naufrago figurado en *La muerte en Venecia*, cuando inicia su travesía marina en dirección a la laguna veneciana, encaminándose a su desaparición, lo hace en un estado de tránsito, de zozobra, en un estado flotante, y alude al mar que rodea el barco invocando esa idea del círculo: “Bajo la cúpula del cielo extendíase en torno al barco el disco inmenso del mar.”

El mar raso, sin vida, inhabitado, es comparado a un desierto. Verne traza esta analogía en diversas ocasiones, como hace en *El eterno Adán*, comparando el mar infinito, que ahora rodea a los imprevistos naufragos, con el desierto, equiparando ambas superficies de atributos aprisionadores: “desierto infinito, el árido desierto del mar”. En otra novela verneana de naufragos, *Los naufragos del Jonathan*, el protagonista, el libertario Kaw-djer, tras constatar el fracaso de sus sueños sociales, renuncia al mundo para encastellarse para siempre en un faro al final de la novela, desterrado en un peñasco perdido, rodeado de un mar como “un desierto líquido.”

La analogía del medio marino con el desierto es señalada por uno de los naufragos del *Essex*, Nickerson, el narrador en el filme *En el corazón del mar*, que abandonado

junto a sus compañeros a su suerte en el océano Pacífico traza esta equivalencia: “más un desierto que un océano”. El mar interminable también es percibido como desierto en los versos de Borges, “el mar, que es un desierto resplandeciente”, en su poema de dedicatorias *Otro poema de los dones*. Igual que en su poema de homenaje al náufrago *Alexander Selkirk*, Borges vuelve a evocar la figura del desierto interminable, muro infranqueable, páramo, estepa: “Y ya no soy aquél que eternamente miraba el mar y su profunda estepa.” En *El Chancellor* se ha aludido a la balsa como punto y centro del círculo marino, minúsculo punto fijo imperceptible a la vista de lejanos buques: “En cuanto a la balsa, no es más que un punto del espacio, perdido en medio de la intensa irradiación de los rayos solares. ¡No pueden verla!”

El desdichado sobreviviente de *Martin el náufrago*, atrapado en una triste roca, sin posibilidades de sobrevivir, tantea vanas esperanzas de ser rescatado, y constata que, desde el aire, una avioneta no podría distinguir el diminuto islote, invisible desde el cielo, o una mera mancha en el océano, un punto sin importancia, su rescate por vía aérea resulta imposible, y refiriéndose a un posible aeroplano: “No había nada en la roca para atraer el ojo. Podría dar vueltas a algunos miles de pies —una milla, dos millas— y no ver nada diferente. Desde arriba, la roca sería un diminuto retazo gris, que sólo atraía la mirada por el oleaje que esparcía alrededor en el mar (...) A diez mil pies la roca podía ser un guijarro.” En el filme *Shackleton: La odisea del Antártico* (2002), el fotógrafo del grupo, encaramado al mástil, describe desde esa posición privilegiada la insignificancia del grupo de náufragos de los hielos, integrados en ese paisaje blanco desertizador, puntos, manchas, polvo: “Aquí abajo creemos que somos algo, una fuerza que domina el paisaje. Arriba de tas cuenta de que no somos nada. Una mancha. Polvo en el espacio.”

### 3.4.2. HOMBRES FRENTE AL MAR

Otra imagen que sobresale por su plasticidad de los relatos de náufragos insulares es el hombre frente al mar. Una disposición que precisamente remarca su cautiverio, situado al borde del mar como límite, como frontera infranqueable. Su posición frente al mar es una buena forma de expresar su aislamiento, situándose en esa línea divisoria que parte la isla y el mar. Se constata el aislamiento, pero también la soledad; la mirada del náufrago frente al mar refleja la ausencia del otro lado, la inexistencia de la otra orilla. Estos momentos se convierten en estampas melancólicas, momentos propicios para el recogimiento, la intimidad, pero también para demostrar la rabia y el dolor.

Los náufragos se acercan a la orilla para contemplar el mar vacío, poniendo de relieve su vida en soledad y su aislamiento del mundo, pero son instantes que favorecen la sentimentalidad, la introspección, y las evocaciones del hogar, de los seres queridos, instantes para el recuerdo o la nostalgia. Podemos apreciar estos momentos en cuadros de Ulises melancólico frente al mar en la isla de Calipso, como en el lienzo de Bryson Burroughs, *La isla de Calipso* (1928). Una escena que se repite en otra imagen análoga,

aunque menos melancólica y más tenebrosa, con un Odiseo pétreo, escultórico, una sombra negra en las rocas frente al mar, plasmada por Arnold Böcklin en *Odiseo y Calipso* (1883), una obra que evoca por otro lado la tenebrosidad de *Monje frente al mar* de Friedrich.

Son lienzos que dan forma a las palabras del texto homérico, donde se relataban precisamente los instantes de arrebató melancólico de Ulises frente al mar: “lloraba sentado a orillas del mar donde, mientras su corazón se desgarraba con lágrimas, lamentos y penas, contemplaba el mar estéril y vertía lágrimas.” Un instante que se evoca por segunda vez en el texto, en un párrafo muy similar, sobre la pena y el desgarró de Ulises: “Durante el día permanecía sentado en las rocas a la orilla del mar consumiendo su corazón con lágrimas, gemidos y penas, y a menudo contemplaba el mar estéril derramando lágrimas.” Una escena cinematográfica que recoge estos momentos de evocación la podemos observar en el filme de animación *Los viajes de Gulliver* (1939), en un momento cargado de melancolía, cuando el náufrago agigantado en el país de los liliputienses, se sienta en la costa frente al mar, en una noche serena y estrellada, entonando la estrofa de una canción marinera, precisamente sobre el motivo del regreso.



*Los viajes de Gulliver* (1939). Hombre frente al mar.

El Robinsón buñueliano incorpora también ese momento en su variable más serena, resignado a pesar del cautiverio, como en una marina sosegada, tal como se puede ver en el fotograma reproducido con el cielo azul y la posición tranquila del náufrago en *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1954). En el mismo filme se genera una situación similar, pero en un sentido contrario, tal como refleja un segundo fotograma tomado en una escena nocturna, donde la imagen de Robinsón frente al mar opera en su formulación más triste. Es un momento paroxístico de desolación y desesperación, una escena saturada de dolor, de rabia, de lamentos, de imprecaciones, de angustia, de tormento.

Prendick, náufrago a la deriva en un bote al principio de *La isla del doctor Moreau*, se convierte de nuevo en náufrago isleño al final de la novela, al quedar aislado del mundo en la ignota isla de Moreau, ahora una isla en llamas, sin escapatoria, como consecuencia de la revuelta de las criaturas. Wells esboza también una configuración de la imagen del náufrago frente al mar, el hombre solo y olvidado del mundo, confrontado a la inmensidad del mar vacío que lo circunda, superficie de la desolación, y que le devuelve como una imagen especular su experiencia pasada de náufrago: “Ante mí lucía la desolación del mar, la pavorosa soledad que ya me había hecho sufrir tanto; detrás de mí la isla, callada bajo el primer sol, sus Personas-Bestias silenciosas e invisibles.” Esta escena se repite más tarde, tras sus intentos infructuosos de escapar de la isla, cuando Prendick cae en un prolongado estado de desesperación y melancolía. Se repite la misma disposición de hombre sentado en la arena de la playa, frente al mar, abatido, llorando, con la vista fija en el mar, y formulando pensamientos de muerte: “El desánimo por mi fracaso fue tan agudo que durante un montón de días no pude hacer otra cosa que sentarme en la playa llorando, escudriñando el agua y pensando en la muerte.”

### 3.4.3. SEÑALES PARA UN RESCATE

El bloqueo del aislamiento y el encierro del náufrago sólo puede romperse con el rescate exterior, la ayuda que viene de fuera, o la huida. Pero cuando escapar resulta inviable se hace necesario esperar el rescate, aguardar a que la salvación provenga del otro lado. Y la figura del rescate final, que pone fin al cautiverio insular, es un acto liberador, una imagen de salvación reservada a menudo como resolución satisfactoria, la culminación del relato. Robinsón Crusoe, padre de náufragos, expuso su precaria situación en su isla desierta, agravada por la improbabilidad de un rescate: “Soy arrojado a una horrible isla desierta, privado de toda esperanza de salvación.” La declaración de Robinsón implica que los náufragos se pongan a trabajar para su salvación, y resulta urgente emitir señales para romper precisamente el aislamiento, intentar buscar vías de comunicación para restablecer el contacto y subvertir la incomunicación del náufrago. Y en el caso de que aparezca un barco se puede gritar, gesticular, agitar trapos o encender hogueras. Las señales del náufrago son peticiones de ayuda, llamadas de socorro, lo que obliga, por ejemplo, en las islas, a establecer puntos de vigilancia, observatorios, miradores para otear el horizonte a la búsqueda del providencial rescate.

La esperanza que el náufrago deposita en la aparición de un barco, o la desesperación que provoca la oportunidad perdida del rescate, son un conjunto de sensaciones que Verne plasmó en su novela de naufragios helados, *Las aventuras del Capitán Hatteras*, con un puñado de supervivientes que vagan a la deriva en mar abierto tras la conquista del Polo Norte: “¡Cuántas angustias acompañan a esas apariciones de buques! ¡Cuántos recelos de ver frustrada la última esperanza! Parece que el buque se aproxima y se aleja sucesivamente para hacerse desear más. Son horribles aquellas alternativas de esperanza y desesperación, y con frecuencia, en el momento de creerse salvados los náufragos,



la vela entrevista se aleja y se borra en el horizonte.” La posibilidad o la falta de rescate crean siempre momentos de ansiedad y angustia alrededor de la imagen invocada del barco, y Verne otorga al motivo del rescate su centralidad en la narrativa de naufragos, a través de las miradas escrutadores de los naufragos en una balsa en *En el país de las pieles*: “¡En vano buscan, como todos los naufragos, ese barco que nunca aparece!”

El naufrago de *La vida de Pi* experimenta la necesidad imperiosa de ser rescatado, lo que le mueve a estar pendiente de la aparición de un barco y depositar sus esperanzas en ello. Como otros naufragos, Pi invierte tiempo en sus primeras etapas como naufrago a la espera del rescate, pero con el tiempo, esta necesidad de rescate dejará de ser imperiosa y absorbente: “Al principio, vigilar por si veía un barco era algo que hacía continuamente, de una forma compulsiva. Pero al cabo de unas semanas, cinco o seis, dejé de hacerlo casi por completo.” Con el transcurrir de los días los naufragos empiezan a olvidarse del rescate, y el propio Pi encuentra luego más útil destinar el tiempo a otros quehaceres y actividades. Depositar vanas esperanzas en un rescate es una operación de desgaste anímico innecesario para el naufrago: “Según mi experiencia, el peor error de un naufrago es tener demasiadas esperanzas y hacer demasiadas pocas cosas. La supervivencia empieza dedicando atención a lo que se tiene a mano y es inmediato. Mirar con esperanza vaga es equiparable a dejar volar la vida.”



*Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1902, George Méliès). El observatorio.

Como Pi, el naufrago Prendick, al final de en *La isla del doctor Moreau*, dedica sus esfuerzos a otear el horizonte infructuosamente, armado de una hoguera para señalar su posición, antes de empezar una segunda empresa, la de fabricar su propia balsa como recurso para escapar: “Primero me pasaba las horas diurnas en la playa del sur observando el mar con la esperanza de ver un barco, acompañado de plegarias. Contaba con

que el *Ipecacuana* volvería al cumplir el año, pero no apareció. Cinco veces vi velas, y tres veces humo, pero nada alcanzó la isla.”

Robinsón Crusoe, que ya había constatado su destierro y su improbable salvación, emprende también su particular misión, procurar por su rescate, buscar “una vista al mar, ya que si Dios ponía ante mis ojos algún barco, no podía perder la oportunidad de mi salvación, de la que aún no estaba dispuesto a abandonar toda esperanza”. Los primeros días de cautiverio le llevan a insistir en la observación del mar, obsesivamente: “no podía evitar el subir a la cima de una montaña y mirar hacia el mar con la esperanza de divisar un barco; entonces la imaginación me hacía ver una vela a gran distancia, y me complacía con esta esperanza, y entonces, después de mirar fijamente hasta casi quedarme ciego, le perdía de vista del todo, y me sentaba y lloraba como un niño, aumentando así mi desgracia con mi insensatez”. En la adaptación *Las aventuras de Robinson Crusoe* (1902) se reproduce esta situación de ojear el horizonte a la espera del rescate. Primero vemos cómo hace señas desesperadas a un barco que pasa cerca de la isla y su posterior decepción, luego le vemos subir a lo alto del acantilado y encender una hoguera como señal de socorro. Este repertorio de gestos y acciones para el rescate encuentra un complemento con Robinsón en una posición de vigilancia, el observatorio de Robinsón, escudriñando el horizonte con un catalejo encaramado a una escalera.

### 3.4.3.1. MENSAJE EN UNA BOTELLA

El mensaje en una botella ha quedado como la imagen más reconocible de los intentos de comunicación del náufrago. Un motivo que se ha convertido en una imagen reconocible en la épica de los náufragos, fuerza motriz narrativa de Verne en *Los hijos del capitán Grant* o Poe en *Manuscrito encontrado en una botella*. Las señales de socorro encuentran una de sus más conocidas figuraciones en el recurso del mensaje en una botella lanzada al mar por el abandonado náufrago.

Antes de la figura del mensaje en una botella de Poe y Verne, Wyss nos dejaba unos años antes en *El Robinsón suizo* una curiosa forma de comunicación entre náufragos, el uso de aves mensajeras. La desdichada náufraga de Wyss, atrapada en un islote estéril, está desprovista de medios indispensables para la vida, aprenderá a amaestrar aves y consigue escribir notas en un trapito que ataba a las patas de un albatros. Como los mensajes en una botella que vendrán luego, las notas deben ser escuetas, fruto de la propia urgencia de la desesperada situación. La joven será finalmente rescatada por el joven Federico de la familia Robinsón, y se revela cómo escribía sus misivas: “Con un pincel de pelo de foca, puesto en un cañón de pluma, escribía con tinta que extraía de un molusco parecido a la púrpura.”



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Mensaje en una lata.

En el filme *La vida de Pi* (2012) encontraremos una derivada de dicho motivo. Primero el náufrago Pi lanza gritos en su desesperación para ver si alguien les escucha, y también golpea con un bote de lata sobre la superficie de madera del bote salvavidas para comunicar con ruido su posición. Superada esta primera estrategia en los primeros compases de la supervivencia, Pi agotará los víveres y llegará el turno de un nuevo periodo de desesperación que le impulsa a escribir una nota de socorro que lanzará dentro de una de las latas de agua potable vacías, cual mensaje en una botella, en un recambio de recipiente, de medio expresivo. El texto del náufrago es, como siempre, telegráfico, una nota de auxilio descarnada, sin florituras: “Soy Pi Pitel. He sobrevivido a un naufragio. Estoy solo en un bote salvavidas con un tigre. Por favor, mandar ayuda.”

El mensaje en una botella es convocado como imagen reconocible asociada al motivo del náufrago, un lugar común, por García Márquez en su *Relato de un náufrago*. El náufrago Velasco en su balsa está plenamente confiado en su rápido rescate, ajeno aún a su futura odisea en soledad por 10 días, mientras se entretiene con sus cosas, fabulando con mensajes en una botella, más como pasatiempo que como perentoria necesidad: “Como no tenía nada que hacer, me puse a leer las tarjetas para distraerme mientras me rescataban. No sé por qué me pareció que eran como un mensaje en clave que los náufragos echan al mar dentro de una botella. Y creo que, si en ese instante hubiera tenido una botella, habría metido dentro una de las tarjetas, jugando al náufrago, para tener esa noche algo divertido que contarles a mis amigos en Cartagena.”

El motivo del mensaje en una botella se ha erigido en elemento identificativo del náufrago, un ingrediente de una iconografía propia. Así se puede apreciar perfectamente en el espectáculo televisivo *Chooof!* (1994), del trío de cómicos El Tricycle. El título de la serie es la onomatopeya del propio ruido de las botellas con mensajes de náufrago lanzadas al mar, un gag que explotarán con humor en distintas modalidades y variaciones. Los mensajes lanzados al mar por un náufrago terminal sirven como apertura del filme *Swiss Army man* (2006), notas de socorro que evidencian la soledad y aislamiento

de un naufrago insular cuya identidad aún desconocemos. Las notas manuscritas delatan la soledad, el tedio y la desesperación, pero también un componente humorístico que acabará impregnando el filme, desde “Estoy aburridísimo” a “No quiero morir solo”.

### 3.4.3.2. TRAPOS

Se pueden colgar banderas, trapos o telas en mástiles y puntos elevados para llamar la atención de los navegantes o, en nuestro tiempo, de los pilotos de aviación. Recordamos esa pintura emblemática del Romanticismo, *La balsa de la Medusa*, abarrotada de naufragos exhaustos, con un hombre agitando una camisa blanca como señal de socorro, cuando el barco *Argos* aparece en el horizonte. En el relato sobre los naufragos del *Chancellor*, la ficción verneana, que no andaba muy lejos de las penalidades de los desdichados naufragos de la *Medusa*, se vive una escena parecida. El cronista relata en su diario cómo izan el chal rojo de la señorita Herbey (“el color que mejor destaca sobre los horizontes de la mar y el cielo” para llamar la atención de un barco), con la imagen de los pliegues de la ropa ondeando con la brisa.

El naufrago Velasco en *Relato de un naufrago* de García Márquez está convencido de su rápido rescate; prepara el terreno, escrutando el horizonte incansablemente, y decide agitar su camisa como reclamo cuando llegue el momento: “La única necesidad que sentía era la de que aparecieran los aviones. Ya tenía mi plan: cuando los viera aparecer trataría de remar hacia ellos; luego, cuando estuvieran sobre mí, me pondría de pie en la balsa y les haría señales con la camisa. Para estar preparado, para no perder un minuto, me desabotoné la camisa y seguí sentado en la borda, escrutando el horizonte por todos lados, pues no tenía la menor idea de la dirección en que aparecerían los aviones.”

### 3.4.3.3. ESCRITURA

El infortunado protagonista de *Martin, el naufrago*, varado en una roca en medio del océano, procura durante sus primeros días de cautiverio pensar en el rescate y buscar formas de llamar la atención de un barco o una avioneta desde el aire, mucho más improbable por la forma diminuta del peñasco. Provisto únicamente de un cuchillo y un salvavidas de goma, no puede recurrir, por tanto, a la señal más llamativa, la hoguera y la humareda. Martin, que no puede prescindir de sus ropas, o moriría de frío, busca fórmulas para ser socorrido, y se plantea ideas como hacer un diseño, letras grandes o esculpir una señal de socorro en la roca: “Los hombres hacen dibujos y los superponen a la naturaleza (...) Un gráfico. Rayas. Palabras. S.O.S. (...) Raspar aquí y allí. Hacerlo todo suave. Esculpir un enorme y oscuro S.O.S.”

Martin finalmente encuentra una solución para reclamar la atención de sus rescata-dores, señales que denoten signos inteligentes, que delaten la presencia de vida humana en una roca inhumana: “Algas para imponer un diseño antinatural a la naturaleza, un

diseño que le gritaría a cualquier observador racional... ¡Mira! ¡Aquí hay un pensamiento! ¡Aquí hay un hombre!” Será un esfuerzo ingente, que desgasta y deteriora al náufrago, un cuerpo exhausto y aterido de frío, y su obstinación, digamos robinsoniana, resultará estéril. Consciente de su situación desesperada, sin salida, se dice a sí mismo: “No seas necio. Tómalo con calma. No tiene objeto mirar hacia arriba, porque no puedes hacer nada para llamar la atención. Sólo un pazguato estaría bailando y agitando su camisa porque imaginara que había un avión a unas cinco millas de altura.”



*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). “Help”.

La idea del diseño, de la escritura, la llevarán a cabo otros náufragos, dejando sus mensajes escritos en la arena de una playa. El teniente de la marina Robinson es rescatado in extremis de las garras de unas belicosas indígenas por un helicóptero del ejército. La salvación será posible gracias a la visión de la palabra: “HELP!”, escrita por él mismo, con hojas de palmera, en grandes letras en la arena de una playa en una isla desierta en *El teniente Robinson* (1966). El grito de “¡Socorro!” es tal vez la palabra más pronunciada por los náufragos, la súplica desesperada de rescate, un grito impreso en mensajes en una botella o dibujados en la arena de una playa. Inscribir palabras en la arena es lo que hace también el náufrago Noland en *Náufrago* (2000): tras un primer esbozo, con simple surcos en la arena, el náufrago busca un medio más consistente, poniendo troncos para hacer más visible la petición de ayuda “HELP”

#### 3.4.3.4.FUEGOS

El fuego es también una de las mejores bazas para solicitar ayuda, y la mayoría de náufragos recurren, en la medida de lo posible, a las hogueras. Las llamaradas, que proyectan su luz para solicitar un rescate, son una lumbre suplicante, como el faro artesanal de los náufragos. Esto es lo que hace Prendick en *La isla del doctor Moreau*; al final de la novela, se pasa los días observando el horizonte con una hoguera dispuesta a prender

en caso de surgir una vela en el horizonte marino: “Siempre tenía una hoguera preparada.” Igual que los náufragos en una balsa en el *Chancellor*, que tras un intento fallido de reclamar su rescate activan una segunda estrategia y empiezan a quemar maderas de la balsa en una pira.



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Bengala.

El fuego se convierte en una imagen de gran simbolismo en *El señor de las moscas*, un medio para solicitar el rescate que se convierte también en símbolo de la civilización y la razón en esa isla de la degradación salvaje que experimentan los pequeños robinsones. Destaca la obstinación de Ralph por cuidar y avivar el fuego, una bandera de socorro, para favorecer la única posibilidad de ser rescatados del encierro isleño, cuando los niños prefieren los juegos y las fiestas. Descuidar el fuego en la isla es sinónimo de deriva a la animalidad: “El fuego es lo más importante de todo. Sin el fuego, no nos pueden rescatar. También me gustaría pintarme como un guerrero y ser un salvaje. Pero es necesario que nos preocupemos por el fuego.”

Y una variante del fuego es la bengala, el fuego de colores, un sucedáneo del fuego, antorchas que prenden rápido, con su humareda que se eleva al cielo, señales de gran vistosidad. En *La vida de Pi* el joven náufrago dispone de bengalas para encender en caso de avistamiento de un barco que pueda rescatarlos. Pero en su eterno vagar oceánico llega el momento de la aparición de un barco en la lejanía, Pi enciende su bengala y malogra su oportunidad de salvarse. Amén de encender la bengala, Pi despliega también todos sus recursos como gritar, gesticular o tocar el silbato. Dejamos un fotograma de esa oportunidad desperdiciada donde se aprecia la solitaria llama humeante.

#### 3.4.4. ESCAPAR

Cuando el rescate no llega, sólo queda intentar huir. Una decisión que lleva a preparar la escapatoria mediante la fabricación de balsas y así burlar el cerco marino. En ausencia de rescate, el náufrago debe emplearse en construir su medio de huida y en *Robinson Crusoe* el protagonista se aplicará a esta actividad como el primero. Obcecado por su idea del viaje, construye una canoa manualmente en el bosque, y cuando está terminada se da cuenta de que no puede arrastrarla a la costa por su enorme peso. A pesar del fracaso de su intentona, y de la pertinente lección aprendida, Robinsón no abandona sus sueños de evasión y no renunciará a escapar de su isla.

Náufrago solitario aún, tras años de reclusión isleña, Robinsón ansía su liberación, anhelos que plantea en estos términos: “todo mi espíritu estaba absorto en la idea de cruzar el mar en mi bote y llegar al continente. Consideraba mi situación presente como la más lastimosa de todas las posibles, y como no pudiendo imaginarme en otra que pudiera llamarse peor, excepto la muerte; pensaba que si podía alcanzar la costa del continente quizá podría encontrar algún socorro, o podría ir costeano, como hice por tierras de África, hasta llegar a alguna región habitada, en donde pudiese encontrar algún socorro; y después de todo, quizá podría topar con algún barco cristiano que me recogiese; y en el peor de los casos, no podía ocurrirme nada peor que la muerte, que pondría fin a todas aquellas desgracias al momento.”

El fermento robinsoniano se apodera también del náufrago Prendick tras quedar sólo y abandonado en *La isla del doctor Moreau*. Abandonado durante meses en esta isla desierta, Prendick pasa los días observando el horizonte, esperando la llegada de un barco que lo rescate, hasta que baraja el mecanismo que le permita intentar escapar de su cautiverio, la construcción de una balsa de troncos, aprovechando también restos y despojos del mar. Prendick relata su artesanal trabajo: “Al principio me desalentaba mi torpeza. Nunca había hecho nada en la vida de carpintería ni cosa que se le pareciese, y pasaba día tras día haciendo experimentos de talar y cortar árboles. No tenía cuerdas, ni se me ocurría nada para poder fabricarlas, ninguna de las abundantes lianas parecía suficientemente flexible, o suficientemente fuerte, y a pesar de toda mi educación científica no encontraba el modo de hacerlas allí. Pasé más de quince días removiendo entre las negras ruinas del campamento y por la playa, allí donde habían quemado las barcas, buscando clavos o cualquier otro trocito de metal que pudiera servirme.”

El ímpetu constructor de balsas aparece también con la embarcación de troncos de madera que construye el carpintero de un escuadrón de soldados japoneses olvidados en una isla del Pacífico en *Todos eran valientes* (1965). Y otro filme de náufragos de la guerra del Pacífico, *Infierno en el Pacífico* (1968), sitúa este motivo en una parte destacada del relato, con un soldado japonés y otro americano, dos robinsones enemigos enfrentados que encuentran la forma de abandonar su particular guerra para aunar esfuerzos en la construcción de una balsa de troncos que les permita escapar de su mísero

y diminuto encierro isleño. Otra forma para llevar a buen puerto la ansiada evasión que sienten los náufragos en una isla perdida puede ser la utilización de un viejo avión inservible transformado en una improvisada embarcación, hecha con troncos y velamen, como ocurre en *El último vuelo del Arca de Noé* (1980).



*La tortuga roja* (2016, Michael Dudok de Wit). Escapar.

La necesidad de la evasión es el lema del preso-náufrago y, como Robinsón y sus herederos, Noland en *Náufrago* (2000) preparará su fuga tras 4 años de destierro. Planifica la huida y fabrica una balsa, una embarcación precaria, construida con troncos y cuerdas hechas de plantas y arbustos, aprovechando unos restos traídos por el mar, como un plástico resistente, que utilizará como vela para su balsa, y así desafiar los elementos, superando el muro de las olas que lo retenían en la isla y abrirse paso, finalmente, en el ancho mar. Noland justifica su acto temerario, tal vez suicida, tras un intento frustrado de ahorcarse en su isla de la cautividad, con estas palabras: “Prefiero arriesgar mi vida en el océano que quedarme y morir en esta isla de mierda.”

El impulso de la huida se apodera desde el primer momento del náufrago solitario en una isla tropical en *La tortuga roja* (2016). Intuyendo una vida de miseria y desdicha en el espacio constreñido de la isla, el náufrago se entrega a la urgencia de la evasión, transformando este anhelo en una necesidad perentoria, absoluta, anulando cualquier otra motivación o pensamiento. Como buen discípulo robinsoniano, construye manualmente improvisadas balsas con troncos procedentes de un bosque de bambú, pero siempre son tentativas fracasadas, ya que una extraña fuerza misteriosa, submarina, parece con-fabularse para impedirle su salida. Después de varios intentos fallidos, emerge del fondo marino una tortuga con el caparazón rojo, un enemigo empeñado en impedir su fuga, forzándole a permanecer varado en su cautiverio insular. Adjuntamos imagen de uno de los intentos para partir de su isla.



### 3.5. LA SOLEDAD

Las grandes historias de naufragos, como la robinsoniana, fundadora del motivo del superviviente en una isla deshabitada, son aventuras de grandes solitarios. En esta vida en soledad, sin amigos ni compañeros, aislado y perdido para el mundo, el naufrago formulará su soledad extrema y se lamentará de su desamparo, suspirando por una presencia amiga, una charla. Este anhelo por escuchar una voz humana sirve como potenciador de la soledad del naufrago.

Uno de los paliativos que permite remitir la dolorosa soledad será, principalmente en el robinsonismo, la presencia de animales, sobre todo el perro, pero también una extensa nómina de animales de toda clase, que convierten la isla en una especie de granja o un zoológico. Los animales de compañía serán en el robinsonismo el paso previo a la aparición definitiva del ansiado compañero, el indígena Viernes y sus sucedáneos, que pone remedio por fin a la enfermedad de la soledad. La soledad del naufrago puede ser atenuada también mediante la redacción de diarios, espacios para la comunicación interior. Una soledad que, en algunos casos, se mantiene restringida al ámbito cercado de la isla o la balsa, pero que puede poner en juego otros puntos de vista, como el de los que esperan a los naufragos, en una alternancia de miradas.

#### 3.5.1. SOLEDAD INTOLERABLE

*Robinsón Crusoe* consignaba en su catálogo de males su soledad, piedra angular del edificio del naufrago abandonado: “No tengo un alma con quien hablar o que pueda consolarme.” A pesar de llevar más de 20 años desterrado del mundo, Robinsón ha aprendido a convivir en soledad, pero los deseos de escuchar una voz humana no pueden soslayarse. Así, sin posibilidades de encontrar supervivientes, Robinsón suspira por encontrar un compañero: “¡Oh, sólo con que hubieran sido uno o dos; qué digo, que uno solo se hubiera salvado del barco, uno solo que hubiese escapado y venido a mí, que hubiera podido tener, aunque sólo fuera un compañero, un semejante que me hablase, y con el que conversar! En todo el tiempo de mi vida solitaria, nunca había sentido un deseo tan intenso, tan vehemente, de tener compañía de mis semejantes, o un desconuelo tan grande por su falta.”

Melville en *Moby Dick* incluye un capítulo sobre el joven Pip convertido en naufrago por unos instantes tras quedar rezagado del grupo en mar abierto. Solo en medio de la nada, en un mar en calma, Pip se encuentra absolutamente abandonado, sin posibilidades de llegar a ninguna parte, experiencia terrorífica de soledad absoluta: “Pero la terrible soledad es intolerable. La intensa concentración en uno mismo, en medio de esta inmensidad inhumana. ¡Dios mío! ¿Quién puede contarlo?”

En su cuento *La isla de Norfolk y la viuda chola*, este mismo autor narra la triste historia de Hunilla, naufraga solitaria en una paupérrima isla, frente a la que ha visto pere-

cer ahogado a su marido y su hermano en un naufragio ante su atónita y aterrada mirada. La viuda, sola y abandonada, angustiada, desorientada e incapaz de controlar el tiempo, Melville la compara con el náufrago solitario por excelencia, Robinson Crusoe, y pasa a describir su soledad total, su estado de pérdida temporal y su aislamiento del mundo, por la ausencia de cosas tan elementales para la existencia como son la compañía humana o los sonidos habituales que le acompañan, paliada únicamente por los perros: “Como en el caso de pobre Crusoe, perdido en ese mismísimo mar, ninguna campana de santo repicaba señalándole el paso de las semanas o los meses; cada día se iba sin el grito de quién vive; ningún gallo anunciaba esas auroras sofocantes, ni los mugidos de ningún rebaño señalaban esas noches emponzoñadas. Faltaban todos los sonidos acostumbrados y periódicos, humanos o humanizados por el dulce trato con el hombre; todos, excepto uno: el ladrido de los perros.”

Casi todos los náufragos repiten los mismos discursos sobre la soledad extrema. Son parlamentos intercambiables, con parecidas proclamas, que se suceden sin fin. Siempre la misma triste letanía sobre la soledad y la falta de una voz humana. Tal vez el Robinson Crusoe más patético y ridículo que aparece en su formato desmitificador en *Yo, Viernes* se ciñe de nuevo al viejo discurso sobre las penurias que comporta la soledad extrema y los riesgos que conlleva de ofuscación mental, una soledad que carcome: “Nadie puede vivir en soledad; roe el corazón, ofusca el cerebro. La soledad es horrible. Yo la he sufrido, Viernes. Y te aseguro que es horrible. Te derrumbas mientras ves que tu mente empieza a pudrirse como la carne. Y le pides a gritos a Dios ver una cara humana. Una cara en la que poder mirarse. Créeme. Viernes, no me dejes. No soy más que un hombre.”

Todos los náufragos individuales son grandes condenados a una soledad forzada. La soledad del individuo en medio del océano se magnifica hasta hacerse insoportable. El hombre, un punto fijo en medio de un mar infinito, rodeado de la nada, aparece más vulnerable e indefenso que nunca. Así lo canta Coleridge en *La oda del viejo marinero* hasta en cuatro ocasiones seguidas, cuando se refiere a la soledad del viejo marinero, el último hombre vivo en un barco corrompido, un barco repleto de los cuerpos sin vida de sus compañeros muertos, subrayando esta soledad inconsolable: “Solitario, aislado, solo, cuán solo en aquel mar tan amplio. Y no hubo santo alguno que el dolor de mi espíritu acogiera.” Su desesperada soledad es descrita en términos parecidos cuando el viejo marinero ha vuelto a su país y debe explicar su historia a los transeúntes como penitencia para poder aliviar su agónico pesar. Una soledad multiplicada cuando uno está rodeado de un mar tan inmenso que hace dudar aun de la existencia de Dios: “¡Oh, invitado a la boda! Esta alma se ha visto sola en un mar tan amplio, tan solitario, que difícilmente habría afirmado allí su presencia el mismo Dios.”

El náufrago de *Caiñ: Aventuras des mers exotiques* llega a una isla desierta, en realidad una isla tropical paradisíaca, y el avance en una espesa vegetación selvática, que lo sumerge en lo desconocido, empieza a llenarlo de inquietud al sentirse aislado del mundo: “Experimentaba el sentimiento de la debilidad del hombre aislado, y llegó a desear

ardientemente el reencuentro con sus semejantes.” Individuos olvidados del mundo que se lamentan de una soledad que carcome el cuerpo y la mente.

Pero cuando se trata de un grupo de náufragos perdidos, el sentimiento de soledad se atenúa gracias a la compañía de los otros. A veces el sentimiento aplastante de soledad no puede remediarse como en aquellos grupos que tienen la conciencia de que el mundo se ha terminado, marca del género post-apocalíptico. Pero en el relato terminal *El eterno Adán* los náufragos del mundo que surcan un mar sin fin tras la desaparición de los continentes, sepultados bajo la mortaja marina, constatan una soledad cósmica, son los últimos supervivientes del globo, los últimos hombres en un mundo muerto. El cronista escribe sobre la angustia de la soledad: “¡Buscar semejantes por todas partes, y buscarlos en vano! ¡Adquirir poco a poco la certeza de que alrededor de uno no existe nada vivo, y adquirir gradualmente conciencia de tu propia soledad en medio de un despiadado universo!... ¿He hallado las palabras adecuadas para expresar nuestra angustia? No lo sé. En ninguna lengua deben de existir términos adecuados para una situación sin precedentes.”



*El pirata negro* (1926, Albert Parker). El náufrago pictórico.

Los relatos de náufragos están repletos de grandes solitarios, más allá del decano de todos los náufragos, Robinsón Crusoe. Entre las múltiples estampas de abandonados por los confines del mundo, reproducimos un momento del filme de aventuras clásico, *El pirata negro* (1926, Albert Parker). Antes de convertirse en el ‘Pirata Negro’ y revelar su auténtica identidad, Duque de Arnaldo (Douglas Fairbanks), se presenta como náufrago anónimo y ocasional en un breve pasaje. Sobrevive junto a su padre al naufragio de un buque saqueado y hundido por los piratas, alcanzando la orilla de una isla desierta. Tras la sepultura del padre, fallecido a causa de las heridas, el náufrago queda solo en la isla, apesadumbrado por la pena y, también, por la situación de verse atrapado en un

islote perdido. El filme refleja perfectamente el estado de soledad y abandono del naufrago recurriendo a una célebre influencia pictórica, el cuadro del pintor e ilustrador Howard Pyle, *Marooned* (1909). El fotograma se convierte en una réplica perfecta del famoso lienzo que, en una increíble composición vaciada, contando sólo con la arena de una playa y el cielo, muestra a un pirata abandonado a su propia suerte en una isla deshabitada. El naufrago, sentado cabizbajo en la arena, se convierte en la imagen absoluta de la soledad, el desconsuelo y la derrota.

El naufrago Prendick consigue escapar finalmente de la isla devastada al final de *La isla del doctor Moreau* de Wells tras la sublevación de las bestias humanizadas que lo deja atrapado y abandonado durante meses en la isla. Tras esperar inútilmente su rescate y emprender por su cuenta con nulo éxito su fuga de la isla mediante la construcción rudimentaria de una balsa de troncos, una barca con dos cadáveres embarranca en la isla y le posibilita la salida y su rescate tres días después. Pero tras zarpar de la isla del horror sin nombre y adentrarse mar adentro hasta perder de vista la isla, rodeado únicamente del vasto mar, y envuelto en la noche, Prendick describe su soledad: “El mar era silencio, el cielo era silencio; yo estaba solo con la noche y con el silencio.” La soledad de Pi, paliada de alguna forma gracias a la presencia del tigre de Bengala, resulta en ocasiones abismante, desesperanzadora, ante el horizonte vacío y rodeado de agua por todas partes, una soledad hasta las lágrimas, como deja escrito en la novela base *La vida de Pi*: “Había muchas cosas que tenía que hacer. Contemplé el horizonte vacío. Había tanta agua. Y yo estaba solo. Completamente solo. Estallé en lágrimas calientes. Sepulté la cara en los brazos cruzados y sollocé. Mi situación era patentemente desesperada.”

En el filme *En el corazón del mar*, inspirado en el naufragio histórico del *Essex* en el siglo XIX, el naufrago Nickerson, bajo un sol aplastante, consciente de sus escasas posibilidades de supervivencia, transcurridos unos meses de vagabundeo marino, teme a la soledad en caso de quedar solo en un bote a la deriva: “El miedo era que todos morirían y que yo sería el último superviviente.”

### 3.5.2. DIARIOS

Habitualmente las historias de naufragos están contadas por un superviviente mediante la forma literaria del manuscrito, la crónica, siempre en primera persona. Se trata de relatos testimoniales que dan mayores visos de verosimilitud a la traumática experiencia padecida, convirtiéndose en norma literaria: el diario de naufrago, como Defoe con *Robinsón Crusoe*, Verne en *El “Chancellor”*, Poe en *Aventuras de Gordon Pym* o *Manuscrito encontrado en una botella*, H.G. Wells en *La isla del doctor Moreau*, o Martel en *La vida de Pi*; relatos focalizados desde el punto de vista del naufrago, donde la isla o el bote se convierten en el único mundo existente, tras ser separados abruptamente del antiguo mundo conocido.

Un modo de ordenar la soledad es llevar un diario, una crónica de la forzada cautividad insular, como Robinsón. Escribir es comunicarse, el papel es un confesionario donde el naufrago puede hablar consigo mismo. El diario de *Robinsón Crusoe* se inicia co-

mo una crónica detallada y cronológica de su subsistencia gracias al papel y la tinta que consigue del barco encallado, y lo redactará hasta que se termine la tinta. Su famoso encabezamiento empezaba con estas palabras, evocando su primer desdichado día de naufrago: “30 de septiembre de 1659. Yo, pobre y mísero Robinsón Crusoe, habiendo naufragado durante una espantosa tempestad, en alta mar, llegué a la playa de esta triste y desdichada isla, a la que llamé Isla de la Desesperación, habiéndose ahogado todo el resto de la tripulación del barco y quedando yo mismo casi moribundo. Todo el resto de aquel día lo empleé en afligirme por las tristes consecuencias en las que me veía; es decir, que no tenía comida, ni casa, ni ropa, ni armas, ni lugar donde meterme, y desesperando de encontrar ayuda alguna, no vi nada ante mí sino la muerte, ya me llegara siendo devorado por las fieras, asesinado por los salvajes o pereciendo de hambre. Al acercarse la noche, dormí en un árbol por miedo a los animales salvajes, pero dormí profundamente, aunque llovió toda la noche.”

Una forma de vencer la soledad es llevar una contabilidad, hacer inventarios y redactar un diario, como hacía el maestro de naufragos Robinsón Crusoe. Pero en la reformulación del mito en la modernidad que lleva a cabo Coetzee en *Foe*, Cruso no escribe ningún diario, ya que es un Robinsón olvidadizo, despreocupado, casi un cuerpo vegetativo, sin memoria, sin futuro. Igual que ha renunciado al rescate, Cruso ha desistido de llevar un orden, un método. Esta actitud sorprende a la naufraga Susan, que quiere plasmar las vivencias de una vida de naufragos, quiere dar testimonio, individualizar la experiencia. Incluso más tarde, una vez rescatados e instalados en la metrópoli, ella perseverará en este empeño por relatar su historia de supervivencia, aunque el novelista Foe tergiverse y manipule sus palabras para convertir su historia de indigencia en la trama fabulada de *Robinsón Crusoe*.

Pero volviendo al encierro y la dureza de la supervivencia en la isla, Susan formula la necesidad del diario a un Cruso instalado en la desidia, como un código establecido en los relatos de naufragos, precisamente para distinguir la historia particular de supervivencia de los relatos de naufragos en general; la singularidad que hace única e inimitable la propia experiencia frente a la de otros naufragos reside en los detalles, los pequeños gestos, las acciones mínimas, que darán credibilidad y vida a la pena de naufrago, pautando de alguna forma así el género literario de los naufragos: “Todos los naufragos se convierten en el mismo naufragio, todos los naufragos en el mismo naufrago, quemado por el sol, solitario, vestido con las pieles de los animales que ha matado. La verdad que hace que tu historia sea sólo tuya, que te distingue del viejo marinero que desgrana historias de monstruos marinos y sirenas a la lumbre del fuego, radica en un millar de detalles que hoy no parecen tener importancia, tales como: cuándo hizo la aguja (ésta que lleva en el cinturón), ¿cómo lo hizo para hacer el agujero?; cuando cosió el sombrero, ¿qué usó como hilo? Detalles como éstos convencerán un día a sus compatriotas que todo es verdad, cada palabra.”

La soledad de Pi se siente recompensada con un cuaderno que le sirve para llevar a cabo su crónica de naufrago, como un diario de a bordo, plasmando su desazonadora

vida de naufrago y apreciaciones sobre sus faenas, reflexiones, con diversas entradas y anotaciones, hasta agotar el espacio del cuaderno. Con una letra diminuta, debido al poco espacio disponible para escribir, y temeroso de quedarse sin papel, su desordenado diario le servía para dar rienda suelta a sus ansiedades y relatar lo acontecido, dejando margen tanto a lo más banal como a lo más profundo: “No es gran cosa. Palabras garabateadas en una página que intentan captar una realidad que me abruma (...). He hablado de lo que podríais esperar: de cómo sucedían las cosas y cómo me sentía, de qué pescaba y qué no pescaba, de los mares y de la climatología, de problemas y soluciones, de Richard Parker. Todo, cosas muy de primera mano.”

La necesidad de llevar un diario personal, “íntimo desahogo”, aparece perfectamente expuesta en el desasosiego que atenaza al joven capitán de barco en una situación desesperada en *La línea de sombra* de Conrad. La urgencia imperiosa de hablar, de desahogarse, en su soledad de oficial al mando de un navío paralizado en un mar pétreo: “el recuerdo que guardo es de que, durante aquellos días, mi vida sólo se sustentaba de una invencible angustia, que actuaba como un estimulante infernal, excitándome y consumiéndose al mismo tiempo. Fue aquél el único período de mi vida durante el cual intenté llevar un diario. Es decir, no el único. (...) Pero aquella vez fue la primera. No recuerdo cómo sucedió, ni cómo el cuaderno y el lápiz llegaron a mis manos. Me cuesta creer que los buscase expresamente. Supongo que me ayudaron a eludir la ridícula artimaña de hablar a solas. Cosa bastante insólita: las dos veces lo hice en esas circunstancias de las que, como suele decirse, “no pensaba salir adelante”. Tampoco podía esperar que mi testimonio me sobreviviese, lo que prueba que era mera necesidad de íntimo desahogo, y que no obedecía a los imperativos del egoísmo.”

### 3.5.3. LA ESPERA

En la inmensa mayoría de relatos circunscritos a la representación del naufrago vemos cómo desaparece cualquier otro punto de vista. El relato se focaliza en las peripecias de supervivencia del naufrago, a menudo en primera persona, que conlleva la inexistencia de otro punto de vista alternativo. La épica de naufragos carece por lo común de contraplano; se prescinde de la angustia de familiares o allegados que no tienen noticias del desaparecido, o que atienden su llegada por tratarse de relatos narrados en primera persona o focalizados exclusivamente en su diáspora alejada del mundo. Pero en ocasiones se introduce el papel de los que esperan en el otro lado, eternos ausentes en la vida del naufrago desaparecido. Tal vez haya que remontarse a la figura del guerrero desaparecido y ahora navegante itinerante, y naufrago ocasional, Ulises en *La Odisea* de Homero. El periplo odiseico contiene también las voces de su esposa Penélope o su hijo Telémaco, en posición de espera, que se intercalan en el propio relato rompiendo una única focalización.



*I conquer the sea!* (1936, Victor Halperin). La espera.

El otro lado, espacio de los que aguardan, que está presente en la superposición de voces, la invoca Petronio en *El Satiricón* cuando Encolpio contempla con horror el cuerpo sin vida de su compañero Licas arrastrado por el mar a la orilla, y se pregunta por sus familiares y seres queridos, desconocedores del desastre: “Entonces me detuve embargado de tristeza y con los ojos arrasados en lágrimas, exclamé: ‘¡Ay!, tal vez ese infeliz es esperado a estas horas por su esposa, que le cree seguro, o por un hijo que, ¡desdichado!, ignora que ha sido víctima de un naufragio. O quién sabe si tendrá un padre anciano a quien dio con el beso de despedida el último beso.”

Hay excepciones, como la versión muda de *Robinson Crusoe* (1927, Wetherell), donde no sólo se establece un claro vínculo de Robinson con el marinero Selkirk, sino que se añade la amada en el hogar esperando el retorno del marino perdido, con una serie de planos que se alternan con la isla robinsónica. La mujer llena la espera, tejiendo, como Penélope, pero no para ahuyentar los pretendientes, sino como símbolo de paciente espera. Este modelo de alternancias de voces se aplicará, por ejemplo, a las distintas aproximaciones a la figura histórica de Ernest Shackleton y su expedición antártica naufragada. Así la miniserie británica *Shackleton: La odisea del Antártico* despliega un abanico de perspectivas a pesar de centrarse básicamente en la odisea de la tripulación del naufragado *Endurance*, donde se concede también un papel dramático tanto a la esposa como a la amante de Shackleton en el dilatado tiempo de espera.

Ocasionalmente el relato se desplaza hacia el lado de los rescatadores, como en las operaciones de búsqueda de naufragos, recurso narrativo convertido en modelo literario por Verne en *Los hijos del capitán Grant*. Pero donde mejor se contempla la alternancia de miradas es en los filmes de pesca. Así Epstein, cineasta marítimo por excelencia, se acerca tangencialmente al tema del naufragio en su mediometraje *La tempestad*

(1947) para reflejar la ansiedad de las mujeres que sufren por sus amados cuando las tempestades convierten el oficio de la pesca en peligro de muerte. Una pulsión primitiva, de leyenda, baña este nuevo poema marino bretón, ambientado en la isla de Belle Île, sobre la figura de un silbador de tempestades, capaz de frenar las fuerzas desencadenadas de la naturaleza. Pero Epstein se centra también en la angustia y el medio de los que esperan desde tierra firme, la ansiedad de las esposas que padecen desde la costa, la preocupación por los que han salido a faenar en un mar revoltoso. Al situar a los protagonistas en tierra desaparece el navegante, el marinero. Los pescadores se sitúan ahora al otro lado, y los posibles naufragos desaparecen de cuadro, transformando *La tempestad* en el reverso de las películas sobre el motivo del naufrago, como ensamblando a un relato sobre naufragos el relato sobre los que aguardan. Como Penélope, o la esposa del *Robinsón Crusoe* (1927), aquí la chica y la abuela tricotan lana en su humilde casa cuando la tempestad arrecia, asustando a las mujeres, y la joven corre a buscar a un viejo silbador de temporales, el viejo Floch, el “tempesteador” del título original, que hará retroceder las furibundas olas.

En *I conquer the sea!* (1936) se detalla un glosario de motivos acerca de la figura del naufrago, como el propio naufragio, la aparición de restos del naufragio, naufragos a nado que alcanzan una costa salvadora o el recuerdo de los desaparecidos en el mar y funerales. Pero incluye también momentos más habituales en los films de pesca, como las escenas de la espera de las esposas o las novias de los pescadores en las playas de Terranova. Momentos de tensión cuando ellas temen por las vidas de los pescadores en jornadas tempestuosas e inclementes o, como es el caso, cuando la llegada prevista de los marineros se demora demasiado. Ellas incorporan un nuevo punto de vista, una alternancia de perspectivas, que a menudo desaparece por completo en los relatos de naufragos perdidos. Un par de mujeres atienden angustiadas en una playa a los balleneros que han salido a faenar y que todavía no han regresado; la novia y una esposa, con un hijo en brazos, tienen sus miradas clavadas en el horizonte a la espera de la aparición de los seres queridos.

El motivo de la alternancia de miradas en la narrativa de naufragos, habitualmente no contemplada, recibe un aporte excepcional en la antigua versión fílmica de Méliès. Aquí Robinsón Crusoe, héroe positivo, hombre de acción, trabajador emprendedor, no sufre episodios remarcables de nostalgia y de lamentos por su gran desdicha; entregado a la causa de la supervivencia y la perseverancia, no parece dispuesto a perder el tiempo en lamentaciones y reproches por su mala suerte: “y a veces discutía conmigo mismo preguntándome por qué la Providencia anonadaba de tal modo a sus criaturas, reduciéndolas a una condición tan lastimosa, en tal abandono y sin ninguna ayuda, tan enteramente abatidas, que casi no era racional agradecer un género de vida como éste. Pero algo volvía siempre prontamente a mi espíritu para atajar estos pensamientos y reprochármelos.”





Las aventuras de Robinsón Crusoe (1902, George Méliès). Sueño hogareño.

Pero la soledad y el aislamiento persistente dejan en el Robinsón de Méliès momentos de nostalgia, de añoranza, con la evocación y los recuerdos de los seres queridos. De esta primera adaptación cinematográfica, *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1902), se conserva una foto del rodaje en la Cinémathèque Française, exhibida en la exposición consagrada a Méliès, que muestra la imagen de un sueño hogareño del solitario náufrago Robinson antes de encontrar al que sería su compañero de aventuras, el salvaje Viernes.<sup>485</sup> La escena estaría rodada gracias al sencillo truco de la superposición de imágenes, recurso expresivo genuino del mago Méliès, fundiendo dos imágenes, la realidad y el sueño. Y en ella se muestra al solitario Robinsón tumbado en su cabaña, descansado después de una laboriosa jornada, y se observa al mismo tiempo una escena hogareña feliz, con un Robinsón desdoblado, proyectado al futuro, después de su rescate, con su hijo e hija sentados en sus rodillas, junto a la presencia de la esposa y otra mujer.

#### 3.5.4. ANIMALES DE COMPAÑÍA

Los animales se han convertido en una buena alternativa a la soledad de los náufragos. Aquí es donde emerge la figura del perro, compañero fiel del hombre, presente en

---

485 Esta escena formaría parte del final del cuadro VII, “La construcción de la cabaña”; fue finalmente descartada, ya que no aparece en la versión conservada; tampoco hay rastro en el texto descriptivo conservado, y todo indica que en el montaje final el cineasta terminaría desechándola por motivos que desconocemos. También existe un boceto preparativo correspondiente a dicho cuadro, conservado igualmente en la Cinémathèque Française e igualmente exhibido en dicha exposición bajo el epígrafe “La cabaña de Robinsón-Sueño”, donde se percibe a Robinson tumbado en el suelo de su cabaña durmiendo, y que cronológicamente se situaría inmediatamente antes de formalizarse esta bella ensoñación de nostalgia.

el Robinsón literario, junto a dos gatos también, cabras o un loro domesticado, “Poll”, una galería animal convertida en un recurso habitual del ciclo robinsoniano. La multiplicación de animales de compañía servirá como simulacro de un orden doméstico, una familia, que da confortabilidad y un aspecto hogareño a la cabaña robinsoniana, revalorizando también las cualidades paradisíacas de las islas robinsonianas, una dinámica extensiva y expansiva que alcanzaría su zenit en la versión del clásico de Wyss, *Los robinsones de los mares del Sur* (1960).



*Robinson Crusoe* (1954, Buñuel). Tumba del perro ‘Rex’.

Robinson Crusoe, en su undécimo año de exilio isleño, y antes de encontrar la compañía humana del salvaje Viernes, lo acongoja con ironía la mesa presidida por él mismo, donde se ve acompañado por su pequeña familia, constituida: “Poll”, como si fuera mi favorito, era el único a quien le estaba permitido hablarme. Mi perro, que se había hecho muy viejo y decrepito, y que no había encontrado animales de su especie para multiplicarla, se sentaba siempre a mi derecha, y dos gatos, uno a cada lado de la mesa, esperaban que de vez en cuando les diera un bocado con la mano, como muestra de especial favor.” Esta estampa familiar se reproduce casi milimétricamente en la primera gran aproximación cinematográfica *Las aventuras de Robinson Crusoe*, de George Méliès, así como en futuras adaptaciones. Pero en el *Robinson Crusoe* buñueliano destaca el rango principal otorgado a la figura del perro, verdadero amigo inseparable cuya muerte es padecida como una pérdida irremplazable, un genuino episodio de duelo comparable al de cualquier ser querido. La muerte del perro Rex es vivida como un auténtico desgarramiento, dejando a Robinson desolado, huérfano, lanzándose al monte en una carrera tras el funeral del perro para imprecar a Dios y maldecir su soledad abisal, una soledad que Robinson verbaliza así: “Ahora más solo aún, privado del sonido de una voz, de cualquier voz. Me lancé al valle para oír el sonido de mi propio eco.”

La figura del can se erigirá en figura protagónica en todos los relatos robinsonianos, sobresaliendo en aquellos que se apartan de una idealizada vida robinsoniana cada vez más saturada de animales. Si el robinsonismo apuesta por una acumulación exponencial de animales de todo tipo, afín también con una cierta infantilización y devaluación del mito, que convierte la isla en una carpa de circo o un zoológico, en aquellos relatos que erosionan o liman el robinsonismo se insiste en la figura del perro, humanizando el mito con un planteamiento más naturalista y menos fabulador, recogiendo la simiente buñueliana el filme *Amo o esclavo* (1989).

### 3.5.5. VIERNES

La anhelada presencia humana se incorpora en el clásico robinsoniano en Viernes, el salvaje bautizado por Robinsón Crusoe. Una inesperada compañía humana que llega para aliviar definitivamente la soledad de Robinsón, colmando sus deseos de escuchar una voz humana y revertir así uno de sus principales “males” de la “Isla de la Desesperación”, la soledad. En *Robinsón Crusoe* el salvaje Viernes se convierte en el fiel compañero de Robinsón, pero será sometido a un proceso de educación, evangelización o colonización para convertirlo en su siervo, un mayordomo, un esclavo o un subalterno, más que un amigo. La cohabitación isleña de Robinsón y el criado Viernes lleva al naufrago, tras más de 25 años en soledad, a saborear por fin la compañía humana con estas palabras: “Éste fue el año más agradable de todos los que pasé en este lugar.”



*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). Un Viernes impensable.

La aparición de Viernes en el contexto de las islas edénicas del robinsonismo cinematográfico adquiere, en ocasiones, un cuerpo femenino, favoreciendo así la comedia de “la guerra de los sexos”, como en *El Robinsón moderno* (1932). Otras veces, se opera un desplazamiento de roles que favorece la preeminencia del salvaje Viernes en detrimento de Robinsón, una alternancia de voces que da la oportunidad a Viernes de reivindicarse finalmente, desenmascarando el colonialismo robinsoniano, en filmes como *Yo, Viernes* (1975). La presencia de Viernes, auténtico analgésico para la soledad

insular, puede adquirir también sugerentes modalidades. Nos referimos, por ejemplo, a un sustitutivo de la compañía humana que actúa con idéntica funcionalidad en la monástica vida insular de Chuck Noland en *Náufrago* (2000).

Aquí se sustituye la figura animal del perro o la de otro habitante o visitante humano, por una pelota. Noland entablará conversaciones con ella para no perder la razón en una soledad enloquecedora. Este imprevisto compañero de fatigas, compañero inanimado pero amigo fiel, será humanizado de alguna forma cuando el náufrago le otorgue un rostro. Aprovecha la mancha del rastro de sangre que su mano herida ha dejado en la pelota para perfilar unos ojos, una boca y una nariz; y más tarde lo adorna con una peluca, para otorgarle cierto semblante humano. El nacimiento del inaudito amigo requiere también de la ceremonia del bautizo, no será Viernes como marca la liturgia robinsoniana, sino Sr. Wilson, en realidad, la marca del balón.

Por fin puede hablar con alguien, incluso discutir. Wilson aparece como una mascota, incluso como un muñeco diabólico que progresivamente parece apoderarse de la razón de Noland, cada vez más cerca del delirio. Así lo vemos gritando al balón como un enajenado, sin obtener respuestas, y sus coloquios con el balón ya están más cerca de la locura que de la cordura. En realidad, Noland habla consigo mismo. La pérdida del balón, la muerte del balón, náufrago a la deriva arrastrado por las olas, tras escapar de la isla, deja un Noland completamente abatido y destrozado en un momento de gran dramatismo, equivalente a la pérdida de un ser querido.



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Un Viernes animal.

Otro sucedáneo del Viernes robinsoniano lo encontramos en el caso del joven náufrago en un bote salvavidas a la deriva durante más de 3 meses en *La vida de Pi*. La soledad de Pi es paliada en buena medida por la inaudita compañía de un feroz tigre de Bengala, apodado Richard Parker, un Viernes animalizado, o también, la figura del animal de compañía del ciclo robinsoniano transformado en felino salvaje. A pesar de tratarse de una fiera, Pi aprenderá a adiestrarlo, domesticando un enemigo que inspira temor, igual que el caníbal Viernes. Parker será un antídoto contra la soledad y la de-

solación, un estímulo para seguir viviendo, como pone se pone de relieve en la novela original: “Una parte de mí no quería de ninguna manera que Richard Parker muriera, porque si él moría yo me quedaría solo con la desesperación, un enemigo incluso más formidable que un tigre. Si aún tenía la voluntad de vivir era gracias a Richard Parker. Él evitaba que yo pensara demasiado en la familia y en las circunstancias trágicas. Me empujaba a seguir viviendo. Yo la odiaba por eso, pero a la vez le estaba agradecido. Le estoy agradecido todavía. Es la pura verdad: sin Richard Parker, hoy no estaría vivo para contaros mi historia.”

### 3.5.6. LOS PELIGROS DE LA SOLEDAD

Robinsón Crusoe se convierte de alguna forma en una figura eremítica en su gestión de la soledad y el aislamiento en su isla desierta. La soledad no destruye al naufrago Robinsón, emblema del hombre desterrado que aprende a conformarse en su soledad, amparándose en sus propias fuerzas e ingenio, aunque también encuentra sostén en sus lecturas de la Biblia. Tras cumplir 2 años de alejamiento del mundo, el naufrago Robinsón, con escasas posibilidades de ser rescatado, y donde otros hubieran sucumbido a una soledad abismal, se siente reconfortado por la religión y su solitaria existencia le resulta soportable e, incluso, encomiable: “Pasé todo el día reconociendo humilde y agradecido las muchas y prodigiosas mercedes con las que me había visto favorecido en mi solitaria situación, y sin las cuales ésta hubiera sido definitivamente más lastimosa. Humildemente y con todo mi corazón agradecí a Dios que se hubiera placido en revelarme que incluso era posible ser más feliz en esta situación solitaria de lo que lo habría sido en medio de la sociedad de los hombres y de todos los placeres del mundo.”

En realidad, la soledad no será nunca un impedimento para los robinsones, prototipos de hombres resolutivos y pragmáticos, pero algunos naufragos sucumbirán en algún momento ocasional o totalmente a la intolerable soledad. La soledad continuada, fruto del aislamiento absoluto, puede causar algunos trastornos y volverse insostenible, destructiva, llevando al naufrago al delirio o a la muerte. Es el caso del suicidio de Crusoe en *Yo, Viernes*, o el intento de suicidio de Chuck Noland colgándose de un árbol en *Naufrago* o, también, su homólogo en *Swiss Army Man* (2016). Pero un par de naufragos simbolizan de alguna forma la fuerza destructora de una vida en soledad. Así, el Ben Gunn de *La isla del tesoro* de Stevenson es un buen ejemplo de los estragos que deja la soledad, ya que lo lleva casi a la locura. O el naufrago Ayrton en *La isla misteriosa* de Verne, conducido a una regresión a la animalidad y el embrutecimiento. Dos ejemplos de naufragos insulares que sufren una involución corporal y mental que los conduce a un proceso de descivilización.



*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). El intento de suicidio.

Verne, dinamizador del robinsonismo, encuentra fallas también en el modelo robinsoniano y hace emerger a la superficie el lado más descorazonador de una vida solitaria. Se puede observar en las últimas voluntades de Nemo cuando anima a los náufragos-colonos de *La isla misteriosa* a retornar a su patria, lamentándose con pesar de la vida solitaria y el aislamiento, elementos laminadores de la voluntad y la resistencia humana: “La soledad, el aislamiento, son cosas tristes, por encima de las fuerzas humanas... ¡Yo me muero por haber creído que se puede vivir solo!” Si Robinsón y sus herederos son el paradigma del triunfo del náufrago frente a las adversidades en un medio hostil, capaces de mantener la cordura y la civilización en su precaria situación, otros desdichados sufren las consecuencias de una soledad prolongada y que les puede llevar a un estadio de vida salvaje e, incluso, a perder la razón.

El aspecto asilvestrado de Ayrton, especie de eslabón perdido en la evolución humana, llena de asombro a los náufragos de *La isla misteriosa*, quienes se preguntan sobre su naturaleza, entre hombre y bestia: “¡Efectivamente, no era un mono sino una criatura humana, un hombre! ¡Y vaya uno! ¡Un salvaje en toda la horrible aceptación de la palabra, y aún más espantoso porque parecía haber caído hasta el grado más bajo del envilecimiento!” La visión de esta criatura invierte la cadena evolutiva humana, introduciendo una pauta regresiva, de involución a la caverna, obligando a sus descubridores a un proceso de reeducación de Ayrton para devolverle a la civilización. La situación lastimosa del pirata Ayrton es revertida con éxito en la novela verneana, redimido de su estado embrutecido, aunque resulte llamativo que en su adaptación cinematográfica, *La isla misteriosa* (1961), Ayrton sucumba a su soledad insular, ahorcándose en una cueva, aborrecido de su vida solitaria.



*La isla misteriosa* (1961, Cy Endfield). Soledad intolerable.

La descripción del Ayrton embrutecido es parecida a la del olvidado Ben Gunn en *La isla del tesoro*. Existen analogías evidentes entre ambos naufragos, que comparten un mismo origen, abandonados a su suerte en una isla perdida. Ambos guardan también afinidades especialmente por lo que respecta a las apariencias, con su aspecto de criaturas asilvestradas. Ben Gunn, imagen prototípica del ser alelado, aparece en la isla como un extraño ser, vestido estrafalariamente, “una criatura de los bosques”, y que recuerda también esa visión primera que tiene el grupo de naufragos de *La isla misteriosa* al descubrir al animalizado Ayrton.

Anotamos las palabras del pequeño Jim en *La isla del tesoro* en el momento del hallazgo de Ben Gunn: “fui incapaz de discernir si se trataba de un simio o de un hombre. Tenía una apariencia oscura y peluda: no podía decir nada más. Pero el terror que me inspiró esta nueva aparición me dejó clavado en el lugar.” En realidad, Gunn no está tan loco como parece, pero Jim cree hallarse efectivamente ante un hombre ido, un alma enajenada, para él comprensible en una situación de abandono como la que ha padecido ese desdichado: “quedé convencido de que los años de soledad habían transformado en loco aquel pobre diablo.”

También resulta pertinente al respecto el lamento del naufrago de *La vida de Pi* ante el resto de un naufrago, un molar humano, hallado en una isla tramposa, isla paradisíaca por la mañana, e isla carnívora que disuelve a sus víctimas por la noche. Los pensamientos dedicados al dueño de aquel diente son un tributo al naufrago desconocido, y sirven como recapitulación de los peligros de la soledad y el aislamiento, insalvables en algunas ocasiones: “¿Cuánto tiempo había pasado aquí? ¿Semanas? ¿Meses? ¿Años? ¿Cuántas horas desesperadas en aquella ciudad arbórea únicamente con suricatas por compañía? ¿Cuántos sueños de una vida feliz, borrados? ¿Cuánta esperanza perdida? ¿Cuánta conversación almacenada que murió sin llegar a articularse? ¿Cuánta soledad soportada? ¿Cuánta desesperanza asumida? (...) ¿Cuánto tiempo tarda un espíritu roto en matar un cuerpo que tiene comida, agua y cobijo?”

### 3.6. LA SUPERVIVENCIA

Todos los relatos de naufragos, son, indefectiblemente, historias de supervivencia. El reto del naufrago consiste en empezar de nuevo, adaptarse a una nueva situación, movido el instinto de conservación. La superación de obstáculos y adversidades de toda índole marcan un itinerario perfectamente pautado por *Robinsón Crusoe* que luego ha sido imitado luego en la mayoría de relatos sobre naufragos insulares. El reto de la subsistencia isleña comprende cubrir las necesidades primarias, como procurarse alimentos y bebida, el combate por los recursos naturales, urgencias perentorias. O construir o encontrar un refugio para protegerse de las inclemencias del tiempo. También obtener recursos defensivos ante peligros y amenazas, ya sean interiores o exteriores, como las tribus enemigas.



*Naufrago* (2000, Robert Zemeckis). Arduo combate por la supervivencia.

La supervivencia insular requiere de la exploración de la isla, una fase rastreadora, que lleva a apreciar los contornos y las dimensiones de la isla, revelándose, finalmente, como un lugar despoblado. Como los conquistadores y colonizadores, los naufragos ponen topónimos a los accidentes geográficos y así bautizan islas, bahías, montañas o ríos. Llevan a cabo una cartografía del lugar para dominar el nuevo entorno tras todo tipo de descubrimientos, desplazamientos e itinerarios. La peripecia de la supervivencia tiene que ver también con las capacidades físicas y la fuerza mental del naufrago, con cualidades como el ingenio, la inteligencia, el valor o la fuerza de la voluntad, condicionantes genuinamente robinsonianos, compartidos por otros naufragos, que ayudan a facilitar el éxito en la hazaña de la adaptación a una nueva vida. La lucha tenaz y sin cuartel por la subsistencia, a prueba de golpes, demostrando una férrea voluntad de vivir, inasequibles al desaliento, es un motivo definitorio de todos los naufragos, más



allá de la exclusiva exhibición de las virtudes robinsonianas, y aplicable también a los náufragos en balsas que vagan sin rumbo.

La supervivencia es un principio vector que rige los movimientos de los náufragos prescindiendo del éxito o del fracaso de la hazaña. La matriz heroica de los náufragos, el despliegue de la genética robinsoniana, se expresa con las palabras del náufrago en *La vida de Pi*: “Algunos de nosotros nos rendimos con tan sólo un suspiro resignado. Otros luchan un poco, después pierden la esperanza. Sin embargo, otros -y yo soy uno de esos - nunca se rinden. Luchamos, luchamos y luchamos. Luchamos sea cual sea el coste de la batalla, las pérdidas que recibimos, la poca probabilidad de éxito. Luchamos hasta el mismo fin.” Una fortaleza y resistencia humana que Byron ya destacaba en su Don Juan con los náufragos en un bote frente a las duras penalidades que impone la adversidad y que erosionan la resistencia humana: “Viven por amor a la vida y padecen más de lo que pueda ser creído o imaginado y soportan como las rocas el desgaste y las zarpas de la tormenta.” También Adolfo Joaritz, en su prólogo sobre los naufragios del mundo, remarca el rol épico del hombre en situaciones extremas, un barómetro para medir la capacidad y los límites de una experiencia al límite: “Los casi increíbles y variados sufrimientos soportados por algunos que pudieron escapar con vida de las más duras pruebas, permiten graduar la fuerza y resistencia de la naturaleza humana.”<sup>486</sup>

El éxito de la subsistencia del náufrago depende en buena medida de uno mismo, pero no se pueden obviar los condicionantes que marcan el curso de esta subsistencia, como el entorno natural, la climatología, el espacio físico donde se desarrolla la desventura del náufrago. Y en este punto es donde se produce la principal distinción que se opera en el motivo de la lucha por la supervivencia: el carácter provisorio y generoso de las islas fértiles frente a naturalezas enemigas, tales como peñascos, mundos helados o islotes infernales -tres ejemplos de una naturaleza hostil donde se carece de lo más elemental, sin recursos, sin abrigo, y que convierten, a menudo, la aventura del náufrago en una experiencia desdichada. Como el entorno físico condiciona la vida de náufrago, los relatos toman dos direcciones opuestas, una bifurcación que marca la distancia que separa el robinsonismo de otros relatos de náufragos más conflictivos, hirientes o problematizados. Es sencillamente esta dicotomía de escenarios lo que establece una oposición diametral entre las peripecias en islas generosas, aliadas y amigas del náufrago, progresivamente edénicas en el transcurso del robinsonismo, y las historias de subsistencia más desdichadas o agónicas, ya sean las invernadas, la reclusión insular en islas

---

486 Adolfo JOARITZI, *op. cit.*, p. 6.

estériles o de dimensiones diminutas, amén de la deriva de las balsas de náufragos en la intemperie marina, la experiencia más aterradora por norma general.

### 3.6.I. ISLAS PROVISORIAS

Las islas generosas contribuyen a hacer la subsistencia más llevadera a los náufragos, incluso placentera, una característica que irá unida indisolublemente al robinsonismo. Las propias condiciones climatológicas o medioambientales de estas islas resultan siempre propicias para la subsistencia humana, son islas bien surtidas, superdotadas, llenas de recursos ilimitados, tierras de promisión. Unas cualidades benéficas que han sido potenciadas hasta el exceso en el robinsonismo, emparentándose con el ideal de las islas paradisíacas y utópicas. Islas de la plenitud que han derivado en esta idealización hacia islas para el pasatiempo, un mundo de vacaciones, compaginando un imaginario de isla desierta con toda la mitología del exotismo de las islas tropicales y de los Mares del Sur. Un imaginario que según Giorgio Serra proviene de la misma antigüedad latina, un embellecimiento e idealización de los entornos naturales como lugares placenteros y confortables, espacios fantásticos, que conecta con ese término virgiliano de *locus amoenus*.<sup>487</sup>

La náufraga Susan en *Foe* de Coetzee, que alcanza una isla baldía, con una naturaleza inhóspita, define precisamente la naturaleza generosa y edénica del robinsonismo, convertido en un tópico, un canon, que el lector asocia a una “isla desierta” en los relatos de aventuras y peripecias marítimas: “le sugerirán un lugar de arena suave con sombras de árboles donde los manantiales aplacan la sed de los náufragos y las frutas maduras le caen en las manos; donde no se le pide nada más que ir pasando los días hasta que llegue un barco y lo recoja para llevarlo a casa.” Unido a la cualidad extraordinaria de las islas, especialmente en el robinsonismo, los náufragos cuentan también con la inestimable ayuda de los barcos encallados en la costa, que sirven de almacén o despensa, proporcionando víveres, armas y utensilios de gran utilidad, centros de aprovisionamiento. Así lo reconocía el propio Robinsón Crusoe: “Y ahora que tenía de todo eso en cantidad suficiente, y que estaba en camino de aprovisionarme de tal modo que pudiera vivir sin mi escopeta cuando las municiones se hubieran agotado; que tenía, pues, la consoladora perspectiva de subsistir sin que nada me faltase mientras viviera.”

---

<sup>487</sup> Giorgio SERRA, *op. cit.*



*El lago azul* (1980, Randal Kleiser). Islas de la felicidad.

Semejante clase de isla es tan acogedora que, por ejemplo, permiten a Robinson Crusoe, en su vigesimotercer año de estancia en la isla, sentirse cómodo, cubiertas sus necesidades básicas, resignado a su solitario destierro del mundo, conformado por la religión, un bienestar isleño que podría prorrogarse hasta la muerte: “me había familiarizado tanto con el lugar y con el género de vida, que, sólo con que hubiera podido gozar de la certidumbre de que ningún salvaje vendría a molestarme, de buena gana me hubiese comprometido a pasar allí el resto de mi vida, hasta el último momento, hasta que me hubiese tendido en tierra y hubiese muerto como el viejo macho cabrío en la cueva.”

La especie de la isla desierta se funde con un mundo de islas exóticas, frondosas, llenas de manantiales, una naturaleza radiante, exuberante. Esta naturaleza superdotada, maravillosa, embriaga el naufrago en *Caïn, aventures des mers exotiques*. Caïn experimenta una isla terapéutica, transformadora, en su condición de isla edénica, y se pregunta maravillado: “¿Qué estaba haciendo él mismo en este decorado de ensueño? ¿Cómo había llegado a este jardín?”. Caïn se baña en las aguas transparentes de esa naturaleza virgen, isla benefactora, de efectos euforizantes, alcanzando un estado de bienestar, en su nuevo mundo en contacto con la naturaleza virgen: “Estaba feliz como un delfín que salta en las olas, se sentía libre de cualquier restricción. Su cuerpo reencontró la naturaleza, elemento primero, y se deleitaba con su contacto”. En la versión filmica del clásico de Wyss, *Los Robinsones de los Mares del Sur*, el padre Robinson se muestra radiante en el nuevo entorno paradisíaco, una isla celebrativa: “Así es como deberíamos vivir siempre en la tierra. Tenemos de todo al alcance de nuestras manos.” Una situación envidiable, inmejorable, un reino utópico en sí mismo, una isla idealizada, “Creo que si el hombre tuviera todo esto sería feliz y no habría ningún problema grave en el mundo.” La isla como entorno favorable, naturaleza amiga, que otorga a los naufragos lo que necesitan, que cubre todas sus necesidades, una vida para el ocio, el juego y las diversiones.



*Los robinsones de los Mares del Sur* (1960, Ken Annakin). Islas de la plenitud.

La isla es la culminación de un sueño de lo absoluto, y los colonos suizos, en esta isla inmejorable, pueden permitirse renunciar al motivo del salvamento final, clímax consolatorio en la poética del naufrago. En este caso, la familia Robinsón no puede renunciar a este paraíso terrenal, una Arcadia familiar. El robinsonismo asociado a una benignidad magnificada, que potencia Wyss en *La familia Robinsón suiza*, lo prosigue Verne en sus robinsonadas y el cine lo convierte en un código inmutable, donde la isla desierta ya resulta inseparable de la isla tropical y esplendorosa. Como la supervivencia está asegurada en estas islas espléndidas, ya nadie debe preocuparse por subsistir. El naufrago en la isla desierta del robinsonismo termina así por desprenderse de su propia condición fundacional, genética, la de luchador. Y el robinsonismo cinematográfico terminará sacando rédito de las islas exóticas como meras islas del amor, del pasatiempo, de vacaciones, islas propicias a los juegos amatorios, a la batalla incruenta de la guerra de los sexos, a experimentar con inocentes recambios sociales, o cotos para el romanticismo. Si el combate por la supervivencia se ha desvanecido en el robinsonismo, prácticamente sólo queda la isla como territorio para la comedia.

### 3.6.2. NATURALEZAS ENEMIGAS

Pero la supervivencia se desarrolla muchas veces con grandes esfuerzos y penalidades debido a las condiciones hostiles de un entorno de precariedad. Como les ocurre a los naufragos a la deriva en alta mar, o abandonados en islas minúsculas o peñascos, o en islas polares. La balsa destaca por una limitación cerrada del espacio, un espacio claustrofóbico, un espacio hermético que imposibilita desarrollar el robinsonismo, la aventura. Pero también las islas estériles, baldías, improductivas, o las islas heladas en climas gélidos, se convierten en la antítesis de las islas de la abundancia del robinsonismo. En estas condiciones, las aventuras de subsistencia resultan extremas, completamente opuestas al robinsonismo, propiciando un sinfín de retratos de un mapa humano eclipsado, hecho de padecimientos en carne propia. Una naturaleza hostil que puede desgasa-

tar incluso las capacidades mentales del resistente. Si el héroe robinsoniano deviene el titán que somete al entorno, en los escenarios desnudos y mínimos el hombre acostumbra a convertirse en esclavo de la naturaleza circundante. Si la naturaleza es una aliada en los relatos robinsonianos, en estos relatos extremos, la naturaleza es una enemiga que confabula sus fuerzas disolventes para minar la resistencia humana, doblegando a menudo a los persistentes náufragos.

Cuando la supervivencia es ardua y difícil como en un bote a la deriva o en una isla inhóspita, se desvanecen las posibilidades humanas de revertir esta infortunada situación. La vida confortable resulta inviable en la extrema precariedad de un entorno desfavorable. En ausencia de una isla provisoria y benefactora que ayuda al náufrago en su subsistencia, la vida en el espacio reducido de un bote o en un islote resulta una experiencia infrahumana. Si la subsistencia insular en el robinsonismo deviene una apoteosis del trabajo y de la construcción, de la emprendeduría, con un amplio despliegue de actividades, oficios y habilidades de todo tipo, espacio para la aventura y la acción que culmina en la conquista del territorio y un proceso civilizatorio; en una naturaleza enemiga que impone una subsistencia extrema, sólo es posible un simulacro de vida, no puede existir una fiebre constructora, sólo cabe resistir, aguantar, no desfallecer, soportar, respirar, hasta donde cuerpo o la mente aguante, en un tiempo detenido de espera interminable de rescate o la escapatoria que permite la salvación final, la redención.

### 3.6.2.1. Hombres a la deriva

La subsistencia solitaria o colectiva en un bote a la deriva se erige en la variante extrema del tema del náufrago. En los botes, la aventura robinsoniana se desvanece, y la subsistencia se convierte frecuentemente en una pesadilla, un infierno, una no vida, con el consiguiente desgaste corporal y mental, como ilustra un párrafo de *La vida de Pi*: “La vida en una balsa salvavidas no es vida. Es como un final de partida en el ajedrez, un juego con pocas piezas. Los elementos no podrían ser más simples, ni las apuestas más altas. En el aspecto físico resulta extraordinariamente arduo y moralmente es letal. Tienes que adaptarte si quieres sobrevivir.” Recordamos las palabras del capitán O’Keefe en el filme *Su majestad de los Mares del Sur*, un náufrago ocasional al inicio del relato tras ser lanzado a la deriva en un bote, que describe con unas escuetas palabras el peligro mortal de una vida de abandonado en el mar: “el mar mata más lentamente que una bala.”

En una balsa prevalecen mayoritariamente efectos de desorientación y pérdida, a excepción de los casos de los navegantes experimentados. Los náufragos a la deriva se ven expuestos a una absoluta vulnerabilidad y fragilidad, frente un entorno inclemente, una naturaleza enemiga. La furia de las tempestades convierte a las balsas en simples juguetes. La estrechez de un bote salvavidas es un espacio para la reclusión, un ambiente concentracionario. Un escenario único e inmutable, a menudo inmóvil, que imposibilita la propia aventura marítima, supeditada a la navegación, al itinerario, a los des-

plazamientos. Una vida de náufrago forzada a la inacción, a la quietud, siempre a merced de los elementos marítimos, como las corrientes o el viento, a los caprichos de la naturaleza.



*En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). Botes a la deriva.

El entorno de agua salada es un inconveniente para la subsistencia, con náufragos con los pies y las piernas destrozadas, en carne viva, por el contacto continuado del agua salada que cubre el fondo de las balsas. Se viven estadios de inmovilidad en exasperantes mares calmos, sin brisa, que parece fruto de un sortilegio o una maldición, que dejan el barco quieto en un mar pétreo. Un espacio que facilita el debilitamiento, la degradación física, a causa de las continuadas penurias sufridas, y que deja el bote lleno de cuerpos tumbados por el desfallecimiento. La deriva en balsas es una vida de grandes penalidades, especialmente debido al hambre y la sed, cuando se agotan las provisiones, con escasas posibilidades de mejora. Y el agotamiento, el hambre, el aburrimiento puede llevar a la locura, el debilitamiento del cuerpo viene acompañado del desgaste mental, la pérdida de la razón, con desvaríos, alucinaciones o estadios de confusión entre la vida y la muerte. También surgen pensamientos de muerte, de suicidio, en estadios terminales, cuando todo está perdido, sin solución, sin rescate, cuando ya no se espera nada, resignados a su suerte.

Lord Byron se refiere a los tripulantes que han sobrevivido al naufragio, amontonados y exhaustos, en un bote salvavidas en *Don Juan*: “Contábanse treinta individuos apiñados en un espacio donde apenas cabía moverse, debatiéndose por mejorar su situación. Una mitad reposaba, entumecida por la inmersión, mientras la otra yacía acostada, esperando y esperando. Así, temblando cual terciana aguda en su frío estertor, llenando el bote no teniendo más que el cielo por abrigo.” O el náufrago en el filme *La vida de Pi* se ve enfrentado a la carestía absoluta, a la ausencia de un hábitat provisorio, a la imposibilidad de actuar e intervenir en la navegación, sometido a la voluntad de los elementos, una indefensión absoluta frente a la intemperie, forzado al extravío en la

inmensidad marina, hambriento y famélico. Una supervivencia lastimosa dotada de otros peligrosos elementos intangibles que tienen que ver con uno mismo, como “el miedo, la rabia, la demencia, la desesperación, la apatía.”

Precisamente en *La vida de Pi* aparece un cuaderno de supervivencia que se convierte en el decálogo perfecto que enumera los motivos de una vida de náufrago en una balsa. Sus consejos y recomendaciones permiten una serie de motivos que puntúan, involuntariamente, el lado contrario del robinsonismo. Por lo que respecta a la sed, se ordena no beber orina, ni agua de mar, ni sangre de pájaro. O aludiendo al hambre, el manual aconseja no comer medusas, ni peces con púas o peces que se hinchen como globos. Contra la inmovilidad y la quietud se aconseja levantar los pies al menos cinco minutos cada hora y procurar hacer ejercicio. Se recomienda mantenerse activo frente al aburrimiento, el tedio, la apatía, que puede tener consecuencias devastadoras para la salud psíquica, tal como se especifica en la novela: “Una mente desocupada tiende a hundirse, por lo tanto, habría que mantener la mente ocupada con cualquier distracción ligera que pueda presentarse.” Para paliar el calor recomienda no bañarse en el mar, porque se malgasta energía y, lo peor, que una barca puede alejarse rápidamente a la deriva más aprisa de lo que uno pueda nadar para acercarse a ella. Para combatir el sol abrasador se aconseja guarecerse o resguardarse de su exposición, ya que en la intemperie la sobreexposición a los elementos puede resultar letal, y matar más rápidamente que la sed o el hambre. Se avisa sobre otros contratiempos, como el mareo, que puede socavar también el ánimo.



*El vientre del mar* (2021, Agustí Villaronga). La balsa de náufragos de La Medusa.

El náufrago Prendick en *La isla del Dr. Moreau*, maltrecho y debilitado aún por una primera experiencia de náufrago a la deriva, recobra esta desdichada condición de nuevo tras su rescate, abandonado en su maltrecha embarcación, definiendo su recobrada condición de náufrago como su “infierno particular”. La vida en las balsas, ya sea un episodio central o en uno meramente transicional, de mayor o menor extensión, siempre son historias de supervivencia infortunadas, infernales. Podemos evocar esos pasajes ocasionales de náufragos, desde la supervivencia agónica de Blight y sus hombres en

*Rebelión a bordo* (1935), la escena crucial en la balsa entre Ben-Hur y Quinto Arrio en las distintas versiones de *Ben-Hur*, o la balsa que predispone al canibalismo en *Piratas* de Polanski.

Podemos evocar episodios extensos, que se convierten en el motivo narrativo central, un argumento absoluto que domina la trama o que ocupa una parte sustancial de la trama. Ya se trate de naufragos solitarios, como el naufrago de la marina en la novela *El relato de un naufrago*, el naufrago sin nombre en el filme *Cuando todo está perdido*, o el naufrago a la deriva en el Pacífico junto a un tigre de Bengala en la *La vida de Pi*. Y en el caso de naufragos en grupo podemos recordar las petrificadas figuras humanas en una barca en el filme *Limite*, el largo episodio de los naufragos terminales en una embarcación en la obra de Poe *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, la dispersión de los botes de los naufragos del *Essex* en la película *En el corazón del mar*, o la balsa de las desdichas de los naufragos del *Chancellor* de Verne, hijos del sufrimiento atroz de los naufragos de *La Medusa*. El cuadro de Géricault se ha convertido en un referente ineludible del motivo de la balsa de naufragos a la deriva que ha trascendido su tiempo, convirtiéndose en una imagen emblemática, reconocible y asumida. Una escena pictórica trasladada recientemente al cine a través de una relectura personal a cargo de Agustí Villaronga en *El vientre del mar* (2021, Agustí Villaronga)<sup>488</sup>

### 3.6.2.2. Naturalezas muertas

El naufrago también puede ser confinado en un espacio natural reducido, un entorno encarcelador, equiparable también al mundo de las balsas. Los islotes, atolones y roquedales ofrecen grandes dificultades para conseguir agua potable o comida, como detallaba Melville en *Las Encantadas*. Estas islas muertas son la antítesis más descarnada de las islas prodigiosas, islas de la abundancia y la plenitud robinsonianas: islas yermas, naturalezas muertas. El naufrago Pedro Serrano, relatado por Garcilaso de la Vega “El Inca” en *Comentarios Reales de los Incas* (1609), al llegar a nado después de un naufragio a un islote baldío, toma conciencia de su situación desesperada. Afligido en su desventurada situación sólo le queda esperar la posibilidad del rescate o encomendarse a una

---

488 Cabe citar, por ejemplo, que el famoso cuadro de Géricault no sólo ha inspirado a literatos o cineastas, sino que ha sido revisitado por otros artistas con diversas intencionalidades. Valeriano López lo reinterpreta en una performance para denunciar la crisis de los refugiados aludiendo a la inmigración de senegaleses en *Top balsa* (2007); desde el sarcasmo y la ironía, dibujantes de cómic han reelaborado el emblemático cuadro como Will Elder para la portada de la revista *Snarf 10* (1987) o la portada de la revista *El Víbora*, núm. extra 100 (1988), realizada como un montaje de personajes correspondientes a los distintos dibujantes de la casa, con el clásico espíritu provocador e irreverente afín a la línea editorial, compartiendo también el espíritu underground de Elder.



muerte lenta por inanición: “se halló desconsoladísimo, porque no halló en ella agua ni leña ni aun yerba que poder pacer, ni otra cosa alguna con que entretener la vida mientras pasase algún navío que de allí lo sacase, para que no pereciese de hambre y de sed, que le parecían muerte más cruel que haber muerto por ahogado, porque es más breve.”<sup>489</sup>



*Swiss Army Man* (2016, Daniel Scheinerdt y Daniel Kwan). Islotes de la desolación.

Ejemplos similares son el naufrago solitario en una diminuta isla desierta en el filme *Náufrago* o el naufrago solitario acurrucado en la grieta de una roca hasta expirar en la novela *Martin, el naufrago* de William Golding. Son islas reductos, penales insulares, a menudo islas-patíbulo, que empujan a colgarse al naufrago para poner fin a tanto sufrimiento. Islas de soledad y aislamiento con una naturaleza enemiga capaz de disolver la voluntad humana, como el islote asesino del filme *Swiss Army Man*. Resulta curioso constatar como el caso del abandonado Alexander Selkirk en una isla durante 4 años puede generar enfoques diversos. Selkirk es convertido en fuente de inspiración de Defoe para su inmortal héroe Robinsón Crusoe, magnificando, mejorando y perfeccionando la aventura de Selkirk. De otro lado, es tomado por William Cowper en *La soledad de Alexander Selkirk* para componer un desalentador canto, lastimoso y plañidero, sobre la absoluta soledad humana; un registro similar, aunque menos tremendista, adoptado por Jorge Luis Borges en su poema tributo a *Alexander Selkirk*.

En la desértica isla de *Foe* de Coetzee, donde sobreviven Cruso, Viernes y la naufraga Susan Barton, sólo es posible sobrellevar una vida difícil y miserable en una subsistencia de penurias, dureza y rusticidad. Habitan sin ningún confort ni comodidad en

---

<sup>489</sup> Garcilaso DE LA VEGA “el Inca”, *Comentarios reales de los incas* (1609), México, FCE, 1991, t. i, lib. i, cap. vii–viii, pp. 23–28.

frágiles chozas construidas con ramajes y llevan ropajes hechos de piel de mono en una austeridad extrema de medios y de recursos, con herramientas rudimentarias y con una dieta única, una alimentación de mínimos, a base de lechugas amargas, pescado y huevos de ave. Una rutina a la que la náufraga Susan Barton se acostumbra, aunque a veces la monotonía inhóspita que palpita en la isla la enerva. En esta isla desapacible, el viento se erige en principal motivo por el cual Susan desea abandonar la isla: "Si había una circunstancia por encima de todas las demás que me hiciera decidir huir de la isla, al coste que fuera, no era la soledad ni la rudeza de la vida, ni la monotonía de la dieta, sino el viento que día tras día me silbaba en los oídos, me enredaba el pelo y me metía arena en los ojos, hasta que en ocasiones me arrodillaba en un rincón de la cabaña con la cabeza entre las manos y me ponía a llorar para oír un sonido distinto del silbido del viento."

Verne reservaba para sus náufragos-colonos la demolición de su utopía robinsoniana levantada con éxito en *La isla misteriosa* con la erupción del volcán que destruía la isla. Ahora son unos refugiados en un mísero islote, sin provisiones, ni recursos, una genuina naturaleza inhóspita donde resulta imposible implantar cualquier quimera social robinsoniana: "Ni toda su ciencia, ni toda su inteligencia, podían hacer ya nada en aquella situación. Se encontraban únicamente en manos de Dios (...) ¡No! No podían conservar ninguna esperanza de salvación. Una muerte horrible, de hambre y de sed, les aguardaba en aquella roca." Verne utilizaría un nuevo pasaje similar, prácticamente calcado, en el relato corto de sesgo futurista *El eterno Adán*: dos situaciones análogas de náufragos en espacios desérticos, condenados a una muerte segura, desprovistos de todo. La naturaleza destructiva de los islotes rocosos conduce a un horizonte de muerte: "Nos miramos, aterrados. Aislados, sin víveres, sin agua, sobre esta pequeña y desnuda roca, no podemos conservar la menor esperanza. Taciturnos, nos tendemos en el suelo e iniciamos la lenta espera de la muerte."



*En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). Esqueletos de náufragos.

Este islote es parte de una cordillera que ha surgido del mar fruto de un cataclismo mundial, es una tierra sin vida, inerte, nada que ver con las islas hospitalarias del robinsonismo, pero los náufragos del mundo conseguirán sobrevivir a pesar de la miserabili-

dad circundante. Los náufragos consiguen dominar el entorno, transformando la naturaleza y repoblándose con éxito, creando una próspera civilización, pero este modelo de éxito de adaptación y transformación del medio, de genuina estirpe robinsoniana, desembocará con el tiempo en la progresiva animalización del grupo. Las necesidades perentorias del cuerpo terminarán anulando las propiedades mentales con el paso de los años, su vida se supeditará al imperioso instinto de conservación: “Comer, comer, éste es nuestro objetivo perpetuo, nuestra preocupación exclusiva.”

En *Las Encantadas*, Melville sitúa un conjunto de relatos breves en el marco de las islas Galápagos, un entorno descrito por el propio escritor como un conjunto de islas desérticas, infernales, casi apocalípticas, que hacen la vida humana casi imposible. Melville describe el carácter inhabitable de las Encantadas, pura naturaleza enemiga, como otros entornos inhóspitos, el desierto o los mundos helados: “Pero la maldición propia, por así decirlo, de Las Encantadas, lo que en cuanto a desolación las pone por encima de Idumea y del Polo, es que en ellas nunca cambia nada; ni las estaciones ni los infortunios. Atravesadas por el Ecuador, no conocen otoño ni primavera; y reducidas a cenizas, la destrucción no puede proseguir ya en ellas su obra de demolición.”

Un mundo eclipsado, olvidado, “paisajes de calamidad”, dirá Melville, igual que la descripción que hace de las Islas Galápagos como entorno inhumano en el relato breve *Prófugos, abandonados, solitarios, lápidas, etc.* El náufrago en esta morada desierta de climatología extrema firma casi su sentencia de muerte, condenado a una especie de agonía, a que le lleva inevitablemente su debilitamiento: “El interior de casi todas ellas es tan enmarañado y de tránsito tan arduo que supera cualquier descripción; el aire es bochornoso y asfixiante; la sed se hace intolerable y no se encuentra arroyo alguno que sirva amablemente de alivio. En unas cuantas horas, bajo un sol ecuatorial, reducido por estas causas a un estado de absoluto agotamiento, ¡desgraciado porvenir le espera al rezagado en las Islas Encantadas!”. La naturaleza muerta se hace presente también en los náufragos del Essex en el filme *En el corazón del mar* cuando vagan desfallecidos en el mar y consiguen avistar tierra. Absolutamente demacrados, hambrientos y sedientos, esos espantajos humanos alcanzan una bendita tierra firme, pero la orilla salvadora forma parte del islote Ducie, un trozo de tierra y roca yermo. El erial en *En el corazón del mar* es, también, una tumba de náufragos, confirmado por el descubrimiento de los esqueletos de náufragos ignotos en una cueva, víctimas de las penurias y desdichas, y que no han sido favorecidos con el rescate. La imagen de los restos óseos humanos es la mejor expresión gráfica del motivo de la playa destructora en un islote lunar.

### 3.6.2.3. Infierno blanco

Verne fue conocido también por sus invernadas en los hielos, una modalidad aventurera alejada completamente de las peripecias robinsonianas, donde describía unas superficies gélidas como imagen gráfica de una naturaleza enemiga, inhóspita. Ya en *La*

*oda del viejo marinero* de Coleridge un navío es arrastrado como una maldición por una terrible borrasca hacia el sur helado. En consonancia con algunas lienzos románticos de marinas trágicas, en los cuales se reflejan mundos helados desolados, silencios de muerte, Coleridge describe los hielos como un espacio aterrador, desprovisto de vida, que rodea y atrapa a la tripulación, con el rugir de unos témpanos de hielo: “Y a través de las ráfagas, las nevadas escarpas/ brillaron con fulgor mortuorio./ Ninguna imagen humana o animal se ofrecía a la vista:/ el hielo por doquier se revelaba.// Hielo, hielo por todas partes,/ el hielo nos ceñía,/ crujía, mugía, rugía y gemía/con ruidos de un incesante estruendo.” Estamos frente a un mundo helado de faz aterrador, síntoma también de la importancia que los polos adquirieron en la literatura romántica, materializada en *Frankenstein* de Shelley, por ejemplo, pero sobre todo en las novelas de Verne y, también, de Poe.



El *Endurance* desarbolado en los hielos

La dureza de la aventura en los hielos se pone de relieve en la expedición antártica fracasada de Shackleton entre los años 1914 y 1917, que obligó a la tripulación a permanecer encallados en los hielos, convirtiendo su barco *Endurance* en su morada hibernal, una casa flotante – apodado “el Ritz” -. Pero forzada a evacuar el barco por la presión destructora de los bloques de hielo, la tripulación tuvo que acampar a cielo abierto, asentándose en el mar helado con un campamento de tiendas. Los naufragos del *Endurance* permanecieron encima de placas de hielo durante semanas, hasta que consiguieron llegar con los botes a la inhóspita Isla Elefante, sobreviviendo a temperaturas de congelación y con escasas horas de sol durante largos meses.

Tras el hundimiento del *Endurance* la existencia en el mar helado empeoró: la subsistencia en este “desierto blanco” venía amenazada por la propia inestabilidad de los hielos. Las placas de hielo se resquebrajan y se parten, el suelo de hielo podía abrirse

bajo sus pies, en una situación de inseguridad y vulnerabilidad absoluta. A la llegada a Isla Elefante tras una travesía exangüe, con algunos hombres con miembros congelados, Shackleton dejaba su estremecedor testimonio en su diario, en *Atrapados en el hielo* (2000): “muchos hombres estaban demacrados por el agotamiento, la fatiga y el frío. Muchos sufrían aberración temporal, otros temblaban como si tuvieran perlesía.” Una vez desembarcados en la deshabitada e inhabitable Isla Elefante, Shackleton y cinco hombres más tomaron la decisión de partir con un bote hacia Georgia del Sur, para pedir ayuda, en una nueva travesía agónica, casi suicida. En esta odisea extrema en un mundo glacial, a pesar del fracaso de la misión de llegar al Polo Sur, pudieron salvarse todos los expedicionarios.<sup>490</sup>



*Bahía Magdalena.* Vista de la península de las Tumbas al norte de Spitzberg. Efecto de

---

<sup>490</sup> El naufragio del *Endurance*, reconstruido con todo lujo de detalles en el documental *Atrapados en el hielo*, puede completarse con la exposición de fotografías de Frank Hurley, el fotógrafo oficial de la expedición de Shackleton, en la sede de la Royal Geographical Society en Londres, *Imperial Trans-Antarctic Expedition 1914-17. Limited Edition Platinum Print Collection* (2017), en motivo de la conmemoración del centenario del desastre del *Endurance*. De la amplia bibliografía que aborda la cuestión, destaca el texto de Alfred Lansing, *Endurance: Shackleton's Incredible Voyage* (2015), libro que cuenta con una introducción escrita por Nathaniel Philbrick, escritor especializado en naufragios, responsable también de la novelización del naufragio del *Essex* en *En el corazón del mar* (2000), adaptado al cine con idéntico título.

aurora boreal (1841, François-Auguste Biard). Infierno blanco.

La epopeya de Shackleton y sus hombres en las aguas antárticas recibe un complemento literario en las palabras de Melville cuando en *Moby Dick* alude a los hielos como “un cementerio sin fin”, un lugar donde abismarse, un paisaje aniquilante: “Pero no le pasa lo mismo al marinero al contemplar el escenario de los mares antárticos, donde, a veces por algún truco infernal de prestidigitación en los poderes del hielo y del aire, él, tembloroso y medio náufrago, en lugar de arcos iris que le hablen de esperanza y consuelo a su miseria, contempla lo que le parece un cementerio sin fin que le hace muecas con sus bloques de hielo y sus cruces astilladas.” La odisea auténtica de los náufragos del Shackleton parecía haber sido diseñada por la imaginación polar de Verne en *La esfinge de los hielos*, la continuación de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Poe. Verne describía una situación análoga a la del *Endurance* con la goleta Halbrane destruida por los hielos, seguida de peripecias y penalidades diversas, navegando en témpanos de hielo o en frágiles canoas por el Polo Sur. Un conjunto de imágenes y penalidades de náufrago en los hielos que confluyen en ese cuadro apocalíptico de Friedrich, *Mar de hielo*, o también, ese cuadro de la terribilidad en los hielos con los cuerpos inertes de unos náufragos semicubiertos por la nieve, eclipsados en esa majestuosidad polar, irónicamente rematada por la belleza de una aurora boreal, en *Bahía Magdalena. Vista de la península de las Tumbas al norte de Spitzberg. Efecto de aurora boreal* (1841) de François-Auguste Biard.<sup>491</sup>

Verne alude al invierno antártico cuando los amotinados roban la chalupa y dejan el pequeño grupo de Jeorling atrapados en una isla de tierra baldía, resguardados en cavernas, a la espera del invierno antártico: “¿Qué terribles fríos deberíamos soportar, más rigurosos que en ningún otro punto del globo terrestre, y cubiertos por una noche permanente de seis meses...? ¡No podíamos pensar, sin espanto, en toda la energía moral y física que necesitaríamos para resistir en aquellas condiciones tan fuera del alcance de resistencia humana...!”. El invierno austral, con un sol muy debilitado, de pernicioso influencia, es subrayado de nuevo por Verne: “De aquella larga noche polar se escapa una influencia moral y física de la que nadie puede abstraerse, una impresión funesta y abrumadora a la que es muy difícil librarse.” El compendio de sufrimientos y desdichas que padecen los desamparados náufragos en los hielos les da a estos relatos de supervi-

---

491 François-Auguste BIARD (1799-1882), que viajó al Polo Norte en una expedición en 1840, junto a su prometida, Léonie d'Aunet, destaca por sus escenas polares. Aparte el desolador naufragio ártico Bahía Magdalena, también pintó otros cuadros sobre el motivo de los náufragos, como *Los náufragos atacados por un tiburón* (1846).

vencia en entornos hostiles y situaciones límite un tono de relato místico, existencial, transcendental. La desnudez de los elementos, la parquedad de los diálogos, el laconismo expresivo, la concentración en la mirada o la abstracción figurativa de los horizontes uniformes confieren un gran lirismo a las desdichas de estos desventurados en los hielos.

### 3.6.3. SUPERVIVENCIA GRUPAL

Ya sean náufragos solitarios o grupales, la condición del espacio natural donde se desarrolla la aventura condiciona la subsistencia de los náufragos, desde las islas facilitadoras en el robinsonismo, a su reverso, ya sean islotes infernales, la deriva agónica en balsas o atrapados en los hielos. A pesar de compartir los mismos motivos en la lucha por la subsistencia, la dimensión grupal de una experiencia de náufragos comporta factores inexistentes en la subsistencia individual, especialmente por lo que respecta al aspecto convivencial.

Las dimensiones reducidas de un bote añaden la propia presión del espacio a una convivencia forzada. Los grupos reducidos, compartiendo el espacio de una isla o un bote, acaban conformando un microcosmos, un muestrario humano, como el que podría darse en una dimensión más amplia, como el pasaje de un barco. La balsa actuaría como miniatura del buque, un buque miniaturizado, donde el hombre se encuentra frente al hombre, el hombre en comunidad, el náufrago rodeado de otros náufragos.

Una situación que puede provocar el surgimiento de conflictos inéditos en la lucha solitaria del náufrago, como las tensiones u oposiciones debidas a diferencias sociales, personales, nacionales, raciales, de jerarquía. Aquí sobresale especialmente el tema del liderazgo, el papel del guía que conduce al grupo, con decisiones trascendentales que hay que tomar. Asunto clave en la odisea de Shackleton al frente de sus hombres, por ejemplo, acción que en el robinsonismo no provoca dudas al respecto, con líderes indiscutibles como Ciro Smith al frente de un grupo de náufragos del aire en *La isla misteriosa*, o el patriarca Robinsón al mando de la familia en *El Robinsón suizo*.

Pero abunda también otra variable en la supervivencia grupal, cuando la subsistencia del conjunto está seriamente afectada por condicionantes urgentes, como el hambre y la sed: el tema de la involución humana al salvajismo o los comportamientos brutales. Si en el robinsonismo comunitario predomina el espíritu edificante, civilizatorio, con un ordenamiento social estable, en los relatos que subvierten el modelo robinsoniano surgen las dinámicas contrarias, el desorden, el caos o el salvajismo, la involución humana y social. Las dinámicas grupales en islas hospitalarias en el robinsonismo tienden a la paz social y la armonía colectiva, pero en los contornos de islas poco acogedoras o una barca a la deriva pueden ser trágicas y terribles. Una duplicidad de actitudes que radican en la opuesta índole de los respectivos escenarios; pero por encima de esta in-

eludible lógica determinista observamos que la diferencia obedece también al distinto propósito o concepción moral.

El robinsonismo, asociado a islas fértiles y acogedoras, con modelos transformadores de éxito, puede ser subvertido ocasionalmente, partiendo de idénticas condiciones, como en el caso de los jóvenes salvajes de *El señor de las moscas* de Golding. Pero esta involución en los comportamientos humanos en la aventura de la supervivencia grupal predomina en entornos herméticos, como el de una balsa condenada a una navegación vagabunda. Al fin y al cabo, en esta división se patentiza una disparidad de enfoques sobre la misma condición humana, de un lado, el optimismo y la civilización, el idealismo y la utopía, reformulado en el robinsonismo; y de otro lado, el pesimismo y la fatalidad, el salvajismo o la distopía, en los relatos erosionadores de las premisas del robinsonismo. Pero diríamos que unos y otros relatos no se construyen deductivamente, al pretendido modo de la doctrina naturalista, como consecuencias lógicas de las condiciones ambientales, sino que ambas moralejas se forjan como expresiones o aplicaciones de una intención previa.

### **3.6.3.1. Robinsonismo. Valores civilizatorios.**

En el robinsonismo prevalecen, por encima de todo, los valores comunitarios, la camaradería, el compañerismo, un carácter civilizatorio de grupo que conduce al orden estable. El robinsonismo es una reconstrucción siempre del viejo orden, se eleva una nueva sociedad en un mundo nuevo, pero a imitación de la sociedad de procedencia, intentando preservar sus valores, aunque con la aspiración de la mejora y el perfeccionamiento. En el modelo robinsoniano, de tendencia elevacionista, basado en la edificación y la construcción, se alcanzan cimas de perfección. Se trata de una épica triunfalista heredera de la fiebre constructora inoculada por el fundador de la estirpe, Robinsón Crusoe.

Y esto ocurre indistintamente en los modelos del robinsonismo colectivo implantados en *La isla misteriosa* de Verne o n clave familiar en *El Robinsón suizo* de Wyss. El robinsonismo, en todas sus facetas, es una aventura colectiva de laboriosidad, que en *Los robinsones de los Mares del Sur* puede culminar en la aparatosa y compleja edificación de tres viviendas en un árbol gigante, una construcción dotada de poleas y artilugios reaprovechados del barco embarrancado, que cuenta con grandes adelantos como agua corriente o un sistema de refrigeración para conservar la comida.

### **3.6.3.2. Involución. Regresión a la animalidad**

Tras largos padecimientos y sufrimientos en carne viva, producidos por el hambre, la sed, el calor, la angustia o la desesperación, a menudo los naufragos agrupados en una lancha a la deriva o abandonados en una triste isla padecen una regresión a la animalidad. En condiciones extremas irrumpen impulsos primarios, vicios escondidos, debilidades agazapadas, pasiones sórdidas, o instintos criminales. Se opera un proceso de



barbarización, de disolución social, de regresión al primitivismo. Así ocurre en el relato corto *El eterno Adán*, donde Verne plantea la involución humana cuando un grupo de náufragos descubre la única tierra habitable en un mundo extinguido. Después de procurarse el sustento y facilitar las necesidades materiales, con el tiempo el grupo empieza a padecer una regresión al salvajismo, donde el saber humano y la inteligencia dejan de usarse ante la preeminencia de la satisfacción de las necesidades primeras. En las antípodas de *La isla misteriosa* y de otras novelas, Verne plantea la destrucción del propio sueño verniano, reformulación del mito robinsoniano. La paradoja verneana se sirve de la idea del naufrago comunitario para especular sobre el modo en que, tras la adaptación al nuevo medio, las facultades mentales y el saber humano empiezan a declinar por simple dejadez, hasta desembocar en la apatía, pendientes de cubrir las necesidades más urgentes como el comer.

La sociedad de náufragos desemboca en una profunda decadencia intelectual. El difícil y trabajoso proceso de adaptación a un entorno desfavorable lleva a estos náufragos, exponentes del género humano, a un estado de bestialismo con una inteligencia minimizada: “Por desgracia, es demasiado cierto que la humanidad, de la que somos los únicos representantes, se encuentra en vías de rápida regresión y que tiende a acercarse a la bestialidad. Entre los marineros del *Virginia*, gente ya inculta de mucho antes, los rasgos de animalidad se han acentuado aún más; mi hijo y yo hemos olvidado lo que sabíamos; el doctor Bathurst y el doctor Moreno también han dejado de cultivar su cerebro. Podríamos decir que nuestra vida cerebral ha quedado abolida.”

En este lento declinar de la humanidad, el testigo describe en su manuscrito el lastimoso estado de regresión al primitivismo que se opera en sus semejantes, con transformaciones corporales incluidas: “La humanidad quedará reducida a estos adultos - tengo algunos ante mi vista mientras escribo - que no saben leer ni contar, y apenas hablar; a estos niños de dientes puntiagudos que parecen ser únicamente un vientre insaciable. Luego, detrás de ellos, vendrán otros adultos y otros niños, y más tarde, todavía otros adultos y otros niños, cada vez más próximos a los animales, cada vez más alejados de sus antepasados pensantes. Parece que los vea, estos hombres futuros, sin recordar el lenguaje articulado, con la inteligencia apagada, el cuerpo cubierto de ásperos pelos, errantes por este tétrico desierto...” El salvajismo puede surgir incluso en espacios con una naturaleza aliada con los náufragos, como ocurre en *El señor de las moscas*. Una isla a priori acogedora y nada infernal sirve de decorado para presenciar la progresiva degradación humana de un grupo de niños que terminan cazándose entre ellos como tribus salvajes.

Hemos apreciado como se instala en los espacios únicos y cerrados de un bote en *Náufragos* o *El mar no perdona* una tendencia al salvajismo bajo la premisa de la eliminación de otros seres humanos. El linchamiento o el asesinato colectivo se dan aquí en los encorsetados márgenes de una diminuta embarcación y en condiciones precarias de subsistencia. Distintos caminos pueden llevar a esta regresión a la caverna, una regresión que tendría en la antropofagia su máxima expresión. Verne aludía a los riesgos de

sucumbir en el canibalismo presente en el *Chancellor*, cuando saciar el apetito deviene la única motivación vital en la balsa de náufragos. Un rasgo de animalización que Byron se tomaba con humor en su *Don Juan* y que Poe y Wells planteaban desde el horror.

### 3.6.3.3. Antropofagia

El canibalismo en las balsas ya venía de antiguo; así se apunta en el cautiverio isleño de *Robinsón Crusoe* cuando tiene lugar un naufragio en las costas de su isla. Robinsón no encuentra supervivientes y hace diversas conjeturas sobre el paradero de la tripulación, planteando que tal vez han podido coger un bote, impulsados por la corriente mar adentro, especulando sobre su muerte por inanición o por canibalismo: “empujados hacia el gran océano, en donde no les esperaba más que el sufrimiento y la muerte; y que quizás a aquellas horas estarían a punto de morir de hambre y en el trance de devorarse los unos a los otros.” A diferencia de las islas que facilitan la vida del grupo de náufragos, a veces no hay nada que llevarse a la boca en la deriva grupal en los botes. La hambruna lleva a la gente a comer cualquier cosa, incluso zapatos, pero ante una muerte próxima por inanición, los caminos conducen inexorablemente a la fase canibalística. Un episodio recurrente en las historias de náufragos hambrientos, vivencias que contienen siempre un elemento perturbador: el hecho de cruzar el umbral prohibido de la antropofagia, un paso percibido como un punto de no retorno. Alimentarse de carne de un fallecido puede resultar discutible, aunque entra dentro de lo razonable, pero la decisión de utilizar a otro ser humano, sacrificándolo para el bien común, ya plantea otro tipo de problema, mucho más espinoso, de índole moral o ético. Este salto a lo desconocido es asumido en estos relatos de náufragos como un regreso a la bestialidad y al salvajismo, la antropofagia se convierte en el máxmo exponente de la brutalidad humana.

Verne no sólo invocaría el canibalismo en la historia de los náufragos del *Chancellor*, sino que también reflejó episodios análogos con el hallazgo de una fosa de náufragos despedazados en los hielos en *Las aventuras del capitán Hatteras*, evocación de la tragedia de la expedición ártica de Franklin. Pero usualmente estos episodios de antropofagia se desarrollan en los espacios acotados de las balsas, donde el hombre se convierte al final en comida para el hombre. Verne, inspirado también por la intrahistoria del cuadro *La balsa de la Medusa*, describe en *El Chancellor* una balsa como escenario para amotinamientos y peleas, hasta alcanzar el eslabón definitivo de la bestialidad humana, una vez agotadas las raciones de comida: “Un instinto bestial nos arrastra, y ninguno de nosotros puede reprimirse.” El canibalismo se manifiesta por primera vez al devorar el cuerpo de un ahorcado en la balsa, cuestión que Verne asocia a la animalización humana, planteando abiertamente la posibilidad del asesinato para conseguir carne humana mediante el expediente de un macabro sorteo: “¡se puede llegar a desesperar totalmente a causa del hambre! ¡Pues bien, nosotros hemos llegado a estos extremos! Y, para decirlo todo, hay que confesar que algunos de mis compañeros se miran con avidez. ¡Que se comprenda bien por qué pendiente se están deslizando nuestras vidas, y a qué

grado de salvajismo puede llevar la miseria a los cerebros obsesionados por una sola preocupación!”

Poe sí llevaría a término un episodio idéntico de canibalismo por sorteo en *Las aventuras de Gordon Pym*. Pym se siente horrorizado ante la propuesta de Parker de matar a un compañero para obtener comida: “la más espantosa alternativa que se podía presentar a la mente humana”, aunque Pym, oponiéndose a la alternativa sangrienta de Parker, no excluya el fundamento pragmático del crimen: “que la muerte de uno se convirtiese en la salvación de los demás.” En Poe, a diferencia de Verne, ningún azar del destino podrá frenar el impulso pulsión antropófaga que anida en su barca de los naufragos. En un único párrafo, con pocas palabras, sin adornos, Poe describe sintéticamente todo el proceso del asesinato del desdichado, su descuartizamiento y su ingesta: “No detallaré el festín que siguió. Son cosas que todo el mundo puede imaginarse y las palabras quedan pálidas para describir todo el horror de la realidad. Basta decir que, después de haber saciado la sed con la sangre de la víctima, echamos al mar las manos, los pies y la cabeza, así como las entrañas y devoramos el resto del cuerpo, pedazo a pedazo, durante los cuatro memorables días que siguieron, y que fueron, el 17, 18, 19 y 20 de julio.”

Las dificultades de abordaje del canibalismo por su crueldad han propiciado los acercamientos humorísticos al tema, como en *Los cuatro robinsones* (1917) de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, llevada al cine en *Los cuatro robinsones*. Un divertido sainete sobre un grupo de naufragos calaveras en una isla mediterránea que afrontan el canibalismo mediante sorteo para escoger una víctima que antes deberá suicidarse para saciar la voracidad del grupo. El canibalismo asociado al salvajismo, mediatizado por el humor, se expresa con una frase tan tranquilizadora como perturbadora: “Hoy nos parece una cosa monstruosa. Pero cuando mañana salga la fiera que todos llevamos dentro nos parecerá la cosa más natural del mundo.”

Podemos recordar también la ironía del filme *Piratas* de Polanski, que se abre y se cierra con dos escenas simétricas de una pareja de naufragos en una balsa, asentadas ambas sobre el umbral del canibalismo. Y el humor negro, una especie de horror sublimado por la distancia, que Byron aplica a la balsa de los naufragos de *Don Juan* al plantear el canibalismo a través del sorteo. El sacrificio de Pedrillo, el tutor de Don Juan, es un momento que no ahorra ni la crueldad ni el salvajismo: “Una parte de Pedrillo fue desmembrada y la otra arrojada al mar, regalando porciones como las entrañas o el cerebro a dos tiburones que les seguían y los marineros comieron el pobre tutor restante.” Una antropofagia entre amigos, que Byron relaciona incluso con el Infierno de Dante, a través de la figura de Ugolino, encerrado en una torre devorando la cabeza de sus hijos. Una conducta relativizada con ironía por Byron: “Bien natural es comerse a los amigos en el mar cuando la dieta en un naufragio se va reduciendo sin ser mucho más horrible que la de Dante.”

El humor negro, la ironía, la chanza, son síntomas, según Claude Rawson, del miedo a encarar frontalmente el pavor que inspira la práctica del canibalismo, donde las

manera humorísticas actúan como sublimación de lo indecible: “El humor nervioso con que respondemos a lo indecible es una de nuestras maneras de asimilar grandes horrores.<sup>492</sup> Por otro lado, Simpson destaca que algunas muertes provocadas en momentos de desesperación absoluta, aludiendo a las prácticas canibalísticas, respondían más a la prioridad de conseguir sangre fresca para beber, preciado líquido malgrado si la muerte se producía por causa natural, antes que la carne.<sup>493</sup>



*En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). Huesos humanos.

En *La isla del doctor Moreau* también se presenta la disyuntiva del canibalismo, con el proceso de echar a suertes la muerte de un compañero, precisamente en la apertura de la novela. Una lastimosa secuencia de naufragos a la deriva en un bote que contiene una clara alusión al canibalismo pero que las tres populares versiones cinematográficas del clásico de Wells evitan. Lo inimaginable se expresa primero a través de las miradas, de los sobreentendidos, antes de formalizarse en palabras: “El agua se terminó al cuarto día, y nosotros ya pensábamos cosas extrañas y las decíamos con los ojos; pero no fue, me parece, hasta el sexto día que Helmar puso voz a la cosa que todos pensábamos en la cabeza.” La idea del canibalismo en la barca, rechazado por Prendick, va asociada también a la ingesta de sangre para saciar la sed: “Yo me opuse con toda mi fuerza, era partidario de hundir la barca y morir todos juntos bajo los tiburones que nos seguían; pero

---

492 Claude RAWSON, “The Ultimate Taboo”, reseña de Neil Hanson, *The custom of The Sea*, en *New York Times*, 16 de abril de 2000.

493 William Brian SIMPSON, *op. cit.*, p. 5.

cuando Helmar dijo que si su propuesta era aceptada tendríamos bebida, el marinero se puso de su parte.”

El canibalismo en el mar está presente también de forma escueta en la novela semiautobiográfica de J. Graham Ballard, *El imperio del sol*, en el cap. XI, (“Frank y Basie”), historia llevada al cine por Steven Spielberg en *El imperio del sol* (1987). El protagonista, el pequeño Jim, quien lleva meses vagabundeando por Shanghái tras la desaparición de sus padres tras la entrada de los japoneses en la ciudad, es recogido por dos americanos que trapichean en la zona del muelle. Jim, hambriento y debilitado, sospecha en un primer momento que esta singular pareja de traficantes de poca monta, van a comérselo, conocedor de las historias de canibalismo en el mar durante la II G. M.: “el temor no carecía de fundamento: en el Country Club se había hablado de marinos británicos, torpedeados en el Atlántico, que habían caído en el canibalismo.”

El canibalismo en las balsas está plenamente asumido en el ámbito literario, como se expone de nuevo en *La vida de Pi* de Yann Martel. Aquí se relata un pasaje desquiciado, una alucinación en la cual Pi come de su hermano fallecido en el mar. Pero en la confesión final de Pi a los agentes de la aseguradora tras su rescate, presionado para dar una versión convincente de lo ocurrido en su increíble naufragio, Pi afronta el horror de lo ocurrido sin enmascaramientos, sin tigres de Bengala amistosos, sin el adorno de la fantasía. Pi fue el único supervivientes en una balsa junto a otras personas, su madre entre ellas, y en una atmósfera de barbarie desatada impuesta por el cocinero del barco naufragado, Pi termina asesinandolo. El joven Pi se ensaña con él, emulando su brutalidad, descuartizándolo y comiéndose sus órganos. Un nuevo acto de canibalismo en el mar que la novela describe sin tapujos, pero que la versión filmica prefiere eludir: “Lo apuñalé repetidamente. Su sangre suavizó mis manos agrietadas. Su corazón fue una lucha..., todos aquellos tubos que se le conectaban. Conseguí quitárselo. Tenía un sabor delicioso, mucho mejor que la tortuga. Me comí el hígado. Corté trozos grandes de su carne.”

El canibalismo en las balsas, sin el escudo del humor o sin el tratamiento velado, llega finalmente al cine de nuestros días, más propenso a la mostración en pantalla de cualquier exceso antes vetado. En el filme *En el corazón del mar*, en la confesión final de Nickerson al escritor Melville, se relatan con palabras los hechos y acciones de sus actos abominables. Una descripción del horror que nos resulta cercano gracias a las lecturas de Verne, Poe, Byron o Wells cuando el superviviente del *Essex* nombra el proceso de preparación y devoración del cuerpo: “Preparamos el cuerpo y extrajimos los órganos. Separamos las extremidades de su cuerpo y cortamos toda la carne de los huesos. Después cerramos el cuerpo y lo cosimos, lo mejor que pudimos, y lo entregamos al mar. Primero comimos el corazón...” En este punto, la narración de Nickerson se detiene, para no continuar con el horror de la escena, que nunca había revelado hasta ese momento, una escena que el filme dice, pero no enseña, un sobreentendido que el espectador ya ha añadido. Pero lo no mostrado es aludido más tarde en la escena del rescate de

un desfallecido Pollard cuando se observa como el fondo de su balsa contiene restos de huesos humanos.



*El vientre del mar* (2021, Agustí Villaronga). Vida en sombras.

También se aborda sin medias tintas el motivo de la antropofagia en la serie televisiva *El terror* (2018), adaptación de la malograda expedición ártica de Franklin, que terminó con la extinción de los 129 hombres que la componían, al quedar atrapados en los hielos tras embarcarse en los barcos *The Terror* y *Erebus*. Tras agotarse las reservas de comida empieza la caída en el canibalismo en el grupo de náufragos de los hielos con episodios de salvajismo mediante el asesinato premeditado de miembros de la tripulación para obtener comida o, también, el aprovechamiento de los fallecidos como alimento. La deriva canibalística viene auspiciada principalmente por el suboficial Cornelius Hickey (Adam Nagaitis), especie de psicópata desenfundado, viva imagen de la brutalidad y la locura. La serie rememora en su cap. III el célebre episodio de John Franklin, apodado por la prensa inglesa “El hombre que se comió sus zapatos”, tras una primera expedición ártica desastrosa en 1819-1822, sobreviviendo a duras penas, forzado a hervir sus botas para roer el cuero de la suela.

Lo mismo ocurre en *El vientre del mar* (2021, Agustí Villaronga), relectura personalísima de la tragedia de los náufragos de la *Medusa*, sirviéndose de una novela de Alessandro Baricco, la influencia del emblemático cuadro de Géricault o el testimonio estremecedor de algunos supervivientes, como el oficial médico Jean-Baptiste Savigny, quien junto a Alexandre Corréard, relataron su terrible experiencia en *El Naufragio de la Medusa* (*Senegal, 1816*). El canibalismo se materializa en imágenes abordando el momento de cortar pedazos de un cadáver para alimentarse o la mostración de tiras de carne rebanadas de los cuerpos sin vida colgados en maderos de la balsa para secarse. Se puede observar, también, como unos reaccionan vomitando y otros, como Savigny (Roger Casamajor), muestra su asco al devorar la carne, aludiendo a las “mesas preparadas como animales que somos.”

### 3.7. SUFRIMIENTOS

La historia de los naufragos es una historia de grandes sufrimientos y padecimientos. Un conjunto de desdichas que serán relativizadas, atenuadas o descartadas en el robinsonismo, un modelo que progresivamente ha ido eliminando esta dimensión más lastimosa y desgarradora de los relatos de naufragos. Existe una épica de naufragos desdichados atrapados en espacios mínimos, ya sean islotes estériles o en botes a la deriva. Son dos manifestaciones de una naturaleza inhóspita, igual que los mundos helados, espacios donde la supervivencia humana resulta más difícil y costosa. Y será en estos entornos de vida limitada donde los naufragos sufren su particular calvario, expresado en sus cuerpos debilitados y macilentos, unos cuerpos castigados. Una subsistencia extrema hecha de dolor y torturas de todo tipo que convierten las desventuras de estos naufragos en un viacrucis. Un suplicio que conlleva la degradación física y, también mental, con delirios y estados de ánimo depresivos. Los infortunados naufragos padecen enfermedades y fiebres, lesiones y caídas, intoxicaciones y envenenamientos, en una existencia infrahumana desprovista de medios, de medicinas, de cuidados.

Ante nosotros desfila una procesión de cuerpos sometidos a los rigores de la intemperie y las condiciones climáticas adversas, zarandeados por tempestades y temporales, o sometidos a los estragos que provoca un sol abrasador, un “sol sangriento” en el poema *Oda del viejo marinero* de Coleridge, el sol como “una lluvia de fuego”, “el cielo vierte sobre nosotros plomo fundido” en *El Chanceller* de Verne, o “los despiadados mordiscos del sol” que consumen a Velasco en *Relato de un naufrago* de García Márquez. Muchas veces son cuerpos desnudos e indefensos expuestos a un grado sumo de indigencia, reducidos a un estado de mendicidad, y aparecen como seres andrajosos o auténticos estropicios humanos. Las historias de naufragos son también historias de grandes famélicos y sedientos. Las necesidades básicas y elementales que no pueden ser cubiertas y satisfechas convierten estos relatos en una auténtica diáspora de naufragos. Unos encontrarán en la lluvia el manantial prodigioso, aunque en situaciones desesperadas se puede recurrir también a la sangre, de animales o personas. Los forzados al ayuno serán capaces de comerse cualquier objeto y dejarse tentar, incluso, por la ingesta de carne humana.

#### 3.7.1. GALERÍA DE PADECIMIENTOS

El triste espectáculo de los cuerpos esqueléticos y demacrados en una larga deriva marina está presente en los naufragos en un bote en *Don Juan* de Byron. Los escasos naufragos que aún no han expirado por un cúmulo indecible de sufrimientos ofrecen a la vista una visión descarnada de cuerpos cadavéricos: “El hambre y el desamparo, el frío, la sed y el calor/ les habían mortificado y reducido, ora uno, ora otro,/ a extremos tales que una madre no hubiera reconocido/a su hijo entre aquellos esqueletos escuálidos./Temblando de noche, abrasándose de día, habían ido/expirando hasta quedar ex-

haustos aquellos pocos.” Las penurias y privaciones del naufrago se reflejan en el cuerpo macilento y escuálido. En *La vida de Pi* una vida a la intemperie y sometida a los rigores del hambre, la sed o la fatiga, termina por consumir los cuerpos, tanto el del tigre Richard Parker como el del propio Pi, ahora dos seres esqueléticos, como relata Pi en la novela: “Nos apagábamos. Sucedió lentamente, de modo que yo no siempre me daba cuenta. Pero me daba cuenta de ello regularmente. Éramos dos mamíferos demacrados, resecos y hambrientos. El pelo de Richard Parker perdió el lustre, y una parte incluso le cayó de los hombros y de las nalgas. Perdió mucho peso, se convirtió en un esqueleto, en una bolsa demasiado grande de pelo apagado. También yo me marchitaba, con la humedad absorbida y los huesos marcados ostensiblemente a través de la delgada carne.”

El marino Velasco de *Relato de un naufrago* es también un cuerpo desgastado y malherido durante días de calvario marino en la intemperie marina, con su piel ampollada en carne viva. “Estaba deshecho, llagado por la sal del agua y el sol. Sin ningún esfuerzo me arrancaba de los brazos largas tiras de piel. Debajo quedaba una superficie roja y lisa. Un instante después sentía palpitar dolorosamente el espacio pelado y la sangre me brotaba por los poros.” De nuevo, el naufrago de *La vida de Pi* describe una situación análoga a la de Velasco en su deterioro físico en un bote salvavidas, sometido a un sol implacable y a los fenómenos meteorológicos disolventes. Pi describe también su cuerpo ampollado por el contacto prolongado con el agua de mar, que él denomina “lepra de mar”: “Las ampollas de agua de mar - rojas, furiosas, desfiguradas - eran una lepra de alta mar, transmitida por el agua que me empapaba. Cuando estallaban, la piel me quedaba excepcionalmente sensible; frotar accidentalmente una llaga abierta me hacía gritar. Naturalmente, estas ampollas se desarrollaron en las partes del cuerpo que se mojaban más y que estaban más en contacto con la balsa, o sea las nalgas. Había días en que apenas podía encontrar una posición para descansar. El paso del tiempo y el sol curaban una llaga, pero el progreso era lento, y si no me mantenía seco aparecían nuevas ampollas.”



*En el corazón del mar* (2015, Ron Howard). Cuerpos macilentos.



El proceso de degradación física y, en ocasiones, mental, que padecen estos tristes y sufrientes náufragos encuentra visibilidad en el cine actual gracias a las imágenes de los cuerpos rotos de los náufragos en *Náufrago*, *Cuando todo está perdido* y, especialmente, *En el corazón del mar*. Un catálogo de sufrimientos de toda índole inexistente en el robinsonismo. El cine refleja ahora, en toda su corporeidad, el suplicio de la delgadez, las heridas, la indigencia, el hambre, la sed, la fatiga extrema o el delirio. Si el cuerpo del náufrago en *Náufrago* es una de las plasmaciones gráficas más dolientes del cuerpo como espejo de las adversidades sufridas, será en el filme *En el corazón del mar* donde esta representación se hará coral, una de las mayores representaciones grupales del sufrimiento humano, esculpido en el cuerpo del grupo de náufragos protagonistas. Se trata de un auténtico martirologio, una galería de los horrores transmitida mediante la disposición de los cuerpos yacientes y de su aspecto cadavérico. Algunos pasajes del filme ofrecen una cruda y conmovedora exposición de cuerpos inertes en el infierno de la subsistencia, un mundo donde ya no existen las palabras ya que se carece de la fuerza y el aliento para pronunciarlas.

Las escenas de la deriva en alta mar con los cuerpos desfallecidos, inanimados, deja también estampas de inmovilidad absoluta. Los botes se dispersan y se pierden en el océano, y cuando algunos se reencuentran en el piélago, lo que sería un momento dichoso, se convierte en una escena con cuerpos agotados y sin aliento, que el capitán Pollard resume con sus palabras: “Hay muy poca alegría en nuestra supervivencia.” Como decíamos, este filme ofrece el más amplio espectro de cuerpos torturados, los cuales expresan todo el dolor y las penurias sin tener que recurrir a las palabras, ya que las imágenes de los náufragos macilentos y exhaustos hablan por sí solas. La rotundidad del cuerpo castigado resulta tan abrumadora que hace prescindible cualquier frase explicativa, ya que redundaría sobre lo visible, lo explícito. La triste colección de cromos de náufragos de *En el corazón del mar* nos deja la imagen del rostro de uno de los oficiales en el momento de ser rescatado por un buque. El náufrago andrajoso y demacrado, es un espantajo que expone las adversidades del entorno marcadas en su piel y su cuerpo. Y lo que sería un puro momento de gozo gracias a su providencial rescate, se convierte en una triste escena de cuerpo deshecho, donde no hay margen para las palabras ni espacio para los gestos. Sólo queda la mirada vacía, perdida, de un rostro que casi pide perdón y clemencia por el horror vivido.

### 3.7.2. SEDIENTOS

La sed es uno de los peores contratiempos en la subsistencia del náufrago. La necesidad de agua potable es colmada en las islas donde el náufrago siempre encuentra arroyos o ríos, a excepción de los islotes desérticos donde el desdichado debe esperar la lluvia para saciarse y poder almacenar agua, si posee algún recipiente. Pero en una balsa de náufragos, cuando se agotan las reservas, solamente la lluvia puede paliar la falta de

agua, lo que permite equiparar los naufragos en islotes mustios con los naufragos en botes sin recursos, sin duda, dos modalidades de lo más lastimoso. En el mar el agua es salada y resulta imbebible, aunque pueda convertirse en potable si se evapora en un recipiente para que pierda la sal, como demuestran algunos navegantes experimentados que han naufragado, en el filme *Cuando todo está perdido* o el joven naufrago de *La vida de Pi* con la ayuda de las instrucciones de un manual de supervivencia y el objeto adecuado. En el martirio de los sedientos, la lluvia benefactora se convierte en la imagen definitiva, aunque en el mundo de los sedientos se recurre en casos desesperados a la ingesta de sangre.

En el poema *Oda del viejo marinero* de Coleridge se reproducen momentos de sed extrema, una sensación agraviada por la falta de agua, cuando precisamente los naufragos en el mar se encuentran rodeados de agua por todas partes, como en el suplicio de Tántulo: “Agua, agua por todas partes, haciendo crujir las cuernas del navío. Agua, agua por todas partes, y ni una sola gata que beber.” Coleridge describe las secuelas de una sed pastosa, de lenguas agostadas, con “abrasadas gargantas” que impide el habla, la risa o el lamento: “Y aquella sed terrible las lenguas secaba de raíz. Nos fue vedada el habla, cual si el hollín hubiera tapizado nuestras bocas.” En la agónica crónica de subsistencia del grupo de naufragos en la balsa en *el Chancellor* de Verne, tras más de 40 días a la deriva padeciendo sed y hambre, el cronista de los horrores de la balsa señala la tortura de la sed por encima de los rigores del hambre: “En realidad, lo que más nos hace sufrir no es el hambre, es la sed. ¡Sí! Entre unas cuantas gotas de agua y unas migajas de bizcocho, ¡ni uno de nosotros vacilaría! Siempre se ha dicho de los naufragos que se encontraron en las mismas circunstancias que nosotros, y es bien cierto. Se sufre más por la sed que por el hambre, y también se muere antes.”

La experiencia de la sed del naufrago de *La vida de Pi* se transmite en las imágenes, de la película, pero en el texto literario previo de Yann Martel, las sensaciones que despierta la acuciante sed reciben un tratamiento más detallado. La sed, la falta de agua dulce, se convierte para el naufrago Pi en “la fuente aislada más constante de angustia y sufrimiento a lo largo del viaje.” Más tarde Pi, de nuevo en la novela, cuenta que muere de sed, y este angustioso sufrimiento lo compara con la asfixia, una asfixia inacabable, junto a otras sensaciones: “Nunca he conocido un infierno físico peor que este gusto pútrido y la sensación pastosa en la boca, esta presión insoportable en la garganta, la sensación de que la sangre se me volvía espesa como un caramelo que apenas fluía.”

En *Relato de un naufrago*, otro catálogo exhaustivo de penalidades, nos habla también del sediento Velasco en su balsa a la deriva, con la garganta reseca ya desde el primer día. Transcurridos unos días, Velasco, describe los suplicios de la sed y su ingesta de agua de mar como paliativo momentáneo: “Como llevaba cuatro días de sed y ya me era materialmente imposible respirar y sentía un dolor profundo en la garganta, en el pecho y debajo de las clavículas, al cuarto día tomé un poco de agua salada. Esa agua no calma la sed, pero refresca. Había demorado tanto tiempo en tomarla porque sabía que la segunda vez debía tomar menos cantidad, y sólo cuando hubieran transcurrido mu-

chas horas.” Pero en su séptimo día de tortura marítima, mientras sigue con la práctica aliviadora de los sorbos de agua de mar, describe los rigores de una sed asfixiante: “Después de siete días sin tomar agua, la sed es una sensación distinta, es un dolor profundo en la garganta, en el esternón y especialmente debajo de las clavículas. Y es la desesperación de la asfixia.” La ingesta de agua de mar produce más sed, o náuseas, como vemos en el náufrago malherido en el bote salvavidas de *Náufragos* de Hitchcock, y así lo asevera el narrador del *Chancellor* de Verne en sus notas, ante los deseos de beber agua de mar para remediar la imperiosa sed: “Y, suplicio terrible, tenemos a nuestro alrededor toda esta agua de la mar que, a la vista, ¡es tan parecida al agua dulce! Varias veces he tratado de beber unas gotas, pero me ha causado unas náuseas insoportables y una sed más ardiente que antes.”

Melville describe en varias historias ambientadas en las islas de faz apocalíptica de *Las encantadas* la falta de agua y los rigores de la sed. Así relata la pericia de la náufraga Hunilla en *La isla de Norfolk y la viuda chola* que en ausencia de lluvias y en un entorno desértico, consigue sorber pequeñas cantidades de agua, recogiendo el rocío de la noche en una calabaza, colocada debajo de una sábana clavada con unas estacas y con un trozo de escoria que presionaba en el centro hacía abajo, filtrando toda la humedad. El mismo destino funesto de sedientos aguarda a los abandonados en algunas islas de Las Galápagos, únicamente aliviado por unas gotas de agua entre las rocas, tal como expone en su relato corto *Prófugos, abandonados, solitarios, lápidas, etc.*: “Arrojados en la playa, en medio de la greda abrasadora, esos marineros son abandonados a una muerte sin tardanza, salvo que por su solitario esfuerzo consigan descubrir algunas gotas de humedad que manen de la roca o estén estancadas en una pileta de la montaña.”

En el conjunto de relatos cortos agrupados en *Las encantadas*, Melville insiste en el carácter inhóspito de esas islas, remarcando insistentemente una de las propiedades de las islas, su ausencia de agua potable debido a una climatología extrema, donde el abandonado debe buscar urgentemente algún resquicio donde gotee agua, hallar un abrevadero por pequeño que sea, en las rocas. La búsqueda de agua potable, auténtico tesoro en el mundo infernal de *Las Galápagos*, deja pequeñas cavidades excavadas en las rocas por las manos del hombre: “Al examinarlas, estas cavidades dan muestra inequívoca de que han sido ahuecadas mediante instrumentos artificiales, siendo obra de algún desgraciado náufrago o de un prófugo todavía más miserable. Estas cavidades están hechas en lugares donde se suponía que unas escasas gotas de rocío podrían penetrar en ellas desde las grietas superiores.”

### 3.7.2.I. La sangre

Melville se sirve de un caso conocido, el de un hombre abandonado en la Isla de Narborough, que ilustra los tormentos de la sed paliados con la sangre de otro animal: “Una foca muy corpulenta llegó a la playa. Él se precipitó sobre el animal, le clavó el cuchillo en el cuello y luego, tirándose sobre el cuerpo jadeante, bebió de la herida abierta; las

palpitaciones del corazón agonizante de la bestia inyectaron vida al bebedor.” De nuevo la sangre es usada como bebida que colma la sed en la balsa de los náufragos de *Don Juan*, pero en esta ocasión se recurre a la sangre humana, como se expone con el sacrificio del tutor de Don Juan, Pedrillo, donde el cirujano que desangra a Pedrillo hasta expirar, reclama por su labor el privilegio de escoger la mejor parte de carne, pero más acuciado por la sed que por el hambre, prefiere sorber la sangre que mana de las venas de Pedrillo.

En *La oda del viejo marinero* se contempla una variante del tema de la sangre humana utilizada como bebida. En esta ocasión se trataría de un lubricante para humedecer las gargantas resacas y posibilitar un habla que permanecía impedida. El viejo marinero vislumbra una nave que puede rescatarlos de su inmovilidad pétreo en el océano y quiere avisar a sus compañeros con la buena nueva, pero como no le salen las palabras, inicia una acción descabellada: “Hiriéndome en el brazo, bebí sangre y grité: ¡Una vela! ¡Una vela!” La ingesta de sangre genera otro momento escabroso en la lastimosa subsistencia de los náufragos del *Chancellor*. El narrador, después de tantas calamidades y penurias durante seis semanas de deriva marina, se dispone antes de morir a saciar su sed con su propia sangre, contemplando una acción alucinante, vampírica, “¡Cómo! ¡Acaso no tendré, antes de morir, la suprema voluptuosidad de apagar este fuego que me consume el pecho? / ¡Sí! ¡A falta de la sangre de los demás, beberé mi propia sangre! No me servirá de nada, lo sé, pero, al menos, ¡mataré mi dolor! Apenas esta idea ha cruzado por mi mente, cuando la pongo en práctica. Logro abrir mi cuchillo. Mi brazo está descubierto. De un tajo corto una vena. La sangre sólo sale gota a gota, ¡y heme aquí saciando mi sed con la fuente de mi vida! Esta sangre vuelve a mí mismo, aplaca durante unos instantes mis torturas atroces; después, se para, ¡ya no tiene fuerzas para correr.”

### 3.7.2.2. La lluvia prodigiosa

La lluvia llega providencialmente para paliar momentáneamente los sufrimientos de los desdichados del *Chancellor*. Los náufragos se disponen a recoger toda el agua posible con la barrica o con la vela ante la llegada de la lluvia bendita, la lluvia reparadora, la fuente de la vida, en un instante de puro éxtasis cuando son regados por ella: “Estamos tumbados sobre nuestras espaldas con la boca abierta. El agua riega mi rostro, mis labios, ¡y siento que se desliza hasta mi garganta! ¡Ah! ¡Goce inexplicable! ¡Es la vida la que corre dentro de mí! Las mucosas de mi gástrico se lubrican con este contacto. ¡Respiro tanto como bebo esta agua vivificante que penetra en lo más profundo de mí ser!” La lluvia provechosa es un episodio recurrente, así en el peregrinaje oceánico de los infortunados náufragos sin recursos en la balsa en *Don Juan* de Byron, los náufragos suplicantes abren sus bocas resacas para sorber el agua anhelada y, más tarde, aprovecharán una lona empapada para exprimirla, sorbiendo las gotas de agua como un elixir: “Llovió a mares, mas nada ganaron ellos hasta encontrar un trozo de sábana andrajoso que les sirvió como de cántaro esponjado y, cuando creyeron que ya estaba bastante

empapado, lo retorcieron, y aunque un zapador sediento no hubiera juzgado aquella bebida insuficiente tan agradable como un barril de cerveza, nunca disfrutaron tanto ellos, con mayor placer, bebiendo.”



*Náufragos* (1944, Alfred Hitchcock). Burlados por la lluvia.

En *Náufragos* de Hitchcock también hay espacio para los lamentos y las penurias, de hambre y de sed. Unas nubes asoman en el cielo provocando la alegría del grupo de infortunados, que empiezan a desplegar la vela rota para recoger agua. Todos se apresuran a desplegar la vela y recoger agua, pero sólo caen cuatro gotas y los rayos de sol rompen los nubarrones, dejando un instante amargo. Todos contemplan el cielo, con sus rostros abatidos, las manos vacías, como reclamando su premio denegado, el agua regeneradora. La ausencia de lluvia es extremadamente prolongada en la deriva de Pi, y la desilusión de los náufragos de la guerra de *Náufragos* se transforma en gozo, puro éxtasis, cuando Pi descubre un armario repleto de provisiones de raciones de comida y latas de agua potable de medio litro. Beber agua potable es un instante placentero, descrito como momento de plenitud, una sensación gloriosa, uno de los mejores momentos en la vida de Pi, como regresar a la vida desde la muerte, como se expresa en la novela de Martel: "Una sensación de bienestar me invadió rápidamente. La boca se me volvió húmeda y blanda. Me olvidé de la garganta. La piel se me relajó. Las articulaciones se me movían con mayor facilidad. El corazón dio un latido como un alegre tambor y la sangre empezó a fluir por las venas como coches procedentes de una boda que hacen sonar el claxon por la ciudad. La fuerza y la flexibilidad volvieron a mis músculos. La cabeza se me aclaró. En serio: volvía a la vida de entre la muerte. Era glorioso, era glorioso. Os lo digo: emborracharse con alcohol es vergonzoso, pero emborracharse de agua es noble y extático. Disfruté en la alegría y la plenitud durante varios minutos.”

### 3.7.3. HAMBRIENTOS



*Rebelión a bordo* (1935, Frank Lloyd). Racionamiento.

Muchas historias de naufragos son historias de grandes hambrientos. Y el hambre sólo se puede saciar con la comida; en casos de necesidad urgente, puede llevar a los famélicos a devorar cualquier cosa, incluso a plantearse la ingesta de carne humana. Verne describe los dolores que provoca el hambre y la inanición, que afecta incluso las facultades mentales, tal como relata el cronista Kazallon en *El "Chancellor"* en su diario: "Mientras tanto, la escasez de alimentos empieza a sentirse seriamente. Visiblemente pasamos hambre. Las mejillas están hundidas, los rostros afilados. La mayor parte de nosotros tiene el sistema nervioso central afectado, y la constricción del estómago nos produce una sensación dolorosa. ¡Si para engañar el hambre, si para adormecerlo tuviésemos cualquier narcótico, opio o tabaco, quizá sería más tolerable! ¡Pero, no! ¡No tenemos nada...!" Los padecimientos aumentan cuando se agotan las provisiones y el hambre se agudiza, se cronifica, con sufrimientos peores, "Algunos de mis compañeros ya sufren terriblemente. Entre ellos, el carpintero y al contraamaestre, que son por naturaleza grandes comilones. Las torturas que sufren les arrancan gritos involuntarios, y se ven obligados a atarse con una cuerda el vientre."

En la lancha de los naufragos en el filme *Rebelión a bordo* (1935) se sufre la dura prueba del hambre y la sed. El racionamiento de las provisiones, inicialmente previstas para unos diez días, se lleva a rajatabla para soportar un largo recorrido en el ancho mar, que puede prolongarse por semanas. Racionamiento meticuloso y riguroso de los alimentos, con balanzas incluidas, pesando las raciones de comida. Y transcurridos cerca de cuarenta días los rigores del hambre se explicitan en pantalla, no sólo con la nota manuscrita del capitán Blight, alertando de la situación límite, donde se ha llegado a racionar la miseria, ya que el sustento repartido no llega ni a los mínimos para la super-

vivencia humana. Los desesperados hambrientos quieren cazar un pájaro que ronda el bote con un golpe de remo, provocando la vorágine colectiva, al pelearse salvajemente por la posesión del ave, el tributo de la carne, el codiciado alimento, el pan de los pobres.

En *Relato de un naufrago* el protagonista en su balsa a la deriva también padece la tortura del hambre tras 5 días sin comer nada. Velasco consigue atrapar una gaviota, paciente y laboriosamente, dispuesto a comérsela, pero el amasijo de carne y plumas en su mano le provoca náuseas: “es fácil decir que después de cinco días de hambre uno es capaz de comer cualquier cosa. Pero por muy hambriento que uno esté siente asco de un revoltijo de plumas de sangre caliente, con un intenso olor a pescado crudo y a sarna (...). La despresé de un solo tirón y la presencia de sus rosados intestinos, de sus vísceras azules, me revolvió el estómago. Me llevé a la boca una hilaza de muslo, pero no pude tragarlo. Era simple. Me pareció que estaba masticando una rana. Sin poder disimular la repugnancia, arrojé el pedazo que tenía en la boca y permanecí largo rato inmóvil, con aquel repugnante amasijo de plumas y huesos sangrientos en la mano.”

### 3.7.3.1. Roer objetos

Cuando se han agotado las provisiones algunos llegan a roer trozos de velas o de madera. En esta tesitura, el cuero, proveniente de materia animal, es rebuscado con afán. En la balsa de los naufragos del *Chancellor*, el contra maestre, preso de un “furor famélico”, empieza a roer velas y madera hasta que descubre un trozo de cuero en uno de los mástiles que soportan la plataforma y el resto del grupo hace lo posible para encontrar restos de cuero, arrastrados por el instinto bestial del hambre, así lo describe Kazallon: “El cuero es una materia animal, y la arranca, la devora con una avidez inexpressable, y parece como si la absorción de este material le proporcionase algún alivio. Todos le imitamos inmediatamente. Un sombrero de cuero hervido, la visera de las gorras, todo lo que es sustancia animal es raída. Un instinto bestial nos arrastra, y ninguno de nosotros puede reprimirse. En ese instante parece como si no nos quedase nada de humano. ¡Nunca olvidaré esa escena!” Las suelas de zapato y gorras de cuero sirven también como último bocado antes de recurrir ineludiblemente al canibalismo en la balsa de los naufragos del Don Juan de Byron. Incluso una vez se ha cruzado el umbral de la antropofagia y se han zampado al tutor de Don Juan, Pedrillo, Don Juan rechaza comer de su amigo y Byron satiriza el trance con el protagonista royendo cualquier cosa antes que ingerir un bocado de carne, mascando “un trozo de bambú y otro de plomo.”

En *Caín, aventuras des mers exotiques*, el famélico Caín en su canoa, una vez extinguidas las provisiones de bananas, siente como su estómago, chilla, y se pone a buscar cualquier cosa por todos los rincones de la embarcación arañando y husmeando, como un animal hambriento, dispuesto incluso a comerse una pastilla de jabón si la encontrase. El hambre aprieta hasta convertirse en una obsesión para el naufrago de *La vida de Pi*, una hambruna que viene acompañada de sueños recurrentes y copiosos de comida en la novela: “Siempre tenía hambre. Pensaba en la comida obsesivamente. Cuanto menos tenía para comer,

más grandes eran las raciones con las que soñaba.” Tras el rescate de Pi, las secuelas de una vida de hambriento se reflejan en la seguridad y la confortabilidad de su nueva existencia. El escritor que entrevista a Pi sobre su experiencia prodigiosa de naufrago a la deriva en un bote, anota en su cuaderno algunas apreciaciones sobre Pi, sus hábitos o su vivienda, y en una de esas anotaciones, se hace eco de un detalle significativo, los temores de famélico, como vemos en la novela, “Me fijo en otra cosa: tiene los armarios llenos de mermelada. Detrás de cada puerta, en cada estante, hay montañas de latas y paquetes cuidadosamente apilados. Una reserva de comida para resistir el asedio de Leningrado.”

Byron no abandona los padecimientos del hambre que llevan al quinto día a los naufragos famélicos de la balsa a sacrificar al perrito de Don Juan. Entonces Byron, con dosis de humor negro, describe la reacción de Don Juan y la de su tutor Pedrillo, compartiendo ambos la presa antes tan querida; lo hace con reparos, pero arrastrado por el instinto carnívoro: “El sexto día se nutrieron con su pellejo,/ y Juan, que hasta entonces lo había rehusado/ por haber ya aquel animal pertenecido a su padre/ y sintiéndose ahora buitre con mandíbulas, recibió/ no sin cierto remordimiento (aunque primero lo rechazó)/ y como favor, una de las patas delanteras/ para compartirla con Pedrillo, quien/ la devoró ansiando igualmente zamparse la otra.” El famélico Velasco en el relato de García Márquez, llegará incluso a masticar unas tarjetas, igual que chicle, en su boca en desuso, tragándose finalmente esa masa pastosa: “Pensaba seguir las masticando indefinidamente para aliviar el dolor de las mandíbulas. Pero me pareció un despilfarro arrojarlas al mar. Sentí bajar hasta el estómago la minúscula papilla de cartón molido”. Este momento tiene continuidad cuando intenta comerse las suelas de sus zapatos, de caucho, o morder su cinturón, sin conseguir arrancarle ningún trozo: “En ese momento debí parecer una fiera, tratando de arrancar con los dientes pedazos de zapatos, del cinturón y la camisa.”

La premura del hambre hace que paulatinamente Pi prescindiera de sacar las tripas de los peces y pelarlos como hacía al principio para pasar a comérselos a bocados y dentelladas, hallando en las tortugas atrapadas un manjar exquisito, aprovechando desde la sangre a la carne, devorándolo todo sin excepción, hasta las entrañas, royendo huesos y escarbando en los resquicios de la concha, comparándose él mismo a un salvaje, a un simio. Una vez agotadas las raciones, la voracidad le lleva a comerse cualquier cosa, aunque sea repugnante, tal como se expresa en la novela: “Cualquier cosa era apta para comer, sin que importara su estado. Podría llevarme cualquier cosa a la boca. Masticarla y tragármela - deliciosa, repugnante o neutra - siempre que no fuera salada”

### **3.7.3.2. Tentadora carne humana**

Una vez agotadas las provisiones y roídas todas las cosas comestibles, las grandes hambrunas desembocan en la antropofagia como último recurso, tal como describieron Lord Byron, Poe o Verne. Estos novelistas llevan a cabo una escalofriante crónica de los



tormentos del hambre con la pormenorizada descripción de una sintomatología que conduce al canibalismo. Extremo que el cine no parece abordar hasta fecha muy reciente. Byron avanza el tema del canibalismo en la balsa de náufragos en *Don Juan* donde navegan perdidos y a la deriva Don Juan con su mentor, Pedrillo, junto a otros supervivientes del naufragio del barco tras una terrible tempestad. Irónicamente, Byron alude a la necesidad imperiosa que tienen los hombres de comer carne, como los animales salvajes necesitan sus presas para alimentarse, y sus propiedades gustativas y digestivas frente a los vegetales, trazando un paralelismo entre hombres y bestias: “Pero el hombre es una criatura carnívora/ y precisa comida al menos una vez al día./ No puede vivir de la sucesión como una becada,/ sino de las presas que vence, como el tigre y el tiburón./ Aunque su estructura anatómica/ admite vegetales de vez en cuando,/ los trabajadores confirman que el buey sin duda,/ la ternera y el cordero hacen mejor digestión.”

La experiencia previa de Shackleton en aventuras anteriores a la conquista del Polo Sur le lleva a amonestar en *La odisea del Antártico* a un joven polizón, novato e inexperto en la navegación y en la vida durísima en los polos, que se ha colado en la expedición antártica, alertándole sobre los estragos que puede ocasionar el hambre: “los que hemos estado allí y hemos visto a los hombres pasar hambre y volverse locos y morir, no lo encontramos nada divertido. ¿Sabe usted lo que es pasar hambre? ¿Alguna vez ha visto un hombre comiendo una galleta y ha sentido el deseo de matarlo sólo por una de las migajas? Cuando se pasa hambre, el grumete es el primer en ser devorado, ¿no es así?”

Los tormentos del hambre que pueden llevar al canibalismo entre humanos desesperados son descritos por el capitán Marlow durante su travesía fluvial a la búsqueda del campamento de Kurtz dentro del laberinto de la selva en *El corazón de las tinieblas* de Conrad. En una situación extrema, navegando en un tramo de río abominable, y rodeados de tribus entre la niebla que pueden atacarlos, Marlow se da cuenta que los tripulantes negros de su vapor arrastran una larga hambruna. Marlow teme por su vida y la de los pocos blancos que viajan a bordo; entiende que puedan ser atacados por los demacrados salvajes para ser comidos, y se pregunta por qué aún no lo han hecho. Marlow, marino experimentado, explica que la hambruna prolongada resulta humanamente intolerable, y capaz de conducir al crimen por necesidad: “Ningún miedo logra resistir el hambre, ni hay paciencia que pueda soportarla. La repugnancia sencillamente desaparece cuando llega el hambre, y en cuanto a la superstición, creencias, y lo que vosotros podríais llamar principios, pesan menos que una hoja en medio de la brisa. ¿Saben lo diabólica que puede ser la inanición prolongada, su tormento exasperante, los negros pensamientos que produce, su sombría y envolvente ferocidad? Bueno, yo sí.”

Byron en su *Don Juan*, tras unos primeros tanteos, aborda la situación alarmante de hambre entre los náufragos aludiendo al instinto caníbal que se hace evidente ya en las miradas, con los murmullos que apuntan a la necesidad de sacrificar un compañero que sirva de manjar para los otros, y echarlo a suertes, “...y se miraban / torvamente unos a otros. Todo acabado, / agua, vino y comida, era evidente/ la vehemencia de sus impulsos antropófagos/ por más que velados en sus voraces miradas.” La ingesta de

carne humana estará presente en un episodio de delirio de hambriento en *La vida de Pi*, cuando se le aparece su hermano muerto, pasaje excluido en su versión fílmica, episodio que en la novela parece como si hablara el propio estómago de Pi. Llegado a este punto, el famélico Pi ya ha roído objetos ante la ausencia de cualquier cosa comestible, como el consumo de cigarrillos, o abordar las botas. El hermano de Pi parece tentarlo con una apetitosa bota de piel para ser masticada, pero es atacado, despedazado y descuartizado por el tigre Richard Parker, un cuerpo convertido en un amasijo informe de carne y huesos. La carne triturada primero es utilizada como anzuelo para pescar, pero los horrores de las balsas de Byron, Verne o Poe se hacen presentes en la balsa de Pi y éste comerá también pedazos de carne, por simple supervivencia, solicitando la comprensión del lector: “Confesaré además que, forzado por lo extremo de mi necesidad y la locura a la que me empujó, comí parte de su carne. Quiero decir pedazos pequeños, tiritas que había querido poner en el gancho de la gafa y que, cuando estuvieron secadas al sol, parecían carne animal como cualquier otra. Se me metieron en la boca casi sin darme cuenta. Debéis comprenderlo, mi sufrimiento no cedía y él ya estaba muerto.

### **3.8. DESORIENTACIÓN**

Muchos relacionan al naufrago con un imaginario de islas desiertas, herencia de la figura robinsoniana, pero existe también la modalidad de naufragos a bordo de botes que vagan sin rumbo en el inmenso océano, padeciendo efectos y sensaciones de desorientación. La isla es un encierro, una cárcel, muchas veces sin escapatoria, y el mar abierto es un inmenso laberinto, un laberinto espacial, con múltiples direcciones y caminos que tomar, sin apenas referencias para orientarse, que favorecen navegaciones a ninguna parte. Los naufragos isleños y los naufragos en balsas están perdidos pero la fijeza de una isla da una estabilidad que la deriva no posee. Resulta imposible tomar un camino en una escenografía del vacío como la inmensidad marítima si no se poseen ideas de navegación o instrumentos adecuados. La deriva material va asociada a la desorientación, una suerte de deriva mental, en que sufre la pérdida de la noción del tiempo tanto como la del espacio, una desorientación que afecta de igual modo a los naufragos isleños y a los atrapados en un bote errabundo.

#### **3.8.1. DESORIENTACIÓN ESPACIAL**

En la deriva sin sentido en las balsas de naufragos éstos se encuentran a merced de la arbitrariedad de los elementos cuando no se puede intervenir en la navegación. Entonces se emprenden trayectos erráticos, un vagabundeo marino que sólo pueda aspirar a la salvación con el rescate en el mar o el avistamiento de tierra firme. Los naufragos a menudo no poseen conocimientos sobre latitudes y longitudes, vientos y corrientes marinas, estrellas y constelaciones, para intentar guiarse en el mar vacío, a diferencia de los

marinos expertos. En los relatos de naufragos en botes predominan casi siempre los tópicos de la pérdida de la realidad y la desorientación. Pero existen algunas excepciones, como la increíble historia de supervivencia de Blight y sus hombres durante 45 días en una deriva oceánica en una chalupa, gracias precisamente a la pericia de buen navegante del capitán Blight, como se reproduce en la versión filmica *Rebelión a bordo* (1935).

Los descorazonados y exánimes naufragos en *Don Juan* de Lord Byron también expresan ese sentimiento de pérdida y desorientación absoluta en un mar brumoso que favorece las visiones y las ensoñaciones: “Volvió a soplar al crepúsculo el viento, aunque sin violencia. Las estrellas brillaban, el bote seguía su curso y ellos estaban tan abatidos que no sabían dónde estaban ni adónde iban. Algunos ilusos vieron tierra y otros: “¡No!” dijeron. Los frecuentes bancos de niebla les inspiraban dudas. Algunos juraron haber oído rompientes, otros disparos y todos se equivocaban sobre tales sonidos.” Los tristes naufragos del *Chancellor* se han quedado sin instrumentos de navegación ni compás después de una violenta tempestad, y ahora el capitán no puede determinar la dirección ni tomar la altitud. Vagan a la deriva absolutamente perdidos con la improbable esperanza de avistar un barco en el horizonte o una costa cercana, y Kazallon describe ese estado de pérdida y desorientación en su diario de a bordo: “En este desconocimiento total de nuestra situación hay algo desesperante sin duda; pero como la esperanza nunca abandona el corazón humano, muchas veces estamos dispuestos a creer, contra toda lógica, que la costa está cerca. Así cada cual observa el horizonte y trata de encontrar sobre esta línea tan nítida una apariencia de tierra.”

El naufrago rescatado de *La vida de Pi* ha navegado a la deriva en un bote salvavidas durante más de 7 meses, incapaz de guiarse en el océano Pacífico, y su salvación obedece en realidad a que se encontraba en la línea de la contracorriente ecuatorial del Pacífico. Pi, cuenta con un manual de supervivencia hallado en su bote salvavidas, pero le sirve de poco ya que va dirigido a marineros o navegantes experimentados en el mar. En su deambular marítimo sin rumbo, pronto se olvida de intentar guiarse observando las estrellas del cielo: “Dejé de intentar averiguarlo. Cualquier conocimiento que pudiera obtener era inútil. No tenía ningún medio para controlar dónde iba: ni timón, ni velas, ni motor; unos remos, pero no suficiente fuerza. ¿Qué sentido tenía trazar una ruta si no podía ejercer sobre ella ninguna influencia?” La deriva de las balsas se percibe en toda su agonía en ese bote inmovilizado en el océano en el filme *Limite* o también en esas balleneras de los naufragos del *Essex* en el filme *En el corazón del mar*. Incluso el filme *Naufragos* contempla, en el tramo final - tras el asesinato colectivo del timonel, un oficial nazi que los conducía hacia las líneas enemigas -, la deriva oceánica a merced de los elementos, propensa a la desorientación absoluta, acompañada de la decisión de desistir de remar porque no saben qué rumbo tomar. O los solitarios marineros experimentados, ahora naufragos accidentados, que quedan a la deriva sujetos al arbitrio de un mar cruel en el filme *Cuando todo está perdido* o en la novela de Saramago *La balsa de piedra*.

### 3.8.2. DESORIENTACIÓN TEMPORAL

Muchos naufragos pierden la noción del tiempo y empieza el desorden temporal. El tiempo objetivo ya no se percibe correctamente, y los naufragos quedan perdidos en laberintos de incierta cronicidad. Uno escribe diarios en su pena de naufrago, una forma de comunicarse, de hablarse en su solitaria existencia. Pero una forma de no perder el juicio en la vida en soledad del naufrago es computar el tiempo, usando marcas o haciendo incisiones en una tabla, maneras de gravar el paso de los días, de ordenarlo, controlarlo. Contabilizar los días, meses o años de cautiverio es una preciosa lección de un manual de supervivencia. En el relato futurista *El eterno Adán*, Verne plantea una catástrofe global que deja el mundo sepultado bajo el mar: un reducido grupo humano que ha sobrevivido a la hecatombe surca los mares a la búsqueda de las ciudades y los continentes, ahora completamente sumergidos. Estos naufragos de la humanidad llevan 8 meses buscando tierra firme, siempre rodeados por el círculo marino, cuando el cronista alude a la desorientación al no poder fijar los meses en su diario con precisión, carente de una noción exacta del tiempo tras una deriva interminable: "Debíamos estar, creo, a 8 de enero. Digo que creo, porque me es imposible ser más preciso, ya que entonces el calendario había perdido, para nosotros, buena parte del rigor."

En *La isla de Norfolk y la viuda chola*, Melville cuenta una historia parecida sobre la naufraga solitaria Hunilla. Esta hija de la desdicha ha perdido la noción del tiempo en su cautiverio isleño, mientras aguarda pacientemente la llegada de un capitán francés que había prometido recogerla, y ahora permanece desorientada: "Hunilla se propuso entonces precisar en su mente cuanto tiempo había pasado desde que zarpara el barco; y seguidamente, con pareja precisión, cuanto tiempo había de pasar todavía. Pero esto le resultó imposible. No podía decirse en qué día ni en qué mes estaba. El tiempo era su laberinto; y en él Hunilla se encontraba completamente perdida." Entonces Hunilla dará inicio a un calendario, con marcas en una caña de bambú que le trajo la marea, una oportunidad de llevar un inventario de su infortunio, una forma de ordenar el tiempo y la espera, de calmarse, de no desesperar y enloquecer. La caña de bambú le sirve así de manuscrito de naufrago, como un cuaderno en el cual se aprecia la historia de su supervivencia gracias a los signos que utiliza para simbolizar diversas circunstancias o episodios. Melville describe la superficie del trozo de bambú y sus anotaciones, "las matemáticas del infortunio" de Hunilla: "A intervalos, líneas circulares hendían el contorno de esta superficie, dividida en 6 partes de desigual extensión. En la primera iban apuntados los días y cada décimo día estaba señalado por una incisión más larga y profunda; el segundo correspondía a las marcas para el número de huevos marinos que le servían de sustento y que sacaba de sus nidos en la roca; la tercera, el número de peces que había cogido desde la costa; la cuarta, al de tortugas pequeñas encontradas en el interior; la quinta, al de días de sol, y la sexta, al de días nublados, siendo de estas dos la más grande la última."



*La vida de Pi* (2012, Ang Lee). Calendario de naufrago.

El paso del tiempo sin noción del tiempo se percibe con los naufragos japoneses en el filme *Anatahan* a través de una elocuente imagen repetida a lo largo de la película: la cadencia interminable, rítmica, de las olas rompiendo en las rocas. Una imagen incesante, imperturbable, siempre igual, sin distinciones; así, tras una época de lluvias, que marca la sucesión de las estaciones y el discurrir del tiempo, la voz off nos recuerda el tiempo abolido: “Las lluvias cesaron. Todo tiene un fin. A excepción de las olas del océano.” Frente a los harapientos y demacrados naufragos sólo queda esa imagen de las olas impertérritas muriendo en las rocas, sello indeleble del tiempo inútil de espera, el ámbito de la desorientación: “Únicamente llegaban las olas. La marea subía y descendía. Nosotros mirábamos las olas acercarse y retirarse buscando un sentido a una situación que no la tenía (...). Contábamos los meses, pero no sabíamos que día estábamos. Pronto nadie se ocuparía del recuento de los años.”

Otra situación análoga de bucle temporal la experimenta el capitán de un barco tras varios días inmovilizados en el océano por falta de brisa en la novela *La línea de sombra* de Conrad. Así describe la sensación de desorientación temporal, de confusión, en medio de la dilatación temporal de la espera, día tras día, noche tras noche, en una monótona cadencia: “Paso en cubierta día y noche, y las noches y los días se suceden sin interrupción, sin que pueda decirse si son cortos o largos, pues toda valoración del tiempo se pierde en la monotonía de la expectación, de la esperanza y del deseo, que no es sino uno: ¡Llevar el barco al sur! ¡Llevar el barco al sur! El efecto es curiosamente mecánico; el sol se levanta y descende, y la noche se balancea sobre nuestras cabezas, como si alguien, más allá del horizonte, diese vuelta a una manivela. Todo esto es mezziquino y sin objeto...”

García Márquez, en su transcripción de la peripecia de naufrago en solitario de Alejandro Velasco en *Relato de un naufrago* durante 10 agónicos días a la deriva, constata en varias ocasiones esa pérdida del sentido del tiempo y la desorientación en un

cuerpo demacrado: “Al mediodía estuve recostado en la borda, aletargado por el sol, el hambre y la sed. No pensaba en nada. No tenía sentido del tiempo ni de la dirección.” De nuevo, más tarde, unos días después, la misma sensación: “Hay un instante en que ya no se siente dolor. La sensibilidad desaparece y la razón empieza a embotarse hasta cuando se pierde la noción de tiempo y del espacio.” Finalmente, Velasco decide abordar el tiempo y llevar sus cuentas sobre los días de deriva, pero termina confundándose en el laberinto del tiempo: “Al cuarto día ya no estaba muy seguro de mis cuentas en relación con los días que llevaba de estar en la balsa. ¿Eran tres? ¿Eran cuatro? ¿Eran cinco? De acuerdo con las rayas, fuera febrero o marzo, llevaba tres días. Pero no estaba muy seguro, por lo mismo que no estaba seguro de si la balsa avanzaba o retrocedía. Preferí dejar las cosas como estaban, para evitar nuevas confusiones, y perdí definitivamente las esperanzas de que me rescataran.”

El abandonado superviviente en *Náufrago* (2000), fusión perfecta de *Robinson Crusoe* con el naufrago Martin de Golding, lleva una contabilidad aproximada del tiempo en su gruta, un espacio de hombre de las cavernas, en cuyas paredes pinta dibujos, marcas, formas, palabras, manchas y retratos, o conserva talismanes como la foto de su chica o auténticos tótems como el balón Wilson. El naufrago controla una cierta idea del tiempo, especialmente por lo que refiere a las mareas relacionadas con los meses del año, gracias sus conocimientos vagos sobre navegación. El naufrago Noland certificará esa urgencia de controlar el tiempo. “No hay mucho tiempo, vivimos y morimos en función del tiempo ¿no? No cometamos el pecado de perder la noción del tiempo.” En *La vida de Pi* se produce una situación paradójica. La película nos deja un momento que no concuerda con su fuente original para referirse al paso del tiempo. El filme se hace eco de una imagen, digamos canónica, que ha hecho fortuna en los relatos de naufragos, como es el cómputo del tiempo transcurrido mediante marcas y calendarios. En su cautiverio en el bote salvavidas, perdido en el océano, Pi lleva una cuenta aproximada del tiempo transcurrido con marcas en el bote, para no perder la cabeza. El recurso del calendario, ordenamiento de naufrago, no existe en la novela de Martel, revelando el texto original que precisamente Pi no lleva una contabilidad temporal, sino que hace lo contrario, prefiere olvidarse del tiempo, prescindir del contrato temporal. El filme se deja tentar por una imagen, digamos que institucionalizada, inscrita en un imaginario colectivo conformado por los diversos relatos de naufragos, como es la necesidad de llevar un calendario. Pero en la novela *La vida de Pi* se ejercita la concepción opuesta, la ausencia del tiempo, el olvido del tiempo como forma de subsistencia: “Y sobreviví porque me propuse expresamente olvidar. Mi historia comenzó en un día del calendario - 2 de julio de 1977 - y terminó en una fecha de calendario -14 de febrero de 1978 -, pero en medio no hubo ningún calendario. No contaba ni los días ni las semanas ni los meses. El tiempo sólo es una ilusión que nos hace sufrir. Sobreviví porque olvidé incluso el concepto de tiempo.”

### 3.9. INMOVILIDAD

Uno de los estadios recurrentes en las diversas vicisitudes de los náufragos, especialmente en la modalidad de las balsas a la deriva, es el de la inmovilidad. El motivo de la quietud lo padecen por igual los náufragos solitarios como los náufragos en grupo a bordo de los botes salvavidas. Pero esta tendencia a la inmovilidad puede darse, incluso, en espacios insulares inhóspitos, como ínsulas desérticas, peñascos e islotes. Si en una modalidad de relatos prevalece la aventura, las peripecias, los descubrimientos, las exploraciones y las travesías, en otra modalidad, la inmovilidad representa su negación, la aventura desvanecida. Podemos hablar de ausencia de aventura cuando se produce un frenazo en el viaje, ya sea por falta de brisa, en episodios de mares calmos, que mantiene a la nave clavada en el océano, o por culpa de un siniestro que ha dejado la embarcación inoperativa y a la deriva.

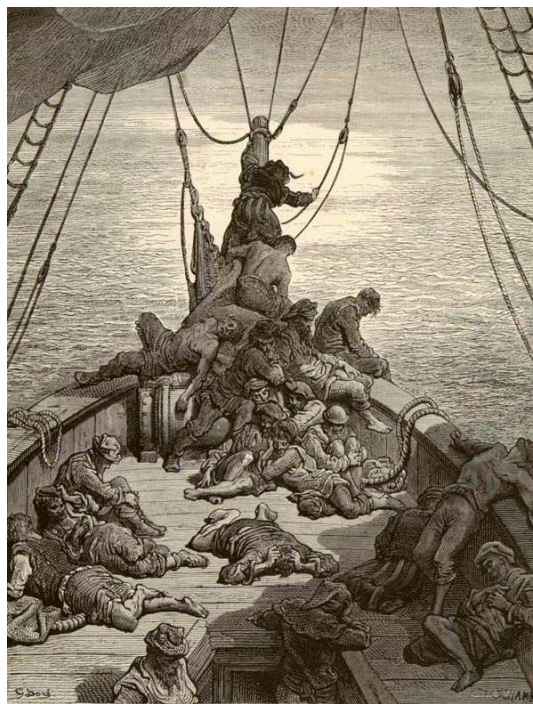
Aunque la mayoría de los estadios de inmovilidad se producen en el marco reducido de la balsa tras un naufragio o una situación de pérdida en el océano. El reducido espacio de la balsa es el entorno por excelencia que condena los náufragos a la parálisis. En el espacio diminuto de una balsa prevalece la inacción, la falta de automoción, una acción mínima, de baja intensidad. Los espacios físicos extremadamente limitados, como una barca, o un mísero peñasco, comportan la abolición del movimiento, una inmovilidad forzosa. En el ambiente de las balsas cuando la peripecia de náufragos se eterniza y empeoran las condiciones de vida pronto aparece diversas manifestaciones de esta inmovilidad, como la monotonía, el tedio, que como un enemigo invisible se instala peligrosamente en la balsa. Estadios de inmovilidad que pueden ser el preámbulo a la locura. O también pueden representar el agotamiento extremo, plasmado en los cuerpos exánimes, desmayados, sin fuerzas, sin aliento. Una debilidad y dejadez crónica que toma forma de cuerpos moribundos: un abandono corporal como antesala también de la muerte por inanición y agotamiento.

#### 3.9.1. MARES CALMOS

Esta idea de inmovilidad se transmite gráficamente en los versos de Coleridge en *Oda del viejo marinero* sobre la deriva de un barco que se detiene de súbito en el océano, fruto de una maldición causada por el viejo marinero: mató un albatros, ave de buen agüero, que había favorecido la brisa y los había sacado anteriormente del atolladero de los hielos. El buque se mantiene ahora estático, sin navegación, en un mar en calma, en una forzada quietud, en un triste silencio de muerte: “Mas cayó entonces la brisa y se aflojaron las velas, y campeó la más triste tristeza. Sólo nos dirigíamos la palabra para romper el silencio del mar.” Una situación de inmovilidad parasitaria, repetida día tras día, descrita con una bella analogía que equipara la inmovilidad del barco con la de una imagen dibujada o pintada, un cuadro: “Un día y otro día en suspenso; día tras día fijos, sin aliento, inmóviles como una nave pintada en un pintado océano.” La lámina de Gustave Doré – cuya composición piramidal de los cuerpos amontonados no ocul-

ta su deuda con *La balsa de la Medusa* de Géricault - resume gráficamente la falta de navegación y el clima que se genera a bordo, con una imagen de grupo dispersado con distintas posiciones que denotan las más variadas sensaciones, abatimiento, desesperación, morbidez, desidia. Como una balsa de náufragos sin aliento, anclados en medio del océano encharcado.

Los episodios de navegación impedida, que sumen a los marineros en trances de inmovilidad, son otra prueba a superar al lado de otros obstáculos que entorpecen la movilidad siempre imparable de los aventureros. Cuando el barco deja de funcionar por cualquier motivo, se trunca la navegación, se detiene la marcha, y se genera una situación de estancamiento, de encapsulamiento. Este tránsito episódico, aunque densificado y pesado, que deja mella en los cuerpos por su persistencia, como en el poema de Coleridge, se convierte una situación casi definitiva, como en el caso del relato corto *La línea de sombra* (1916), una de las últimas piezas breves de Joseph Conrad, relato que sería adaptado al cine por Andrzej Wajda en *La línea de sombras* (1976). Conrad transforma un episodio transitorio de inmovilidad en la idea central de su relato, impregnándole también de cierta atmosfera demencial del poema de Coleridge.



*Oda del viejo marinero de Coleridge* (Ilustración de Gustave Doré). Inmovilidad.

El episodio de inmovilidad en un mar calmo sirve a un joven recientemente ascendido a capitán en su primera travesía como prueba de madurez, un tránsito a la edad adulta. El desafío del novato capitán será superar la maldición que los mantiene deteni-



dos, una situación subrayada por Conrad citando unos versos de Baudelaire que relaciona la calma marítima con la desesperación, asociando la imagen de las aguas quietas a un estado personal, coaligando naturaleza y mente: “...Otras veces, calma chicha, gran espejo de mi desesperación”.<sup>494</sup> El gran contratiempo para este capitán advenedizo e inexperimentado, alter ego del propio Conrad, que concedió al relato el subtítulo de “Confesión”, reside en esa enfermiza inmovilidad que deja postrada a su tripulación, presa también de una epidemia con fiebres tropicales. En *La línea de sombra* Conrad recrea un clima de pesadez, con los hombres absortos en silencio, en su mudez, atrapados en el desánimo y la desazón. En esa quietud dilatada, Conrad asocia esa atmósfera retentiva con la muerte, mediante la metáfora de los cuerpos apagados como la cuerda agotada de un reloj: “El timón continuaba solo; la inmovilidad era absoluta. Si el aire se había ennegrecido, el mar parecía haberse petrificado (...) y el final sobrevendría sin un suspiro, sin un movimiento, sin un murmullo, y todos nuestros corazones se detendrían como relojes a los que se les termina la cuerda.” Una inmovilidad pétrea, de tintes fatídicos, antesala de la muerte, un limbo que te lleva a un fin inminente: “Era inútil combatir ese presentimiento de algo irremediable. La calma que me rodeaba tenía como un anticipado sabor de destrucción.”

*La isla del doctor Moreau* se inicia con la experiencia atormentada del naufrago Prendick que sobrevive en una chalupa durante 8 días a los rigores del hambre, la sed y el calor, e incluso sale indemne de un episodio de regresión a la barbarie. Y entre las desdichas de naufrago, Prendick describe los fatigosos y largos días en el bote, bajo un clima exasperante en un mar en calma, donde poco a poco se desvanece el lenguaje, quietos en el bote, contemplando únicamente el horizonte o a la degradación del estado de sus compañeros: “Después del primer día poco nos decíamos el uno al otro, tumbados en nuestra lancha con los ojos fijos en el horizonte, o contemplábamos, con ojos cada vez más grandes y más fatigados, como la desesperación y la debilidad se iban apoderando de nuestros compañeros.”

El naufrago solitario de *La balsa de piedra*, cuyo yate sufre una avería y queda parado en el mar, no pierde la calma, marino experimentado, pero con el paso del tiempo también alcanzará ese estado de rígida inmovilización, que Saramago describe como “una barca de piedra sobre una losa de piedra”. La inmovilidad destructiva es apuntada por Poirier con el naufrago de *Caïn, aventures des mers exotiques*, perdido en mitad del océano y con su barca frenada al dejar de soplar la brisa, comparando la calma absoluta como manifestación de una naturaleza enemiga, implacable, la “cólera fría de los océa-

---

494 Verso correspondiente al poema LXIX, *La música*, en *Las flores del mal* (1857)

nos” dirá, que favorece “el duelo del hombre y de la muerte.” El naufrago a la deriva de *La vida de Pi* también vive instantes paralizadores, propensos a la apatía, al aburrimiento, hasta hundirse en la desidia, comparable a un estadio comatoso: “estás tan aborrecido que te hundes en un estado de apatía cercano al coma.” Y Verne refleja la inmovilidad de los naufragos en una balsa de hielo en *El país de las pieles* con una fórmula fúnebre: “Los otros naufragos, tendidos de trecho en trecho, no se movían si quiera, como si fueran cadáveres abandonados. Ningún ruido turbaba aquella calma terrible. Sólo se oían las olas que desgastaban lentamente el témpano.”

### 3.9.2. INMOVILIDAD ESCULTURAL

La quietud en mares calmos, que desemboca en la inacción e, incluso, en la inmovilidad corporal, tiene uno de sus momentos más extremos en la versión cinematográfica del clásico de Melville, *Moby Dick*, con la rigidez pétrea del arponero indígena Queequeg, una quietud premonitoria de muerte. Es un momento de calma chicha en la navegación, con el viento que deja de soplar, las velas se deshinchán, y bajo un sol abrasador, los hombres desnudos en cubierta, sudorosos por el bochorno, en silencio, sin movimiento, hastiados de la situación, suplican por un rescate, por una brisa. Queequeg deja de reaccionar y se queda estático, inmóvil, como una estatua, mudo, sin ingerir comida ni tomar bebida. Su actitud parece una consecuencia, una prolongación del propio mar quieto. Ismael le habla como si hablase a una piedra, a un ser sin vida, mientras Starbuck habla sobre esta actitud conocida, antesala de la muerte: “Un día, sin razón alguna, saben que la muerte está cerca. Regalan sus pertenencias y se despiden. Después se sientan a esperar, y se mueren.”

En realidad, esta secuencia de calma exasperante, que lleva incluso a Queequeg a convertirse en escultura, no existe en la novela de Melville. La actitud estática de Queequeg, equivalente a la propia quietud marina, es una reinterpretación del pasaje de la enfermedad del arponero Queequeg en la novela. Y a pesar de que no corresponde el episodio cinematográfico con el literario, unas palabras finales de Ahab en el texto de Melville parecen avanzar la idea filmica del estatismo corporal, que permiten asociar la inmovilidad del mar con la rigidez estatuaria de Queequeg. Ahab dirá, tras volver la brisa: “No se mueve ni vive el más pequeño átomo de materia sin que tenga en la mente su hábil duplicado”, la quietud en aguas estancadas se inocularía en Queequeg, una quietud marina que se instala también en el cerebro, paralizando las conexiones nerviosas.



*Náufragos* (1944, Alfred Hitchcock). Inmovilidad escultórica.

En el cine, las estampas de inmovilidad en atmósferas de estancamiento, se repiten de forma incesante en aquellos relatos de naufragos que sitúan la acción dramática en el perímetro cerrado de un bote. Estas situaciones de retención y calma requieren una determinada configuración de los cuerpos y una parecida disposición en el espacio, evocando auténticas composiciones pictóricas. El tema de los grupos inmovilizados en barcas dejó un filme excepcional, *Limite* (1931), que convierte esta actitud de parálisis prácticamente en motivo exclusivo, repetido hasta la saciedad. Pero podemos contemplar una acabada y paradigmática expresión de esta típica disposición esculturalizante en *Náufragos* (1944), donde se perciben perfectamente todas las sensaciones que comunica la inmovilización de los cuerpos. El grupo vive unos momentos de pasividad general, de lasitud, una inoperancia enfermiza, de falta de voluntad y de esperanzas perdidas, se han quedado sin víveres y sin timonel, una actitud de abandono que Rittenhouse esboza con diáfana simplicidad, hablando para sí, pero encarnando la voz del grupo: “Quizá uno de nosotros debería remar ¿Adónde? ¿Para qué?” La disposición escultural del grupo permite trazar analogías, por ejemplo, con esa escena cumbre de los naufragos en botes, *La balsa de la Medusa*. La composición de la escena, que usa los límites de la balsa como marco del cuadro, con el mar como fondo neutro, permite distinguir un sinfín de reacciones, como las diversas formas que puede adoptar el naufrago, donde cada cuerpo se explica a su manera, individualizándose. Encontramos el aburrimiento, la melancolía, el olvido, el ensimismamiento, la tristeza, la resignación o la desidia.

### 3.9.3. INMOVILIDAD MÓRBIDA

Esta inmovilidad escultórica de los naufragos de Hitchcock, de una belleza compositiva, puede derivar en un quietismo funerario cuando prevalece la inanición, la fatiga extrema y el deterioro físico. Verne dejó instantes terminales en la balsa de las calamidades de los naufragos del *Chancellor*, en una nueva situación de balsa sin movimiento, una balsa estancada en una bruma agobiante, con una descripción ingeniosa de Verne,

como si la balsa ya ni flotase: “La balsa no sólo se encuentra en estado estacionario, sino que no experimenta movimiento alguno. En ocasiones me pregunto si todavía flota.” Una situación de estancamiento que tendrá su prolongación en los cuerpos, ya de por sí debilitados, casi moribundos. Una inmovilidad que viaja ya emparentada con la muerte, como describe el cronista Kazallon, al referirse al contraamaestre, absolutamente abatido en un rincón de la balsa, en una posición de abandono y resignación plena: “Un hombre de tanta energía como el contraamaestre se encuentra ahora, sin embargo, totalmente abatido. Está irreconocible. Tiene la cabeza inclinada sobre el pecho, las largas manos huesudas posadas sobre las rodillas, cuyas agotadas rótulas sobresalen bajo el raído pantalón, está siempre sentado en un ángulo de la balsa, sin levantar nunca la vista. Contrariamente a la señora Herbey, no vive más que para su cuerpo, y su inmovilidad es tal, que a veces imagino que ha dejado de existir.”



*En el corazón del mar* (2015). Inmovilidad mortuoria.

Una inmovilidad mórbida que surge en el desfallecimiento absoluto, la encontramos en el segmento de la deriva del capitán Blight con un grupo de náufragos en una lancha en el filme de aventuras marítimas *Rebelión a bordo* (1935), con los cuerpos desfallecidos amontonados en una lancha superpoblada cuando se han agotado las reservas y ya se ha marchitado la esperanza, como muestra la fotografía seleccionada en el apartado sobre los náufragos ocasionales. Son cuerpos inanes, desprovistos de fuerza y energía, que ya sólo pueden reposar en el fondo de la lancha en el umbral de su extinción, cuerpos marchitos que no pueden sostenerse ni enderezarse. Esta inmovilidad mórbida se proyecta en el tiempo con una mayor mostración física del deterioro y la agonía en *En el corazón del mar*, un filme entregado en buena parte al motivo del náufrago en su vertiente más lastimosa, la de un grupo de náufragos condenados a un vagar sin destino que se prolonga por un lapso de 90 días. Se ven sometidos a una clase inenarrable de infortunios, con regresión incluso al canibalismo como medida última de supervivencia. Un calvario marítimo que deja cuerpos inservibles, famélicos, sedientos, fatigados, so-

metidos a los rigores climatológicos, como su sobreexposición al sol y a la intemperie oceánica.

Hemos percibido una inmovilidad primera fruto del aburrimiento, de las horas vacías, del tiempo detenido, cuando el cuerpo parece aún erguido o semicurvado, que delata cierta energía, cierta voluntad de estar, que empieza a doblarse por el peso del cansancio, ofreciendo una inmovilidad escultórica, donde predomina aún el busto semienderezado, que demuestra cierta fortaleza. Pero esta inmovilidad primera deja paso, con el lento discurrir del tiempo y el desgaste físico y psíquico que comportan las duras penalidades, a una inmovilidad anoréxica, de desfallecimiento, de ausencia de hábito de vida, de flaqueza irreversible, una inmovilidad mortuoria. Cuerpos extenuados, tirados en las balsas, incapaces de incorporarse, de rebelarse ante su paupérrima condición, desprovistos de fortaleza física, cuerpos cadavéricos, moribundos, exangües, como el cuerpo agonizante de uno de los náufragos del *Essex* en el bote de Chase, momentos antes de conseguir su salvación.

### 3.10. TO

### ENLOQUECIMIEN-

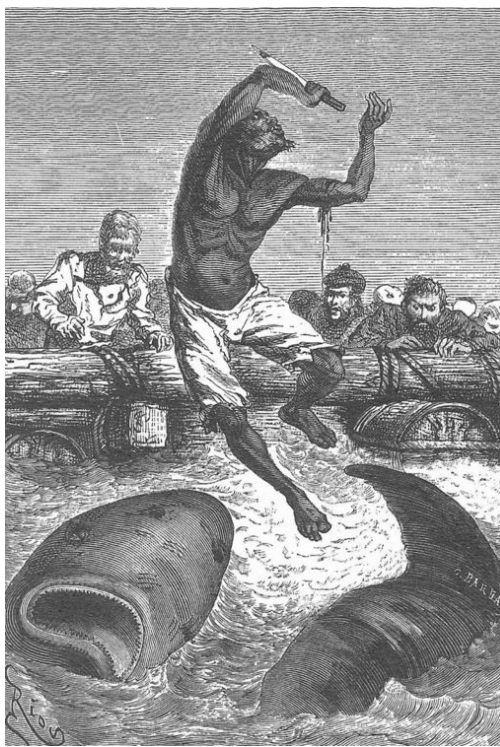
Los náufragos perdidos y desorientados en su largo vagar en balsas, y en condiciones extremas de subsistencia, pueden alcanzar estados de semiinconsciencia y confusión. Estos cuerpos castigados por grandes privaciones, que debilitan el organismo, pero también socavan la mente, llegan a experimentar estados delirantes, abriéndose a un mundo de espejismos, visiones, alucinaciones y enajenación. Son estadios de confusión que se dan principalmente en náufragos en balsas y a la deriva, pero que también puede darse en situaciones análogas, como las que se viven en soledad en islotes desiertos, un espacio mínimo cercado por el mar, que merma igualmente las facultades físicas y cerebrales. Estados de confusión y locura que pueden llevar a los náufragos más desdichados a sobrevivir creyendo que han muerto, situándose en los limbos de la vida y la muerte.

#### 3.10.1. DELIRIO

Verne describe la pesadilla de subsistencia de un grupo de los náufragos del *Chancellor* en alta mar; cuando se han terminado las provisiones y la salud está muy mermada por días de penurias, llegan los efectos físicos de los mareos, los vértigos pero también el desgaste anímico, mental, que parece arrastrar al cronista al abismo poeniano: “Siento en mí un vacío inmenso, pero esta sensación por lo menos es tan moral como física. Mi cabeza, pesada y mal equilibrada, me parece que se bambolea sobre mis hom-

bros, y experimento unos vértigos como los que se producen a la vista de un abismo en el cual nos precipitamos.” Finalmente, el cronista, tras un cúmulo de desdichas indecibles, es preso del delirio, la pérdida de la lucidez: “Una especie de niebla me va nublando poco a poco la inteligencia; es una especie de delirio que se apodera de mí, y lucho en vano por recobrar la lucidez de mis facultades.”

Kazallon describe una escena de locura en su diario correspondiente al marinero Flaypol, que parece divisar tierra en la distancia, como un espejismo, fruto del delirio, que Verne compara a la embriaguez, casi una locura bendita, placentera: “Flaypol se pasea por la plataforma, ríe, canta, ¡hace gestos hacia una costa imaginaria! Indudablemente le faltan las percepciones directas del oído, de la vista y del gusto, pero las suplente; un fenómeno puramente cerebral. También habla de los amigos ausentes (...). Helo aquí caminando entre todos esos cuerpos extendidos, tropezando a cada paso, cayendo, levantándose, cantando con una voz aguardentosa. Parece como si hubiese alcanzado el último grado de la embriaguez. Bajo el imperio de la locura ya no sufre, ¡y su sed se ha calmado! ¡Ah! ¡Quisiera estar alucinado como él!”



*El Chancellor de Verne. (Ilustración Édouard Riou). Enajenación.*

Estos delirios, desvanecimientos, pueden culminar en la enajenación completa, tal como describe Verne con un espeluznante ataque de locura que se apodera del negro Jynxtrop, debido al hambre y la sed continuadas, “Jynxtrop, el negro, presa de un acceso súbito de locura furiosa, comienza a recorrer de pronto la balsa lanzando alaridos. Ro-

bert Kurtis quiere detenerlo, ¡pero en vano! ¡Se lanza sobre nosotros para devorarnos! Tenemos que defendernos de los ataques de esa bestia feroz. Jynxtrop ha cogido un espeque, y es muy difícil para sus golpes. Pero, de pronto, por un cambio brusco que tan sólo un ataque de locura puede explicar, la rabia se vuelve contra él mismo. Se desgarran con sus dientes, con sus uñas, y nos lanza su sangre a la cara, gritando: - ¡Bebed; ¡Bebed; ¡Bebed;”

Byron en *Don Juan* describe también una escena dantesca, pero de locura colectiva, cuando los náufragos han devorado al sacrificado Pedrillo: “Las consecuencias fueron grandemente espantosas: los más voraces en comer enloquecieron. Señor, cómo blasfemaban y espumeaban, rodando atormentados por unas convulsiones extrañas, bebiendo agua salada como de alpestre fontana, llorando y boqueando, aullando, chillando, imprecando y, con risas de hiena, murieron desesperados.” Cuerpos rotos e insensibles como el náufrago terminal de *Caïn, aventures des mers exotiques*, que no contempla ya en su vida la idea del amanecer de un nuevo día, pierde la conciencia a causa de una debilidad extrema, entre jadeos provocados por la fiebre, donde se sustituyen los pensamientos por desvaríos, tal como escribe Poirier: “reemplazando en su cerebro las ideas por fantasmas.” Caïn es un cuerpo tirado en una canoa a la deriva en el ancho mar al que se le escapa la vida, un cuerpo vaciado, sin fuerzas ni conciencia, un cuerpo que aún palpita, pero sin vida inteligente: “Caïn no era más que una masa insensible, un organismo todavía vivo por unas horas, pero ya sin conciencia y sin memoria.”

En *La vida de Pi* el joven náufrago en su deriva oceánica que se alarga por meses, sufriendo hambre y la sed, con momentos de desesperación, se acompaña también de estados de confusión y aturdimiento. En su declinar físico y mental, el exhausto y debilitado náufrago Pi pasa cada vez más horas durmiendo tumbado en el bote hasta alcanzar un estado de confusión, entre vigilia y sueño, tal como anota en su improvisado diario: “No era un sueño normal, sino un estado de semiinconsciencia en el cual las fantasías y la realidad resultaban casi indistinguibles.” Es un momento de cariz onírico que en su versión fílmica conjuga la peregrinación marina con una mezcla de visiones, recuerdos, rostros y fantasías, un estado de aturdimiento y confusión, de “fragmentación” que dirá Pi, estado que registra en su improvisado cuaderno en un pasaje del filme: “Las palabras es lo único a lo que puedo agarrarme. Todo está confuso, fragmentado. Ya no distingo ni las fantasías ni los sueños de la realidad.” El encaminarse a la locura parece irreversible en las condiciones de indigencia de Pi, con sus penalidades del cuerpo y el sufrimiento mental, “mente moribunda” dirá Pi, alcanzado la confusión absoluta, el delirio: “concluí que me había vuelto loco. Triste pero cierto. El abatimiento quiere compañía y la locura la invoca.”

García Márquez también describe en su *Relato de un náufrago* cómo el solitario náufrago Velasco experimenta un episodio que guarda similitud con los estadios de delirio y enajenación, equidistante del sueño y la vigilia, y que propaga el clima de confusión. A Velasco se le aparece en varias ocasiones uno de los compañeros náufragos fallecidos, y todo parece síntoma del cansancio tras dos días y dos noches sin comer ni beber,

y sin dormir, pendiente de su rescate. Como una visión, el solitario Velasco entabla una primera conversación con su compañero sentado frente a él en la balsa. Antes lo había visto en sueños, pero ahora se le aparece cuando está despierto: “Si esto hubiera sido un sueño no tendría ninguna importancia. Sé que estaba completamente despierto, completamente lúcido, y que oía el silbido del viento y el ruido del mar sobre mi cabeza. Sentía el hambre y la sed. Y no me cabía la menor duda de que Jaime Manjarrés viajaba conmigo en la balsa (...). No era una aparición. Yo no sentía miedo. Me parecía una tontería que antes me hubiera sentido solo en la balsa, sin saber que otro marinero estaba conmigo.”

La locura, como la muerte, parecen fieles compañeras de viaje de los naufragos más lastimosos, como alerta el jefe de la fracasada expedición antártica, Shackleton, a sus hombres varados en placas de hielo, tras el naufragio del *Endurance*, en *Shackleton. La odisea del Antártico* (2002): “parados moriremos de hambre o enloqueceremos.” Shackleton vuelve sobre el mismo tema cuando se encomienda salvar al grupo: “Mi deber es procurar que todos sobrevivan, por eso no puedo mostrarme sentimental. Si lo hago, morirán congelados, o de hambre o por demencia. Lo he visto antes y no tengo intención de volver a verlo”. Y en un mundo de aparecidos, de divagaciones, de desvaríos de naufrago, podríamos llegar a concebir también la laberíntica y desquiciada historia del naufrago de *La invención de Morel* como un replanteamiento de esos episodios pasajeros de enajenación en el deambular del naufrago a la deriva o abandonado en una isla desierta, fruto de desdichas como el agotamiento, la sed, el hambre, la fiebre o la desorientación absoluta.

### 3.10.2. VIVIR MURIENDO

Los estadios de confusión y deliro que padecen los naufragos en situaciones terminales les lleva, en ocasiones, a fluctuar entre la vida y la muerte, creyendo morir, generando estados de dislocación, de disociación, de desdoblamiento. Retomando al desdichado naufrago Velasco de García Márquez, cuando se desvanece la esperanza en el rescate, en un estado de abandono absoluto, el cuerpo desgastado, cuando uno se encamina al umbral de la muerte, se producen estados de confusión entre la vida y la muerte, incluso deseos aliviadores de muerte, como se expresa en el cap. X, en unos párrafos encabezados por el elocuente lema “quiero morir”: “No sentía sed ni hambre. No sentía nada, aparte de una indiferencia general por la vida y la muerte. Pensé que me estaba muriendo. Y esa idea me llenó de una extraña y oscura esperanza.” La idea de la muerte surge inevitablemente en el naufrago tras muchos días vagando solo a la deriva, situándose al borde de traspasar los límites de la cordura, en un momento terminal donde la muerte adquiere una faz liberadora: “Ya no esperaba nada. Era mi novena noche en el mar. “Nueve noches de muerto”, pensé con terror (...). Nunca hasta esa noche había perdido una remota esperanza de que alguien se acordara de mí y tratara de res-



catarme. Pero cuando recordé que aquélla debía ser para mi familia la novena noche de mi muerte, la última de mis velaciones, me sentí completamente olvidado en el mar. Y pensé que nada mejor podía ocurrirme que morir (...). Entonces me sentía bien, porque sabía que me estaba muriendo”

En la lucha agónica por la supervivencia en atmosferas de desolación, incomunicación y abandono surgen momentos de pura alucinación o divagaciones, o estados febriles, que conducen a la escisión. Son estadios de confusión, una sintomatología de delirio, estados suspendidos entre la vida y la muerte, como reflejan los versos de *La oda del viejo marinero* de Coleridge: “Al moverme, no percibí mis miembros:/ Me sentí tan ligero, que pensé/ haber muerto mientras estaba en sueños/ y haber alcanzado la dicha mi alma”. En *La isla del doctor Moreau* de Wells el náufrago Prendick vaga a la deriva en una lancha tras sufrir toda clase de privaciones y tormentos en una especie de limbo, suspendido entre la vida y la muerte. En su estado de abandono, un cuerpo inane, observa en su octavo día de martirio una vela en el horizonte. Lo que podría ser motivo de júbilo para su pronta salvación da paso a la descripción de una escena de confusión, que bascula entre la realidad viva y la inconsciencia moribunda. Prendick observa claramente lo que acontece, pero su lastimoso estado lo lleva a percibirlo como algo irreal, como si ya estuviese muerto, por tanto, contemplando con desinterés lo que sería un momento radiante. Se produce una percepción dislocada, como si la cabeza negara lo que contemplan los ojos, o la visión estuviese mediatizada por el abatimiento y la desolación.

Prendick, en su estado de aturdimiento y desvarío, observa la aparición de un barco como una representación, un cuadro: “Y mientras yacía allí vi, con poco más interés que si hubiera sido una pintura, una vela que se me acercaba desde el horizonte. Debería tener la cabeza distraída, y sin embargo recuerdo bastante claramente todo lo que pasó. Recuerdo que la cabeza se acunaba con el mar y que el horizonte con la vela bailaba arriba y abajo.” Esta extraña disociación entre realidad y fantasía, se materializa luego como la visión de un cadáver que, irónicamente, se ríe de su rescate ya tardío: “Pero también recuerdo con igual claridad que yo estaba persuadido de estar muerto, y que pensé que qué broma que vinieran, llegando tarde por tan poco (...). No se me pasó por la cabeza ni una sola vez intentar llamar la atención, y no recuerdo nada claramente después de verla a mi lado.”

El desdoblamiento del náufrago terminal se hace patente en varios fragmentos de *Martin, el náufrago*, donde se pasa de la voz en primera persona a una confusión narrativa, donde el narrador se coloca fuera del relato. En su delirio, el protagonista abandonado en una roca lapidaria, lanza un clamor desesperado ante la humanidad, buscando una compasión imposible, formulando su deriva enajenante irreversible en sus míseras condiciones de vida: “Va a hacer entrar en la locura a un pobre desgraciado. Él no quiere volverse loco, pero tendrá que hacerlo. Pensad en todos vosotros, hombres en camas calientes: un marinero británico aislado en una roca y volviéndose loco, no porque quiera, sino porque el mar es un terror... el peor terror que hay, el peor imaginable...¡Oh

socorro, socorro! Estoy muriendo de estar a cielo raso. Estoy hambriento, muerto de sed. Estoy como un tronco a la deriva atrapado en una grieta."

En su solitaria inmovilidad, náufrago a la deriva, exhausto y muerto de sed, el viejo de *La oda del viejo marinero* de Coleridge, a bordo del barco sarcófago repleto de los cadáveres de sus compañeros, llega a un estado de confusión absoluta entre vida y sueño, entre deseos y realidad, en un bucle irresoluble: "Los inútiles baldes de la cubierta, tanto tiempo sin agua,/ soñé que rebosaban de rocío./ Al despertar, llovía.// Sentí los labios húmedos y la garganta fría/ y mis ropas mojadas./ En sueños, sin duda, había bebido,/ y mi cuerpo aún bebía.// Al moverme, no percibí mis miembros:/ Me sentí tan ligero, que pensé/ haber muerto mientras estaba en sueños/ y haber alcanzado la dicha mi alma." Este vivir muriendo, morir viviendo, lo padece también el solitario navegante de *La balsa de piedra*, abandonado en el mar tras la avería de su barco. Con el paso de los días, empiezan a sucederse momentos de confusión de realidad y sueño, de delirio, de pesadillas, de muerte: "y entonces se despierta después de haber creído que despertaba porque soñaba que estaba muerto."

### 3.II. SALVAMENTO FINAL

La salvación final pone fin a las desdichas de los náufragos, representa la culminación feliz de su aventura o, mejor, su desventura. La salvación final clausura satisfactoriamente la mayoría de los relatos, dejando el regreso al hogar para el sobreentendido o, esporádicamente, asumiéndolo en un epílogo. Hemos hablado de algunos relatos que aúnan el motivo del salvamento final con el motivo del avistamiento y la llegada a tierra firme, para aquellos casos de náufragos en balsas a la deriva tras extenuantes vagabundeos marítimos, como las novelas de Verne *En el país de las pieles* o *El Chanceller*, la deriva oceánica de Blight y sus hombres en el filme *Rebelión a bordo* o el náufrago Pi con un tigre de Bengala en *La vida de Pi* en el apartado "Cosmogonía del náufrago. La orilla salvadora."

Pero para los náufragos insulares que no han podido escapar de su forzado cautiverio, la salvación final requiere de la figura indispensable del rescate, la ayuda exterior. En Robinsón Crusoe, el motivo del rescate final corona la clásica aventura isleña de Robinsón, padre del arquetipo del náufrago en isla desierta. La sorpresa, la alegría y la emoción de Robinsón ante la visión del barco que le llevará a su país, liberándole por fin de su cárcel isleña tras veintiocho años de destierro, resulta una impresión tan fuerte que le hace casi desvanecerse, siendo sujetado por el capitán del barco: "Al principio estuve a punto de desvanecerme por la sorpresa. Puesto que vi mi libertad tan visiblemente puesta en sus manos, todas las dificultades allanadas y un gran barco para llevarme adonde yo desease ir. Al principio, durante un rato, no pude contestarle ni una palabra; pero como me había tomado en sus brazos, me agarré a él, o de lo contrario hubiese caído al suelo."

Melville describe con todo el paroxismo el momento del rescate final de una viuda náufraga en una isla desierta tras meses de subsistencia solitaria y extrema en una naturaleza inhospitalaria en *La isla de Norfolk y la viuda chola*. La infortunada Hunilla intuye que en lado opuesto de la isla donde ella sobrevive un barco había echado el ancla desde hacía unos días, y se lanza a una carrera desesperada para ser socorrida cuando éste ya se dispone a levantar el ancla. La escena está descrita con todo el patetismo y el vértigo del momento: “Hunilla se salvó por un pelo. Pues cuando el atravesar la isla llegó a la parte alta situada en el centro, debió entonces percibir por primera vez nuestros mástiles y observar también que se procedía a soltar las velas, incluso tal vez le llegaran los ecos del coro de la canción del cabrestante. La embarcación estaba a punto de zarpar y ella se encontraba rezagada. Con toda precipitación, Hunilla desciende ahora la altura de este lado, pero pronto pierde de vista el barco entre la selva hundida en la base de la montaña. Denodadamente avanza a través de las ramas secas que a cada paso intentan obstaculizarla, hasta que llega a la roca aislada, aún a cierta distancia del agua. Se trepa a ella, para cerciorarse. El barco sigue perfectamente a la vista. Pero ahora, agotada por una excesiva tensión, Hunilla está a punto de desmayarse. Le da miedo bajar de esta altura vertiginosa. Se resigna a quedarse allí donde está y como último recurso se saca el turbante de la cabeza, lo despliega y agita, a través de los matorrales, en dirección a nosotros.”

El rescate es también uno de los momentos cruciales en la vida de Prendick cuando se convierte en náufrago por segunda vez en *La isla del doctor Moreau*. Tras agotar sus posibilidades de escapatoria observa con admiración una vela en la lejanía, un avistamiento que le permite recobrar las esperanzas desvanecidas. La alegría se apodera de Prendick, con la vista fija en el mar, encendiendo hogueras, agitando trapos y gesticulando, para llamar la atención de los navegantes, en una clásica escena de petición de auxilio. Prendick describe su estado de excitación y agitación como un momento extático, con los ojos fatigados de tanto observarlo: “Y llegó un día, un día maravilloso, que pasé en puro éxtasis. Vi una vela hacia el suroeste, una vela pequeña como la de una goleta, y enseguida prendí fuego a una gran pila de ramas y me quedé de pie junto a él, mirando, en medio del calor del fuego y del mediodía. Observé aquella vela todo el día, sin comer ni beber, hasta que la cabeza me daba vueltas (...). Cuando llegó la aurora estaba más cerca y vi la vela cuadrada de un barco pequeño. Tenía los ojos fatigados de tanto mirar, y seguí observando y no me podía creer lo que veían (...). A medida que el día se iba aclarando me puse a agitar el último jirón de mi chaqueta; pero no se aperciaban de mi presencia y seguían sentados, mirándose uno al otro. Fui hasta la parte más baja del saliente de tierra y me puse a gesticular y a llamar.”



*Los viajes de Gulliver* (1939, Dave Fleischer). Salvamento final.

El rescate o la escapatoria pone fin a un período de aislamiento y soledad insular y se convierte en un instante privilegiado, un momento pletórico. Esta escena conclusiva y consoladora de final feliz ha sido adoptada por el cine, emulando sus precedentes literarios, formalizándose en la imagen de un barco surcando el mar, enmarcado en un horizonte de esperanza, dejando el tema del regreso a casa para los sobreentendidos, gracias al poder de sugerencia del lenguaje cinematográfico. Un motivo resolutivo evocador que el cine ha implantado como recurso narrativo y visual concluyente, como demuestra el final de *Los viajes de Gulliver* (1939), donde se funde el momento clave de la huida con el del salvamento final. El plano final de Gulliver volviendo a casa en un barco construido por los súbditos de los reinos de Liliput y Blefuscu cierra su experiencia de naufrago. Y en ocasiones resulta innecesario mostrar cómo se embarcan los naufragos en el barco de camino de vuelta al hogar, con el simple avistamiento del barco que se aproxima a la isla ya es suficiente para sugerir el anhelado rescate, como ocurre en *Infierno bajo cero* (1954), que convierte esta imagen en el plano que clausura el filme.

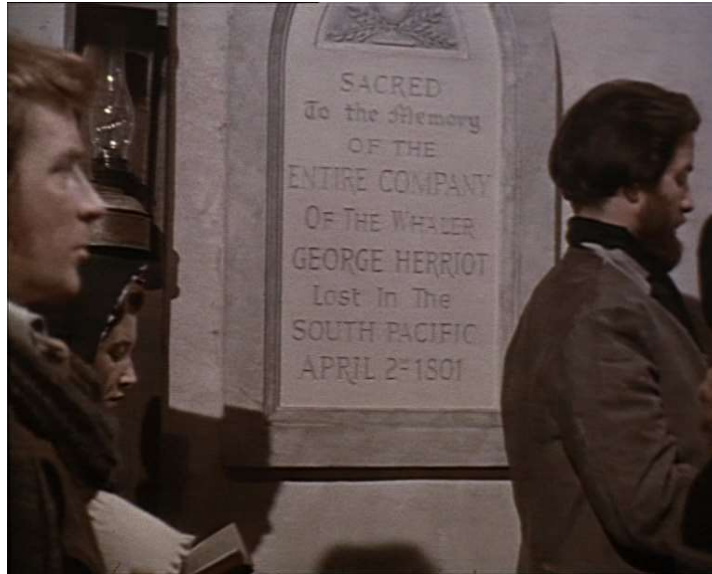
Pero la figura del rescate providencial tiene lugar también en el mar con los barcos que socorren a los naufragos que vagan perdidos en sus tristes balsas. Así lo ponen de relieve aquellos filmes que han construido su andamiaje dramático en el perímetro cerrado de las balsas de naufragos, como el clásico *Náufragos* (1944) o un sucedáneo como *El mar no perdona* (1957). También son frecuentes los rescates agónicos, como el que vive el naufrago de *Cuando todo está perdido* (2013) tras su postrer intento frustrado de clamar auxilio, incendiado su propia balsa como señal desesperada de auxilio. El naufrago sin nombre va a poner fin a sus sufrimientos ahogándose en el océano, pero tiene lugar su providencial rescate, ya que fuera de pantalla un barco ha avistado su balsa en llamas y una mano agarra al desdichado naufrago mientras se sumerge en la sima marina. El rescate en el último suspiro pone punto y final al relato mientras la figura del regreso queda elidida.

La desaparición física del naufrago es en cierta forma el reverso del rescate final, de la salvación final. La muerte en la isla o en una balsa comporta la ausencia de liberación y, por tanto, la denegación del motivo del regreso al hogar. Así, la muerte sería la contraportada amarga a ese estadio exultante y celebrativo que es el salvamento final, momento climático por naturaleza. Ya hemos dedicado un apartado a los naufragos fallecidos en el cine, “La desaparición física”, a merced básicamente de las catástrofes marinas, unas más aparatosas y otras de alcance más limitado. La desaparición física se manifiesta con la mostración del cuerpo yacente, cuerpos rotos en las rocas o en una playa, o esparcidos en el mar. Incluso esqueletos colgados de naufragos ignotos en cuevas. Por no hablar de las desgarradoras imágenes de los cuerpos de los naufragos modernos en las orillas del Mediterráneo.

La memoria de los fallecidos puede ser evocada a través de los restos del naufragio, pero especialmente a través de lápidas, mausoleos, cementerios, así como ceremonias fúnebres con las viudas enlutadas, progenitores que han perdido a sus hijos o los niños huérfanos. Un cortejo fúnebre incesante que puede complementarse con sendos capítulos dedicados a la devastación de las marinas trágicas del Romanticismo o los desastres que hemos abordado en la literatura de la fatalidad. En esta sección sobre la muerte, elemento distintivo de los motivos del naufrago, no vamos a formular un listado de bajas, sino que vamos a reseñar algunos fragmentos o momentos para ver cómo los naufragos se encaminan a la muerte, la asumen, o la buscan como liberación y descanso, así como algunos epitafios de despedida.

### 3.12.1. IN MEMORIAM

Ya Petronio aludía al olvido de los naufragos desprovistos de honores y sepulturas compasivas en *El Satiricón* a través del personaje Encolpio que contempla con dolor el cuerpo sin vida de su compañero Licas traído por las olas. Encolpio es testigo de la muerte, una derivada del motivo del naufragio con espectador, y ante el cadáver reflexiona sobre el sinsentido de la vida: “Aquí estás ofreciendo tu cuerpo frío a la voracidad de los peces y monstruos marinos y, cuando parecía que nada podría abatir tu poderío, ni tan siquiera una mísera tabla de tu enorme navío has encontrado que te salvara del naufragio. Ahora, mortales insensatos, llenad, si os atrevéis, vuestros corazones de pensamientos ambiciosos.”



*Moby Dick* (1956, John Huston). Lápidas.

Tras el naufragio provocado por el mago Próspero en *La tempestad*, el espíritu Ariel entona una canción para el joven náufrago Fernando, sentado en la orilla tras el desastre, llorando la probable muerte de su padre, el rey de Nápoles (acto I, escena 2ª). Ariel alude a la pérdida del rey en un obituario, una evocación de los náufragos anónimos ahogados que reposan en el fondo del mar, los desaparecidos sepultados bajo el agua, embelleciendo la escena mortuoria, sublimando su muerte, apaciguando el sufrimiento de Fernando: “Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua; se ha hecho coral con sus huesos; lo que eran ojos son perlas. Nada de él se ha dispersado, sino que todo ha sufrido la transformación del mar en algo rico y extraño. Las ondinas, cada hora, hacen sonar su campana.”

Byron, que traza un exhaustivo recorrido por los diversos motivos relacionados con la figura del náufrago en *Don Juan*, introduce incontables momentos de muerte. Describe una escena paroxística de naufragio en un mar tempestuoso que deja un reguero de destrucción, y dedica unas palabras a los náufragos desaparecidos bajo la su sepultura marina, pero con una ironía que ensombrece aún más el recuerdo de esos desdichados en estado purgatorial: “Los demás perecieron. Cerca de doscientas almas abandonaron su cuerpo, y lo que es aún, ay, peor, cuando el océano sepulta a unos católicos: habrían de esperar varias semanas a que alguna misa les separara un poco de las brasas del purgatorio pues, hasta que el pueblo no sepa lo que ha pasado, no irá a gastar en muertos su dinero: celebrar una misa cuesta tres francos.”

### 3.12.2. ENCAMINARSE A LA MUERTE

Muchos náufragos han relatado su cercanía con una muerte que parece inexorable. Un encaminarse a la muerte que recuerda también aquellos instantes de desvaríos en

los cuales los naufragos creen morir y que hemos anotado en el apartado “Cosmogonía del naufrago. Confusión y delirio”. El cronista del grupo de naufragos del *Chancellor* de Jules Verne se encuentra rodeado de cuerpos moribundos y agonizantes en la balsa. Ya sólo restan once almas en la balsa y la muerte parece irreversible, ya sea por inanición o devorados por algunos naufragos famélicos. Kazallon dibuja una balsa espectral con estas palabras: “El final de este drama, sea cual sea, se acerca (...). Ya no se oyen palabras en la balsa, ni siquiera gemidos. Hay un silencio absoluto. No se intercambian ni diez palabras cada día. Además, las pocas palabras que nuestras lenguas, nuestros labios tumefactos y endurecidos podrían pronunciar serían absolutamente ininteligibles. ¡La balsa no transporta más que espectros macilentos, exangües, que ya no tienen nada de humanos!”

El encaminarse a la muerte queda reflejado en *Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez con la amarga deriva solitaria del naufrago eclipsado en el vasto océano. Se acerca progresivamente a la muerte en su estado calamitoso, con sus fuerzas desvanecidas, y ya sólo le queda amarrarse fuerte a la barca, tal como les enseñaban durante la instrucción militar en la marina: “Hay un instante en que ya no se siente ni la sed ni el hambre. Un momento en que no se sienten ni los implacables mordiscos del sol en la piel empollada. No se piensa. No se tiene ninguna noción de los sentimientos. Pero aún no se pierden las esperanzas. Todavía queda el recurso final de soltar los cabos del enjaretado y amarrarse a la balsa. Durante la guerra muchos cadáveres fueron encontrados así, descompuestos y picoteados por las aves, pero fuertemente amarrados a la balsa.”

En *Martin, el naufrago* de Golding, el protagonista se arrastra para acurrucarse en una grieta en una roca de su minúsculo islote. Se ve sacudido por temblores, dolores, hambre, fiebre y delirios, y a pesar de su esfuerzo, tenacidad, optimismo, aplicándose una cierta doctrina del robinsonismo, ya sólo le queda sucumbir y perecer en su inhumana existencia. Un breve fragmento nos revela la desdicha de su situación, una voz que le recuerda su destino inexorable de extinción, por mucho que Martin se empeñe en practicar y buscar el milagro robinsoniano en su isla cadalso: “El frío y el agotamiento le hablaron claramente. “Abandona, dijeron, estate quieto. Abandona la idea del regreso, la idea de vivir. Acaba, déjalo estar. Estos cuerpos blancos no tienen interés ni vivacidad, las caras, las palabras, son cosas que sucedieron a otro hombre en otro lugar. Una hora en esta roca es el curso de una vida. ¿Qué tienes que perder? Aquí no hay nada excepto tortura. Abandona. Déjalo estar.”

La versión filmica *La balsa de piedra* (2002, George Sluizer) no contempla un episodio de naufrago solitario, presente en la novela de Saramago, que pasa por diversos episodios de duermevela, de modorra, hasta que empieza a familiarizarse con la muerte como final próximo, aunque agarrándose a una postrera oportunidad de salvación: “le parecía que en cualquier momento iba a morir y en cualquier momento podía aún renacer.” El naufrago de *La vida de Pi* ve cercana su muerte, su cuerpo ya se ha rendido y su mente ha sucumbido a demasiados sufrimientos. Entonces Pi se resigna a su destino

fatal, asumiendo el triste desenlace: “A la mañana siguiente había perdido todo el miedo a la muerte y decidí morir.”

### 3.12.3. MUERTE LIBERADORA

Tras alcanzar estadios de desesperación absoluta, en subsistencias extremas, vidas al límite, algunos náufragos ansían la muerte como un alivio, como una solución a tanto dolor, una muerte liberadora. Estos náufragos que recurren a un último gesto de inmolación, el de quitarse la vida, se convierte normalmente en el preámbulo de su salvación, gracias a un rescate, una epifanía o un golpe de suerte, que les permite escapar de la muerte. Así, en *La oda del viejo marinero* el viejo náufrago también desea morir, especialmente en un barco atestado de cadáveres, que le miran con ojos acusatorios, y se dice: “siete días, siete noches, observando aquella maldición, / y sin lograr morir.” Y volviendo a la balsa de los náufragos del *Chancellor*, plataforma para los desgarros, el cronista, desesperado, ya ha perdido cualquier esperanza en el rescate y piensa en el suicidio, la muerte deseada: “¡Que Dios me perdone, pero pienso seriamente en acabar! La idea se me incrusta en el cerebro. Experimento una especie de hechizo diciéndome que mis miserias se acabarán cuando yo quiera.”

El arranque de *La isla del doctor Moreau* de H.G. Wells está dominado por diversas situaciones asociadas a la figura del náufrago en un bote a la deriva. Prendick queda completamente sólo en una lancha, desesperado y exánime, se entrega a divagaciones de locura y muerte, y plantea la ingestión de agua marina, pero sus debilitadas fuerzas se lo impiden: “Quedé tumbado sobre uno de los travesaños no sé cuánto tiempo, pensando que si tuviera fuerzas bebería agua del mar para enloquecer y morir deprisa.” Y tras su rescate, Prendick es abandonado de nuevo a su suerte por sus rescatadores, devuelto al mismo bote de náufrago. Náufrago reincidente, aún vive atormentada por su inicial deriva en el mar, y arranca a llorar y sollozar, deseando su propia muerte: “En un arranque de desesperación me puse a dar puñetazos en el agua acumulada en la barquilla y a dar golpes salvajemente contra la regala. Y rogué a Dios en voz alta que me dejara morir.”





*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). Epitafio.

El desdichado náufrago de *Caïn, aventures des mers exotiques* de Poirier, sucumbe a la desesperación en su canoa, apoderándose de él el sentimiento de derrota. Como todos los condenados a muerte, dedica unos últimos pensamientos, recuerdos y fragmentos de su vida, antes de dirigir la pistola contra sí mismo en su voluntad de poner término a la agonía y abrazar una muerte liberadora, convirtiendo su bote en un ataúd: “estirado en el fondo de la canoa que era la medida justa de un sarcófago.” Un náufrago que va a buscar una muerte voluntaria es Chuck Noland en sus primeros tiempos varado en una pequeña isla en *Náufrago* (2000). El desesperado náufrago prepara su propio ahorcamiento en un tronco en lo alto del promontorio del islote. Sus palabras resumen de alguna forma la voluntad de morir ante tanto infortunio y la imposibilidad de escapar: “Sabía que nunca iba a salir de aquella isla. Iba a morir allí completamente solo. Me pondría enfermo o me haría daño con cualquier cosa. Lo único que podía elegir, lo único que podía controlar, era el cómo, el cuándo y dónde iba a pasar.” Y el testigo de Noland parece recogerlo el náufrago suicida de *Swiss Army Man* (2016) al principio de la película en su mísera isla cadalso.

Los náufragos que van a morir también formulan sus últimas voluntades o dejan escritos algunos epitafios. En el umbral de la muerte, llegados al punto de no retorno, Pi se despide de la vida: “-Adiós, Richard Parker. Siento haberte fallado. He hecho lo que he podido. Adiós. Amado padre, querida madre, querido Ravi, saludos. Vuestro afectuoso hijo y hermano viene a encontraros. No ha pasado ni una hora que no pensara en vosotros. El momento en que os vea será el más feliz de mi vida. Y ahora lo dejo todo en manos de Dios, que es amor y al que quiero.” El náufrago Noland va a intentar escapar de su cautiverio isleño con una balsa de troncos gracias a la oportunidad que le ha deparado la marea, un trozo de plástico que utilizará como vela, y así vencer la resistencia que le oponen las olas, muro acuático que lo retiene. Es la única oportunidad de salir de

su islote en años, y en una pared escribe su despedida dirigida a su mujer por si perece en el intento, una nota en una roca, como una lápida gravada, testimonio mudo de su paso por la maldita isla: “Chuck Noland estuvo aquí 1500 días. Huyó al mar. Decir a Kelly Frears, Tennessee, Memphis, que la quiero.”

### 3.13.

## EL REGRESO

En la narrativa de los naufragos predomina la clausura gratificante, gracias a la figura del rescate o el salvamento final, que implica el retorno a casa. Un regreso al hogar que actúa como convencional final feliz, un mero trámite reconfortante, como epílogo a la finalización de la desdicha del naufrago. Una forma de clausura del relato que, en cine, emulando la narrativa literaria, se ha dejado mayoritariamente para el fuera de campo, recurriendo a una imagen evocadora de ese significado como el embarcarse de camino de vuelta o con la imagen de un barco surcando el mar en el horizonte, instante que predispone al espectador a entender el regreso como sobreentendido, sin necesidad de que se haga explícito. El rescate o la salvación es el auténtico momento climático del relato de naufragos, cuando se cierra el paréntesis abierto con el accidente del naufragio, y que ha provocado la reclusión insular o el vagabundeo marino, dejando a los naufragos fuera de circulación, apartados del mundo. A pesar de la fórmula resolutive del regreso elidido, cuando se ha abordado directamente el tema del regreso al hogar, se pone en evidencia, de alguna manera, la distancia que media entre el robinsonismo y aquellos relatos que ponen en cuestión dicho modelo. Es la distancia que separa los finales más conciliadores, consolatorios y reparadores, de aquellos otros en que se vive un regreso más problematizado: desde dificultades de readaptación al medio, a secuelas y heridas difíciles de superar, a estados melancólicos y reflexiones existenciales o, incluso, impulsos de regresar a las islas, de recuperar de nuevo la condición de naufrago.

### 3.13.1. REGRESO CONCILIADOR

Aunque la vuelta al hogar queda frecuentemente aludida sin ser mostrada en imágenes, la readaptación del naufrago a la vida tras el salvamento final sí merecía atención en el clásico robinsoniano. Defoe reservaba para Robinsón, en su retorno a Inglaterra, algunos pequeños contratiempos, convirtiéndose momentáneamente en una figura desdichada. Pero en la norma literaria de Defoe, todos los tropiezos son meramente circunstanciales y, en realidad, sirven de trampolín para que el héroe robinsoniano vuelva a reafirmarse como tal, con su victoria sobre las adversidades, debidamente recompensado. Un regreso fructífero que implicaba para Robinsón retomar de nuevo sus navegaciones y sus negocios mercantiles. De todas formas, en *Robinsón Crusoe* ya se apuntaba la dimensión espectral que pueden adquirir los desaparecidos que retornan a la vida: el regreso al hogar del desterrado Robinsón, tras 28 años separado de la sociedad, lo confronta a temas como el olvido o haber sido dado por muerto.



*Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1902, George Méliès). Regreso triunfal.

A la vuelta a la metrópoli, Robinsón encontró que sus padres habían muerto y que sus amigos lo habían olvidado, en realidad no había nadie aguardándole, Robinsón era en realidad un desconocido: “Cuando llegué a Inglaterra era un extraño para todo el mundo, como si allí nunca nadie me hubiese conocido.” En realidad, el regreso de Robinsón es un estímulo para nuevas aventuras ya que ha quedado prácticamente arruinado debido a una serie de problemas con la administración de sus bienes. Pero en la rueda de la fortuna de Defoe, los inconvenientes son rápidamente revertidos y Robinsón es un hombre rico gracias a los rendimientos y ganancias obtenidas por sus propiedades agrícolas en Brasil. Y el marino y mercader Robinsón, a pesar de verse enriquecido, se muestra como un personaje sin ataduras, libre, incapaz de retirarse y vivir holgadamente, legitimando su espíritu aventurero, su pulsión marinera: “Cualquier podría creer que en una situación tan afortunada por todos los conceptos, se habría acabado para mí el correr más aventuras; y la verdad es que así hubiera sido de concurrir otras circunstancias; pero yo ya estaba habituado a una vida vagabunda, no tenía familia, poca amistades y, a pesar de ser rico, no había hecho muchas relaciones.”

Allí donde Defoe desarrollaba el motivo del regreso a casa, el robinsonismo se olvidó pronto de esta cuestión, prescindiendo de esta última parte para convertir el rescate del naufrago en el momento catártico, peripecia que clausura el episodio de supervivencia isleña. Así, una novela que formula el robinsonismo grupal como *La isla misteriosa* de Verne culmina con el retorno de los naufragos-colonos a América tras su salvación, coincidiendo también con el fin de la Guerra de Secesión y en un clima de paz. El colectivo de robinsones podrá refundar en tierra americana la colonia levantada en la isla perdida, reviviendo una réplica de la experiencia civilizatoria e idealista de la isla. Pero se trata de una recapitulación gratificante que no merece ningún desarrollo espacial,

con apenas unas frases de Verne dejando el tema por sobreentendido: “Allí, en fin, todos fueron felices, unidos en el presente como lo habían estado en el pasado.”



*Los Robinsones de los mares del Sur* (1960, Ken Annakin). Permanencia.

Si el cine prescindirá como norma de uso del momento del regreso al hogar en los relatos de naufragos, resulta paradójica la utilización de este motivo en la adaptación del pionero Méliès del clásico robinsoniano, *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1902), al ser abordado en un sentido exultante, apoteósico. Méliès añade el subrayado de un clamoroso recibimiento popular con la llegada del barco a los muelles de Southampton, con Robinsón y Viernes recibidos como héroes. Estas muestras de efusión popular eran un recurso habitual en el cine del mago Méliès, que acostumbraba a coronar sus aventuras y viajes extraordinarios, como ya estipulaba tempranamente en *Viaje a la luna* (1902), con escenas de baño de masas de los heroicos protagonistas retornados. El dilatado episodio final comprende hasta 4 cuadros escénicos y un quinto cuadro que actúa como epílogo divinizador, elevando a Robinsón y Viernes a la categoría de mitos modernos, bajo el título de “Apoteosis”. Una serie de escenas que contemplan, más allá del recibimiento entusiasta de los recién llegados, el reencuentro familiar con la esposa y una familia que ha crecido durante su ausencia, y que cuenta también con Viernes como nuevo miembro del núcleo familiar.

En el mejoramiento y perfeccionamiento de las condiciones de supervivencia de los naufragos que se opera en el robinsonismo, y que terminan convirtiendo las islas perdidas en auténticos edenés, en vidas idealizadas, la culminación de una utopía insular, incluso el clímax del rescate y el regreso a la civilización puede no sólo ser omitido, sino desechado. Esto es lo que ocurre en *Los Robinsones de los mares del Sur* (1960), que a partir del relato de Wyss, introduce una variante en el modelo robinsoniano que consiste en la ausencia de la huida y la asunción voluntaria de la estancia definitiva en la isla. La placentera vida en la isla perdida, un nuevo mundo paradisíaco, genuina tierra de promisión, provoca un cambio inédito en el formato primero robinsoniano que tiene en

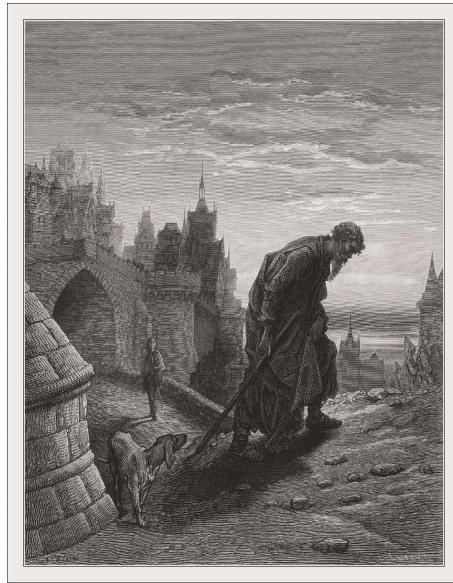
el regreso al hogar el colofón final. El motivo de la huida o el rescate existe y permanece, pero la familia Robinson descarta esta opción y opta por la decisión inédita de permanecer en la isla, como náufragos voluntarios. Y es que la isla actúa como sucedáneo de las colonias, emblema de una vida nueva, meta abortada en un principio por culpa de un naufragio. Al crear un nuevo mundo en la isla, un territorio propicio para establecer y sellar el nuevo hogar, se ha asistido también a la fundación de un asentamiento colonial, “Nueva Suiza”, una resolución gratificante para una isla de la plenitud.

El motivo del regreso tras una experiencia de naufragio en un bote está presente en el filme *La vida de Pi*, a través de un regreso reconfortante, con el protagonista que ha emprendido una nueva vida, se ha aclimatado a su nuevo hogar, ha formado una familia o se ha entregado a la religión, pero el tema del retorno nos permite, en esta ocasión, observar cómo un cuerpo castigado sana sus heridas y se reconstruye tras una devastadora experiencia. Como si se tratase de una derivada de la orilla salvadora, propiedades regeneradoras, la sanación física es una resurrección del cuerpo tras el martirio corporal sufrido en unas condiciones tan deplorables de subsistencia. Postrado en la cama del hospital, rodeado de cuidados y atenciones médicas tras la finalización de su periplo marítimo, Pi cuenta cómo se recupera lentamente, cómo se reconstituye su cuerpo: “Al cabo de un par de días ya podía ponerme en pie, incluso hacer dos pasos, tres pasos, a pesar de la náusea, el vértigo y la debilidad general. Los análisis de sangre revelaron que estaba anémico, y que el nivel de sodio era muy alto y el de potasio, bajo. Mi cuerpo retenía líquidos y las piernas se me hinchaban enormemente. Parecía como si me hubieran implantado patas de elefante. Mi orina era de un amarillo oscuro tirando a marrón. Al cabo de una semana, más o menos, ya podía empezar a caminar con normalidad y podía ponerme zapatos si no me los ataba. La piel se me curó, aunque todavía tengo cicatrices en los hombros y la espalda.”

### 3.13.2. REGRESO PROBLEMATIZADO

La llegada al hogar representa la culminación feliz de una experiencia de naufragio, un epílogo exultante que corona el clímax reparador del rescate o la salvación. Una conclusión habitual en el modelo robinsoniano, pero que en aquellos relatos que se apartan precisamente de dicho modelo, depara algunos contratiempos o desajustes, cuestionando la figura del retorno plácido en una restitución problematizada. Esta reinscripción problemática puede retrotraernos hasta el naufragio Ulises con su regreso a la patria, el gran tema del periplo odiseico. Tras un regreso demorado, la llegada final a Ítaca ocupa una parte primordial del relato, episodio donde se desarrollan temas como el reconocimiento y la venganza. Muchos marinos perecen en las catástrofes trágicas de la novelística fatalista de Poe o Melville, pero *Oda del viejo marinero* de Coleridge afronta el motivo del regreso tras el rescate en un naufragio de forma controvertida. Es decir, la felicidad del regreso, acompañada de la reincorporación al mundo de partida, se torna

amargura y pesar. El poema de Coleridge convierte el regreso del viejo marinero salvado en una penitencia, un castigo. Como una represalia divina, tras su regreso al hogar, el viejo parece condenado a explicar su historia, continuando con una maldición que imposibilita su felicidad. Una pesada losa de la cual sólo puede desprenderse cuando ha contado su historia a otra persona, encontrado consuelo en esta forma de expiación, pero su alivio es pasajero, ya que se ve obligado a contarla de nuevo: “Desde entonces, a una hora incierta regresa esa agonía, y en tanto no he contado esta historia espectral se abrasa este corazón mío.”



*Oda del viejo marinero* de Coleridge. Ilustración de Gustave Doré (1876). Regreso problematizado.

El marinero en tierra es retratado por Gustave Doré en una lámina donde aparece el viejo encorvado por el paso y el peso de los años, que se aleja con un bastón, y seguido por un perro, el marinero convertido en vagabundo condenado a la soledad y a la mendicidad. Un viejo marinero forzado a relatar su historia, como un peregrino que sólo puede redimirse contando su luctuosa historia, obligado a llevar una angustiada existencia, una ardua penitencia, ser errante, un náufrago en tierra. Y si Verne dejaba el retorno a casa de sus náufragos rescatados para un espacio entrevisto en *La isla misteriosa*, en *Viajes y aventuras del capitán Hatteras* (1866) subvierte el canon del final feliz en el hogar por una imagen poco halagüeña, un Hatteras enloquecido en un sanatorio, poseído por la fiebre de la conquista de los Polos - un sucedáneo de la voluntad inicial de Verne de ver morir a Hatteras lanzándose a un volcán en erupción tras su conquista del Polo -.

Igual que en Coleridge y Poe, el regreso tras el rescate del náufrago Pip en un pequeño incidente en *Moby Dick* está impregnado también de un tono sombrío. Perdido

en la inmensidad terrible del mar durante unos momentos por culpa de un descuido en una ballenera, Pip es providencialmente rescatado por su barco, el *Pequod*. Pero ya en cubierta, la experiencia traumática de la soledad es suficiente para mermarle las capacidades mentales, ahora vagando por cubierta como un loco. Pip escapa de la muerte en el mar, pero una vez a salvo, pierde la razón, se convierte en un alma condenada, salva su cuerpo, pero quedará trastornado: “Desde entonces, el negrito anduvo por la cubierta como un idiota, hasta que al final los hombres dijeron que así estaba. El mar, burlescamente, había conservado su cuerpo finito, pero había ahogado el infinito de su alma.”

A pesar de que las versiones cinematográficas de *La isla del doctor Moreau* concluyen con la imagen del náufrago huyendo de la isla en un bote, la novela de Wells contiene un epílogo nada complaciente sobre el tema del retorno al hogar del náufrago Prendick. Este último capítulo, titulado precisamente “Un hombre solo”, revela el sentido nada consolatorio de su reincorporación al mundo civilizado, un encuentro no exento de contradicciones. Un regreso que no puede subsanar los terrores de la isla en el náufrago, sumergiéndose en un extraño clima de malestar, de melancolía, de desconcierto existencial. Sus palabras cuestionan la figura del modélico regreso feliz y hacen aflorar sentimientos de desasosiego que le devuelven de nuevo al terror de la isla: “Y, por poco natural que parezca, mi retorno a la humanidad significó, en vez de la confianza y compasión que yo esperaba, un curioso aumento de la incertidumbre y del miedo que había experimentado durante mi estancia en la isla.” El éxito del retorno, la alegría por la salvación, se torna fracaso, desconcierto, con el náufrago en tierra llevando una vida de inadaptado, aislado y recluido en el campo, alejado de la ciudad, completamente solo, rehuyendo a la gente.

Sus últimas palabras contienen un tono desolado, casi desquiciado, intentando preservar una soledad resguardada, cobijado en su escondite, convertido en un náufrago del mundo: “Cuando vivía en Londres el terror era casi insoportable. No podía escapar de los hombres: sus voces entraban por las ventanas; las puertas cerradas apenas eran garantía de seguridad (...). Particularmente asquerosas me resultaban las expresiones impávidas de la gente de los trenes y de los ómnibus; no parecían acaso mis compañeros de humanidad más de lo que me lo hubieran parecido unos cadáveres, por lo que no me atrevía a viajar a no ser que tuviera la soledad asegurada. Y también me parecía que yo mismo no era la criatura racional sino solamente un animal atormentado con algún extraño desorden del cerebro que me empujaba a marchar solo, como una gallina.” Un regreso problematizado, acorde con la zozobra que experimenta su desnortado protagonista, y que le da a esta novela fantacientífica un sesgo luego presente en la futura

novelística más pesimista y existencialista, tal como apunta Jean Queval, quien enlaza en el tiempo el horror y el sufrimiento del náufrago de Wells con las obras angustiadas de Albert Camus y William Golding.<sup>495</sup>

El texto de García Márquez *Relato de un náufrago*, consagrado a la deriva marítima de un náufrago real, Luis Alejandro Velasco, recibido como un héroe nacional tras su salvación, también plantea problemas de adaptación. El propio título completo de la crónica transcrita por García Márquez ya abrazaba la cuestión controvertida del regreso, donde el clamor popular y el respeto oficial por una gesta heroica, daba paso al ostracismo y la marginalidad: “Relato de un náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre.”<sup>496</sup>



*Náufrago* (2000, Robert Zemeckis). La encrucijada del regreso.

En la relectura del mito robinsoniano que lleva a cabo Coetzee en *Foe* también se problematiza la figura del regreso de la náufraga Susan Barton junto al indígena Viernes,

---

495 Jean QUEVAL, “Introduction” en Herbert George Wells, *Oeuvres*, París, Mercure de France, 1963, pp. 1-6.

496 El olvido del que fue objeto el náufrago Velasco es debido en buena parte a la revelación de la verdad de los hechos ocurridos en su buque de la Armada colombiana, donde fallecieron siete compañeros marinos. Luego se reveló que el accidente de los náufragos, debido a una tempestad, ocurrió en verdad por culpa del tráfico ilegal de mercancías que realizaba dicho buque. Un incidente en plena dictadura que comportó inmediatamente el cierre del periódico donde trabajaba García Márquez, donde se había publicado por entregas la crónica de la supervivencia de Velasco. También conllevó la renuncia del náufrago a seguir en la Marina para terminar trabajando en una oficina de una empresa de autobuses, conservando “el aura serena del héroe que tuvo el valor de dinamitar su propia estatua”, como diría García Márquez en motivo de la publicación de la novela en 1970



malviviendo ambos en Londres bajo la tutela del escritor Foe. Se trata de un largo episodio que ocupa buena parte de la novela, con más extensión incluso que el episodio de naufragos en la isla de Cruso, quien muere en el viaje de retorno. Su nueva existencia londinense resulta penosa, viven en la precariedad absoluta, sin luz ni velas, comiendo zanahorias todo el día, viviendo como topos. La quimera de una vida feliz y próspera en la civilizada Inglaterra tras su experiencia en esa estéril isla, poblada únicamente de monos y lagartijas, se evapora. Susan recuerda las promesas de riquezas en Inglaterra que hacía a Viernes para cuando publicasen su libro de memorias. Pero ambos episodios se asemejan, ensamblándose las penalidades de la isla con las de la metrópoli: “Me creeréis si os digo que la vida que llevamos cada vez se diferencia menos de la que llevábamos en la isla de Cruso.” Susan, que mantiene correspondencia con Foe en su aislamiento, acude finalmente a su protector, relatando su extrema pobreza, convertida en una desdichada mendiga: “Llevo dos días sin comer. Tengo la ropa andrajosa y el pelo liso. Parezco una vieja, una gitana sucia. Duermo en los portales, en los patios de las iglesias, debajo los puentes.”

Finalmente nos ocupamos de un naufrago del cine moderno, Chuck Noland, que protagoniza un regreso nada armonioso y placentero en *Náufrago* (2000). A pesar de su recompensa final, encontrada en un último suspiro y presentada elípticamente, el naufrago recién regresado sufre también un pequeño calvario en su ronda odiseica de reconocimiento. Su antigua novia ahora es una mujer casada y con hijos, que hace inviable retomar la aventura del pasado, a pesar de que ella se convirtió en su talismán en su isla-patíbulo. Su readmisión en el hogar queda descartada, forzando al retornado a un nuevo proceso de adaptación al mundo, un empezar de nuevo, como si hubiera llegado a una isla perdida. La restauración hogareña cuestionada va acompañada también de algunos detalles que nos ilustran sobre la figura del desaparecido, dado por muerto, convirtiendo la reaparición en un retorno de la muerte, una resurrección. Noland, que ha sido enterrado en una tumba sin cuerpo, se convierte en un ser de ultratumba, un ser espectral, fantasmagórico, y unas líneas de diálogo ponen de relieve, desde el humor, el significado de su vuelta a la vida: “Resucitar a un hombre requiere mucho papeleo. Mañana vamos a devolverte a la vida.” En este regreso amargo, el personaje será desplazado a una encrucijada vital, sin saber qué dirección tomar, un impasse perfectamente reflejado con la imagen del personaje en mitad de un cruce de carreteras tras entregar el paquete que había custodiado en la isla. Una imagen que resume gráficamente el drama del regreso cuestionado, abierto a la incertidumbre.

## 4. LA METÁFORA DEL NÁUFRAGO

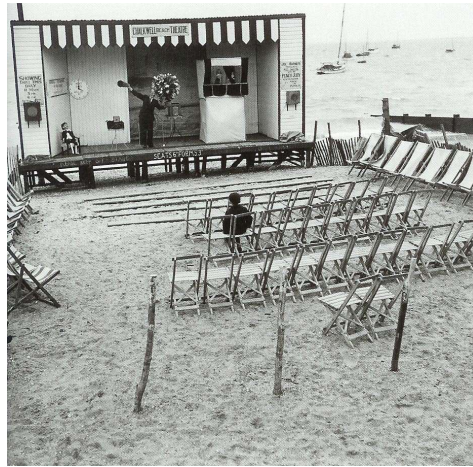
El náufrago en su acepción metafórica alude al hombre que ha fracasado. Pero la idea de fracaso o derrota asociado al náufrago metafórico adquiere mayor nitidez cuando las características del medio marino se reproducen también en medios naturales distintos, como en el mundo de las nieves, la selva, el espacio exterior o el desierto. La analogía entre el vasto océano y la inmensidad blanca, desértica, selvática o espacial, aumentan la potencialidad de la percepción de la metáfora del náufrago en estos espacios. El vínculo metafórico que se establece a partir de ese parentesco paisajístico adquiere mayor intensidad cuando podemos apreciar como la mayoría de temas que conforman la genealogía de motivos que hemos desarrollado en el apartado recapitulativo del análisis de la figura del náufrago, “La cosmogonía del náufrago”, se acomodan fácilmente a su vertiente metafórica.

La idea del náufrago figurado, ajeno por completo al medio marino, puede viajar más allá de la metáfora de la caída o del fracaso, y puede focalizarse en un ser aislado, perdido y atrapado en el mundo de las nieves, las arenas del desierto o el espacio exterior. Una amplia selección de relatos cinematográficos, a menudo sustentados en una base literaria, ayudarán a trazar el camino de la metáfora del náufrago por entornos naturales opuestos. Un camino que vendrá indicado también por fotogramas de varios filmes reseñados, imágenes que contribuirán a reforzar gráficamente esta concepción metafórica del náufrago en espacios físicos no marítimos.

La metáfora del náufrago comporta una desterritorialización. Y en esta traslación de significados a otros campos, la concepción metafórica se orienta fácilmente cuando abundan las similitudes entre entornos distintos. Los hielos, el desierto, la selva o el espacio sideral son espacios inmensos. Todos son paisajes monótonos, quietos, inmóviles, uniformes, silenciosos, lugares donde el hombre fácilmente puede perderse o quedar aislado, enfrentado a su supervivencia. La figura del náufrago marino puede vislumbrarse de forma metafórica así en la arena de los desiertos, la maleza de las junglas, surcando el espacio exterior o vagando en la vastedad de los hielos, mundos distintos cuyas características físicas pueden compararse con las del océano.

Es cierto que este nuevo capítulo correspondiente a la metáfora del náufrago significa adentrarse es un territorio más propenso a la subjetividad del analista. A priori muchos relatos no muestran vínculos determinantes que fijen con claridad el sentido metafórico. A pesar de contar con los mitemas que conforman la figura del náufrago, replicados claramente en títulos sin base marinera, se prestará atención a hechos concretos que apuntalan sin ambigüedades el valor metafórico del náufrago. Pueden ser frases, diálogos, notas o imágenes inscritas en el propio relato cinematográfico. También servirá de ayuda los textos literarios que han servido de inspiración para las consiguientes adaptaciones cinematográfica. O los enunciados de las propias películas, que, en oca-

siones, certifican las conexiones metafóricas. O análisis cinematográficos que apuntan o que evocan una metafórica del náufrago para referirse a los filmes estudiados.



*Náufrago solitario* (1950, Robert Doisneau). La metáfora del náufrago.

El carácter difuso y elástico de la metáfora del náufrago, sujeto a sensibilidades y apreciaciones personales, se materializa, por ejemplo, en una fotografía de Robert Doisneau, *Náufrago solitario* (1950). La escena captada por la cámara de Doisneau no refleja la conocida iconografía del náufrago isleño o del náufrago a la deriva, sino que aporta una valoración metafórica a una situación cotidiana como es la de un pequeño espectador solo en un patio de butacas en un teatro al aire libre a orillas del mar en Chalkwell Beach Theatre, Inglaterra. Un enunciado que destaca por su excepcionalidad en medio de la producción fotográfica de Doisneau habitualmente clasificada y ordenada con títulos concretos que traducen la literalidad de las escenas, las acciones de sus protagonistas o ponen nombre a personajes conocidos y famosos retratados.



*Aguirre, la cólera de Dios* (1972, Werner Herzog). La balsa de los locos.

En el seguimiento de la metáfora del náufrago en el cine procuraremos indicar imágenes, instantes o secuencias, momentos que aparecen de forma dispersa en el flujo de un relato, y que nos llevan a plantear el sentido metafórico del náufrago. Estas apreciaciones se sustentarán, sin embargo, en el cumplimiento de una serie de requisitos que son identificativos del amplio despliegue de temas que forman la figura del náufrago. A pesar de circunscribirnos a tres ámbitos naturales donde el náufrago metafórico puede manifestarse con meridiana claridad - los hielos, el desierto y el espacio exterior – cabe mencionar la singularidad del entorno de la jungla, un manto verde extensísimo, una espesura sin límites, un lugar donde resulta fácil perderse y quedar atrapado.

Un caso ejemplar es la deriva de unos huidos en entornos selváticos, pura naturaleza claustrofóbica, en *La muerte en este jardín* (1957, Luis Buñuel), un relato de aventuras emparentado con el imaginario de los náufragos tal como puso de manifiesto el propio director. O el cine de Herzog, siempre proclive a las narrativas del fracaso, tanto en la selva como en los hielos o en el desierto. Entre sus filmes selváticos sobresale *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), con esa secuencia final concomitante con la metafórica del náufrago que muestra a los últimos conquistadores supervivientes en una balsa a la deriva en una atmósfera de enajenación absoluta. Igual que esos robinsones en la selva a consecuencia de traumáticos accidentes de aviación, náufragos del aire atrapados en la maleza, caso de los documentales consagrados respectivamente a los supervivientes Dieter Dengler en *El pequeño Dieter necesita volar* (1997) y Julianne Koepcke en *Wings of hope* (1999).



*El increíble hombre menguante* (1957, Jack Arnold). Náufrago en el hogar.

La metáfora del náufrago puede trasladarse también al ámbito doméstico. Una película ostenta la premisa del náufrago figurado en todas sus consecuencias, nos referimos a *El ángel exterminador* (1962, Luis Buñuel), cuando una familia burguesa y sus invita-

dos quedan apresados en una mansión sin causa aparente y se disponen a sobrevivir igual que un grupo náufragos varados; una premisa metafórica que se explicitaba en el título inicialmente previsto, “Los náufragos de la calle de Providencia”. Otro caso donde se certifica la dimensión del náufrago figurado en el hogar viene de la mano del hombre empequeñecido en el filme de ciencia ficción *El increíble hombre menguante* (1957, Jack Arnold), adaptación de un relato de Richard Matheson. El protagonista debe sobrevivir en soledad contra los inmensos elementos circundantes al verse precipitado en el sótano de su casa. Una posterior inundación lo convierte en un genuino cuerpo de náufrago, amarrado a un lápiz, especie de mástil, tabla de salvación, para no perecer ahogado. Una secuencia que ha conseguido de forma unánime una percepción en clave de metafórica del náufrago a cargo de toda clase de analistas cinematográficos, por ejemplo, Núria Bou y Xavier Pérez, con un elocuente enunciado al respecto, “La supervivencia del náufrago.”<sup>497</sup>



*El mundo, la carne y el diablo* (1959, Ranald MacDougall). Náufragos del mundo.

En el cine catastrofista, especialmente los relatos post-apocalípticos, permite diseñar nuevas analogías con la figura del náufrago ya que entronca con elementos esenciales como es la lucha por la subsistencia en entornos inhóspitos tras un cataclismo de cualquier signo. Un género cinematográfico que se apoya en la premisa principal del naufragio entendido en su valor metafórico, como desastre total. En mundos extinguidos fruto de una hecatombe atómica como *El mundo, la carne y el diablo* (1959, Ranald MacDougall), vemos un hombre solo en una ciudad devastada que vehicula su condición de náufrago del mundo identificándose con un cuadro de un náufrago en una balsa en medio del mar. También las diversas adaptaciones filmicas de *Soy leyenda* de Richard Matheson permite percibir con claridad la dimensión robinsónico del protagonis-

---

497 BOU y PÉREZ, *op. cit.*, pp. 44 y ss.

ta, último hombre vivo en la tierra, caso de *El último hombre vivo en la tierra* (1964, Sidney Salkow y Ubalda Ragona), un sello robinsoniano otorgado por el propio escritor en su novela: “ya no serás un extraño Robinsón Crusoe, en una isla nocturna, rodeado por un océano de muerte.” Resulta sintomático al respecto la apreciación de Susan Sontag en su artículo “La imaginación del desastre” (1966) cuando concibe a los escasos supervivientes atrapados en un mundo en ruinas como náufragos, aludiendo, concretamente, al náufrago universal, “un mundo a lo Robinsón Crusoe”.<sup>498</sup> Una valoración paradójica ya que estos robinsones en un mundo extinguido a menudo sobreviviendo en condiciones de indigencia y miserabilidad, sucumbiendo al caos y a la barbarie, decantándose por dinámicas involucionistas y regresivas, procesos inversos al robinsonismo. El libro de cómic de Héctor Germán Oesterheld, *El eternauta* (1969), con dibujos de Alberto Breccia, ambientado en unos Buenos Aires apocalíptico, queda constancia de la metáfora del náufrago en el texto y, también, en las propias declaraciones de Oesterheld en el prefacio de su texto previo: “Siempre me fascinó la idea del Robinsón Crusoe. *El eternauta*, inicialmente, fue mi versión del Robinsón. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinsón, sino el hombre con familia, con amigos.”



*El pianista* (2002, Roman Polanski). Alma de náufrago.

La devastación de la Tierra puede ser equiparable a la de las ciudades arrasadas en conflictos bélicos. De nuevo son historias de subsistencia en entornos de destrucción, a menudo ciudades derruidas a causa de los bombardeos y combates en la II G.M. En estos paisajes tras la batalla, los síntomas del náufrago figurado se pondrán en evidencia

---

<sup>498</sup> Susan SONTAG, “La imaginación del desastre”, en *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos* (ed. Antonio José Navarro), Madrid, Valdemar, 2008, p. 32.

en las desdichas de un sobreviviente en el gueto de Varsovia en *El pianista* (2002, Roman Polanski), a partir del libro de memorias homónimo de Wladislaw Szpilman, *El pianista del gueto de Varsovia* (1946), interpretado en la película por Adrien Brody, recalca su soledad en clave robinsónica: “Y ahora estaba más solo, pensaba, que cualquier otra persona en el mundo. Incluso Robinsón Crusoe, el personaje de Defoe, prototipo del solitario perfecto, podía albergar la esperanza de encontrarse con otro ser humano. Crusoe cobraba ánimos al pensar que era algo que podía ocurrir cualquier día, y eso le hacía seguir adelante.”<sup>499</sup> Una situación similar, esta vez con un muchacho escondido entre los escombros de una ciudad muerta, en *La isla de Bird Street* (1997, Soren Kragh-Jacobsen), una vida eclipsada que reivindica el imaginario robinsoniano a través de la lectura de un único libro, el *Robinsón Crusoe* de Defoe, texto convertido en libro de cabecera y manual para la supervivencia.



*El beso de la mujer araña* (1985, Hector Babenco). Náufrago imaginado.

De igual modo, otros contextos no marinos como espacios de reclusión, la celda, nos dejan habitáculos propensos también a una metafórica del náufrago gracias a rasgos distintivos de la figura del náufrago como son la soledad, el aislamiento y el encierro. La novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, transformada en película por Héctor Babenco en 1985, asume esta metafórica con un preso que sublima su encierro con fabulaciones de un imaginario de islas desiertas y mujeres arañas maternas que sienten

---

<sup>499</sup> Wladyslaw SZPILMAN, *El pianista del gueto de Varsovia* (1946), Madrid, Turpial/Amaranto, 2000, p. 184

compasión por un náufrago en la orilla protectora de una isla, el cuerpo desfallecido de su compañero de celda.

#### 4.1. EL DESIERTO BLANCO

“Qué terrible sería perderse en esa soledad tan inhumana” (Herman Melville)

Como las grandes extensiones del desierto o la selva, el paisaje nevado guarda una clara analogía con la vastedad marina. Así, un paisaje blanco ilimitado nos parece un extenso mar blanco. La nieve es una forma de precipitación, una forma metonímica del agua. El paisaje helado o nevado no sólo es comparable a mares y océanos, sino que su sustancia es la misma, el agua adquiere distintas formas, unas más sólidas como el hielo o el granizo y otras más suaves como la nieve. Por ejemplo, Joyce en el capítulo 17 de *Ulises*, que dedica un extenso párrafo a describir las potencialidades y atributos del agua, y se refiere a la nieve, y otras transformaciones del agua, como “metamorfosis” del agua.

Las similitudes de los paisajes nevados con el océano son variadas. Las avalanchas de nieve pueden percibirse como grandes olas destructivas, que arrastran cualquier cosa a su paso y pueden sepultar a los humanos, como un tsunami. Una gran nevada, un manto blanco que lo cubre todo, como una inundación. Las tempestades y ventiscas en la nieve resultan equiparables a las tormentas en el mar, causa principal de los naufragios en todos tiempos. El viento y las acumulaciones de nieve pueden dibujar formas sinuosas, como montículos, que se asemejan a las dunas de arena del desierto o de una playa. Una concomitancia entre entornos físicos opuestos como la montaña nevada y el desierto se pone de relieve en *El resplandor* de Stephen King cuando la nieve cubre el hotel *Overlook* y alrededores, aislando a sus habitantes del mundo, “Algunas acumulaciones de nieve tenían más de un metro y medio de profundidad, y el viento las cambiaba continuamente, imprimiéndoles formas sinuosas, caprichosas, como si fueran dunas.” Los restos de los accidentes y catástrofes en las nieves, como el fuselaje de aviones, hierros retorcidos, objetos diseminados, aparecen en su superficie blanca como el pecio de un barco o los despojos tras un naufragio.



*Desierto blanco* (1901, Antoni Fabrés). Extinción.



El estudioso cinematográfico del género de aventuras, Javier Coma, plantea la naturaleza transaccional de la metáfora al hablar de los diversos escenarios de las aventuras, donde los mundos helados pueden percibirse también como desiertos y viceversa, “Por supuesto, se puede hablar de desiertos de nieve o hielo.”<sup>500</sup> Analogía a la cual también alude Jules Verne, repetidamente, en sus invernadas con exploradores atrapados en los hielos, caso de *Las aventuras del capitán Hatteras*, refiriéndose a la naturaleza enemiga del ártico, mundos helados sin vida, como “desierto de hielo.” Melville, en su reflexión sobre la simbología del color blanco, cortocircuita de alguna forma las virtudes de pureza e inocencia asociado a la blancura, contrastándola, por ejemplo, con el blanco aterrador de la ballena *Moby Dick*. Y esboza un muestrario de blancos que despiertan el miedo y el pavor, aludiendo precisamente a las cumbres de los Andes, en consonancia con una percepción de una naturaleza colosal donde resulta terrible abismarse en ella, donde naufragar, “la desolación helada que reina eternamente en unas altitudes tan vastas, y la consideración natural de qué terrible sería perderse en aquella soledad tan inhumana”.

La inmensidad blanca que aísla y aprisiona, igual que el naufrago rodeado de mar en su bote o en una isla perdida, es descrita por David Grann en su novela sobre el explorador amazónico Percy Fawcett, *La ciudad perdida de Z* (2009). Cuando se refiere a uno de los acompañantes de Fawcett, James Murray, curtido en expediciones árticas, al lado de Shackleton, por ejemplo, y que desapareció en los hielos en 1913 tras enrolarse en una expedición científica canadiense a bordo del *Karluk* y encallar en el Ártico, Grann habla de la “yerma nieve”, recalcando la dimensión amenazadora del desierto blanco, y escribe “saber que ese paisaje no cambiará, produce un terror psicológico, y el reto consiste en soportar, al igual que un prisionero sin ningún contacto con el mundo exterior, la privación sensorial”.<sup>501</sup>

El temporal o la borrasca de nieve, que tiene su equivalencia con otros fenómenos climatológicos como las tempestades marítimas o las tormentas de arena del desierto, borra los caminos, dificulta la marcha, reduce la visibilidad, uniformiza el paisaje, desapareciendo los contornos bajo una extensa capa blanca. En esta toponimia desdibujada, propensa a la pérdida y a la desorientación, el aislamiento y el encierro, se despiertan sensaciones de naufrago en esa nada blanca. Iván Pintor vincula la imagen de la borrasca de la tradición de la literatura rusa, como *La tormenta* (1830) de Alexander Pushkin, con en el cine de las brumas, la niebla o los tormentas en el cine de los países del Este

---

500 Javier COMA. *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona, Plaza & Janés, Barcelona, 1994, p. 63.

501 David GRANN, *La ciudad perdida de Z. La última expedición en busca de El Dorado/The lost city of Z: A Tale of Deadly Obsession in the Amazon* (2009), Barcelona, Random House Mondadori, 2010, p.143.

europeo, una marca en sí misma, “la figura de la ventisca como pasaje a la otredad”<sup>502</sup>, presente en las obras del ruso Andrei Tarkovski, el griego Theo Angelopoulos o el húngaro Béla Tarr. Precisamente, la ventisca que sorprende y atrapa a Tolstoi durante una travesía nocturna y que le provoca ansiedad y miedo en ese estado de pérdida y deriva en un mar de nieve, experiencia personal revivida en su relato *Una tormenta de nieve* (1856), lleva a Pintor a definir ese impasse estepeño como un “naufragio en tierra.”<sup>503</sup>

La idea metafórica de los espacios nevados como un desierto blanco se materializa también en la pintura, por ejemplo, en el lienzo de grandes dimensiones del pintor Antonio Fabrés, *Desierto blanco* (1901). El campo de visión no se corresponde con una vasta extensión nevada, sino que el campo de visión es reducido, con el tronco de un árbol como una figura destacada en medio de la superficie blanca, y unas montañas nevadas en la lejanía. Con motivo de la retrospectiva en el Museu Nacional d’Art de Catalunya, *Antoni Fabrés, de la glòria a l’oblit* (2019), investigaciones recientes revelan que el cuadro de Antonio Fabrés esconde un soldado muerto que hacía vigilancia con la bayoneta calada - una escena correspondiente a 1870, durante la guerra franco-prusiana -, probablemente fallecido por congelación, tal como constaba en su primer título, *Centinela alerta!* Luego el pintor recubrió el cuerpo de nieve, como sepultándolo, dejando finalmente un óleo sin rastro de figuración humana, potenciando la abstracción del conjunto, y retitulando su obra. Un lienzo que nos evoca el desierto blanco como un territorio para la extinción y cuya intrahistoria conecta con esas estampas tristes de hombres congelados en la inmensidad blanca que podemos descubrir en distintas películas ambientadas en las nieves, cuerpos semisepultados en la nieve que evocan los cuerpos de náufragos olvidados en una playa remota.

Y en el mundo de las cimas nevadas y los hielos abundan los exploradores cuyo empeño se ha visto contrariado por el entorno, conquistadores de lo inútil. No sólo exploradores, sino también montañeros, buscadores de oro, excursionistas, alpinistas o pasajeros de un avión han visto interrumpido su itinerario programado y se han visto forzados por distintos motivos a permanecer rodeados de nieve e incomunicados del mundo. Varias historias inimaginables de supervivencia tienen lugar en el marco de cumbres nevadas inaccesibles y mundos helados que concuerdan con toda la cosmogonía supervivencialista del náufrago marino. Tenemos hombres perdidos y atrapados en lugares remotos, aislados y encerrados en refugios o cabañas, o abismados en la intemperie helada. Siempre los vemos luchando por su supervivencia frente a una naturaleza enemiga.

---

502 Iván PINTOR, “Ángel negro en la nieve. El cine contemporáneo en el este de Europa”, AA.VV., *Derivas del cine contemporáneo*, ed. de Domènec Font y Carlos Losilla, Valencia, Filmoteca, 2007, pp. 175 y ss.

503 *Ibíd.*

ga, implacable, ya sea pasando hambre y penalidades, padeciendo enfermedades, ateridos de frío, sorteando peligros como grietas, aludes o ventiscas. También los vemos perecer en su empeño por sobrevivir, por diferentes motivos, derrotados por el entorno, extinguiéndose en la nada.

#### 4.1.1. ATRAPADOS EN LA NIEVE

“Parece que estemos en la Luna.” (Iver Iversen en *Perdidos en el Ártico* (2022))

Muchos de los filmes de supervivencia en los hielos, en mayor o menor grado, comparten idénticos parámetros argumentales con la narrativa del naufrago, ya sea isleño o en un bote. Desde el imprescindible accidente, el aislamiento y el encierro, la naturaleza hostil, la supervivencia, la soledad, la pérdida y la desorientación, la tortura del hambre, el rescate o su ausencia, hasta la salvación final o la extinción. Un conjunto de pautas que se repiten de forma casi inmutable en otros entornos propicios a la odisea de la supervivencia, como pueden ser el desierto, la selva o el espacio exterior, espacios físicos donde la metáfora del naufrago se adapta cómodamente. La figura de la tempestad resulta determinante para sorprender a alpinistas, montañeros, buscadores de oro, exploradores polares o escritores en busca de inspiración y dejarlos atrapados en la nieve confrontados a las inclemencias meteorológicas más duras. Entre el desencadenante naufragador que lleva a los hombres a quedar atrapados en la nieve y aislados del mundo destaca, también, por su relevancia, la figura del accidente aéreo.

#### 4.1.1.1. LOS NÁUFRAGOS DEL AIRE



Fotografía de los supervivientes del vuelo 571 atrapados en los Andes.

La figura del siniestro aéreo en latitudes nevadas deja un reguero de supervivientes por doquier enfrentados a una dura subsistencia en su aislamiento. Igual que Verne

apodaba a los accidentados de un siniestro en globo en una isla desierta como “náufragos del aire” en *La isla misteriosa* (1874), los supervivientes tras un desastre aéreo en las nieves, el factor naufragador, pasan a adquirir también este atributo verneano. Tenemos esa imagen categórica de los pasajeros del vuelo 571 estrellado en los Andes, tragedia tratada documentalmente en *Náufragos: Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007) o ficcionalizada en *¡Viven!* (1993, Frank Marshall).

Arijón traza con naturalidad el trasvase del imaginario del náufrago a las altitudes nevadas en *Náufragos: Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007), una metáforización del náufrago en las nieves complementada por Israel de Francisco al hablar de la versión de esta catástrofe humanitaria en *¡Viven!* (1993), adaptación del libro de Piers Paul Read *¡Viven! La tragedia de los Andes* (1974) —escrito un año después del rescate de sus supervivientes y elaborado a partir de entrevistas a los protagonistas del desgraciado vuelo— como una versión apócrifa del clásico *Robinson Crusoe*.<sup>504</sup> La metáfora del náufrago trasplantada a los hielos la esboza también el periodista Mario Markic en su reportaje *Los secretos de la tragedia de los Andes* (2010),<sup>505</sup> aludiendo hasta en dos ocasiones a esta premisa metafórica para referirse a los supervivientes, primero como “el grupo de náufragos de la cordillera” y luego como “náufragos mínimos en la colosal cordillera”. Más allá de estos vínculos explícitos que conectan el náufrago literal y el náufrago figurado, resulta sorprendente también la gran semejanza entre las vicisitudes de estos náufragos del aire en los Andes con las desdichas de los náufragos en los hielos, tal como se puede apreciar en el caso histórico de la tripulación del *Endurance* o en las invernadas de Verne.

---

504 Israel DE FRANCISCO, *Hambre de cine: Una historia del siglo xx a través de los famélicos en la gran pantalla*, Madrid, Notorious, 2011, p. 111.

505 La estremecedora historia de los supervivientes de los Andes tuvo una inmediata versión mexicana de René Cardona, realizada bajo unos preceptos económicos muy modestos: *Supervivientes de los Andes* (1975).



*La tienda roja* (1979, Mikhail Kalatozov). Náufragos del aire del dirigible Italia.

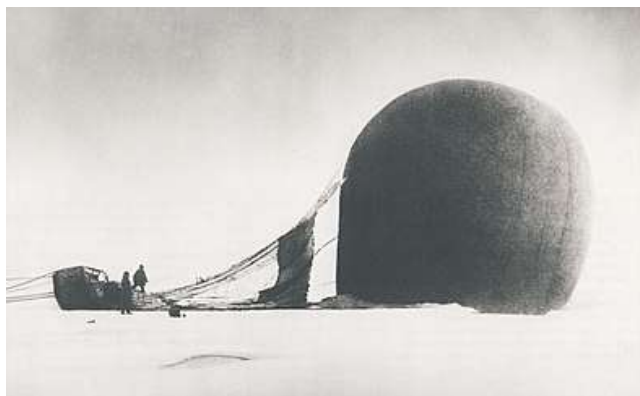
La tragedia de los Andes es solo un eslabón en una larga cadena de desastres en la aviación en parajes helados. Muchos años antes, otro accidente similar fue llevado al cine en la película rusa *La tienda roja* (1979, Mikhail Kalatozov), una nueva odisea colectiva de supervivencia, enmarcada en la conquista de los Polos, tras el siniestro del dirigible italiano *Italia* en el Ártico en 1928, capitaneado por Umberto Nobile.<sup>506</sup> Como en otros títulos similares, *La tienda roja* despliegue el conocido catálogo de motivos emparentados con el mundo de los náufragos: el accidente; los fallecidos; los restos del naufragio; hombres aislados y atrapados en la nieve, sin posibilidad de salida; la supervivencia; la naturaleza enemiga; el frío; las señales de socorro, las misiones de rescate; el refugio debajo una lona roja que montaron aprovechando parte de los restos del dirigible – la imagen de la cabaña de las nieves –; las enfermedades y sufrimientos; o la marcha extenuante para alcanzar un puerto seguro.<sup>507</sup> Otro siniestro aéreo, en este caso, un globo aerostático, sirve de arranque a *El vuelo del 'Águila'* (1982, Jan Troell), que relata la agó-

---

<sup>506</sup>La catástrofe aérea de Nobile con el dirigible Italia ocurrió tras su exitoso vuelo científico el año 1926 con el dirigible Norge, consiguiendo sobrevolar el Polo Norte junto al noruego Roald Amundsen, conquistador del Polo Sur el 14 de diciembre de 1911, y el norteamericano Lincoln Ellsworth. Umberto Nobile describió su peripecia de subsistencia ártica de 1928 en *La tienda roja/La tenda rossa. Memorie di neve e di fuoco* (1970)

<sup>507</sup> Los supervivientes tenían escasos recursos, sin trineos y rodeados de heridos, y tres tripulantes abandonaron el campamento dirigiéndose a pie hacia tierras de Spitzbergen para buscar ayuda - uno de ellos falleció por las condiciones climatológicas adversas -. Hubo varios vuelos de reconocimiento y pudieron recibir suministros por vía aérea. Cabe mencionar que durante las labores de búsqueda falleció el héroe de los Polos, Roald Amundsen (Sean Connery), desaparecido en la misión de reconocimiento del hidroavión Latham 47 junto a otros cinco tripulantes en 1928. Nobile (Peter Finch) había sido evacuado con un avión de la Armada Sueca, pilotado por el teniente Lundborg (Hardy Kruger), mientras que el resto tuvo que esperar unos días más hasta que el rompehielos ruso Krassin pudo rescatarlos.

nica expedición del sueco Solomon August Andrée hasta alcanzar la muerte junto a sus compañeros de partida, eclipsados en el infierno blanco.



Globo estrellado de la expedición sueca de Solomon August Andrée en 1897. Fotografía de Nils Strindberg.

También podemos encontrar patrullas aéreas atrapadas en los hielos tras un accidente como en el caso de *El infierno blanco* (1953, William A. Wellman). Se trata de una nueva aventura de supervivencia colectiva, deudora en cierta forma de un modelo insular creado por John Ford con un destacamento militar atrapado en el desierto, *La patrulla perdida* (1934), localizada en las tierras heladas de Canadá, en la península de Labrador, tras un aterrizaje de emergencia. Se congregan las pautas del accidente inicial, que actúa como naufragio, con una historia de subsistencia replegada invariablemente sobre el motivo del rescate y, también, la dura supervivencia en un entorno enemigo, idea explicitada en el propio título, a pesar de que el título original en inglés nunca alude a este motivo. Más allá de las similitudes con la idea central del clásico de John Ford, los naufragos del aire de *El infierno blanco* (1953) mantienen una gran semejanza argumental con los supervivientes de *El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich), un grupo de tripulantes que sobreviven en el desierto tras padecer otro accidentado aterrizaje, cobijados en los restos de la aeronave, providencial refugio ante una naturaleza enemiga, aquí el desierto. El aislamiento en el caluroso desierto y en los entornos helados, a pesar de tratarse de paisajes disímiles, nos revelan también sus analogías, favoreciendo así los trasvases territoriales que se operan en los mecanismos de la metáfora. En términos parecidos a los desarrollados por *El infierno blanco* (1953) existen otros títulos como *Perdidos en la nieve* (2012), inspirado en un suceso ocurrido el 27 de abril de 1940 durante la II Guerra Mundial. La variable en este caso es que se trata de dos tripulaciones enemigas naufragadas en la tundra noruega, tres miembros de un bombardero alemán de la Luftwaffe y dos pilotos de un caza de las fuerzas aéreas británicas. Un enfrentamiento y rivalidad que nos recuerda a ese duelo acérrimo de dos robinsones olvidados en un atolón en *Infierno en el Pacífico* (1968), aquí compartiendo el reducido espacio de una solitaria cabaña, ínsula en un océano blanco.



*La montaña entre nosotros* (2017, Hany Abu-Assad). Atrapados en la nieve.

En el cine reciente, que acusa una marcada predilección por las aventuras humanas extremas género supervivencialista, resulta habitual ambientar historias de subsistencia, ya sean individuales o grupales, en entornos inhóspitos, como el desierto blanco. En este contexto, el accidente de avión aporta una forma rápida y segura de introducir el ser humano en una naturaleza enemiga. Lo podemos apreciar en *La montaña entre nosotros* (2017, Hany Abu-Assad), una nueva aventura de supervivencia en paisajes nevados inaccesibles con dos pasajeros de una avioneta estrellada en las montañas de Utah, Alex Martin (Kate Winslett) y Ben Bass (Adris Elba). Tras el siniestro, los restos de la avioneta en la nieve adquieren la forma de un pecio hundido, restos de un naufragio aéreo, y el piloto fallecido, Walter (Beau Bridges), enterrado en la nieve como los cuerpos de los naufragos semisepultados en la arena de una playa.

Entre las aventuras de supervivencia solitaria en el infierno blanco, *Arctic* (2018, Joe Penna) aparece como compendio de todos los motivos de supervivencia al combinar los tropos de la insularidad, el naufragio del aire refugiado en el vientre del avión, y el de la marcha, la deriva blanca. El filme presenta sin dilaciones un hombre solo, Overgard (Mads Mikkelsen), atrapado en los hielos, que sobrevive resguardado en los restos de una avioneta accidentada, vestigios de un siniestro aéreo del cual desconocemos más datos. Una muestra, inusual, de naufragio elidido que contrasta con la mayoría de filmes en los cuales se visibiliza la circunstancia del accidente naufragador. El minimalismo formal de este título, así como su mirada existencial, lo convierte en un duplicado perfecto de *Cuando todo está perdido* (2013, J. C. Chandor), un agónico filme de naufragio solitario. El propio realizador señala como referentes para su filme ártico, títulos

recientes de naufragos, como la citada *Cuando todo está perdido* pero también, *La tortuga roja* (2016, Michael Dudok de Wit).<sup>508</sup>



*Arctic* (2018, Joe Penna). Refugio en los restos del naufragio.

Estas analogías, que ponen en consonancia los naufragos marítimos y los naufragos de los hielos, las señalan críticos como Ignasi Juliachs, quien titula su reseña, *El naufrago del Ártico*, invocando incluso la figura de Robinsón Crusoe.<sup>509</sup> Conexión robinsoniana apuntada también por Salvador M. Domínguez cuando define el filme como “historia de un Robinson Crusoe prisionero en el desierto helado del polo norte.”<sup>510</sup> Es evidente también el parecido con filmes supervivencialistas inscritos en otras naturalezas enemigas, como el desierto, caso del film *127 horas* (2010, Danny Boyle), con un excursionista atrapado en una grieta en el desierto, favoreciendo así una correlación entre el desierto arenoso y una superficie nevada. La versatilidad del naufrago metafórico en territorios opuestos, como los hielos o el desierto, puede complementarse con el añadido de los mundos espaciales, tal como revela el propio realizador en la mencionada entrevista. Penna declara que, inicialmente, quería ambientar su historia de supervivencia en Marte, desistiendo finalmente de sus intenciones cuando tuvo conocimiento del rodaje de una trama similar en *Marte* (2015, Ridley Scott), con Matt Damon como astronauta olvidado en una estación marciana, naufrago del espacio exterior.

---

508 Tara BITRAN, *entrevista a Joe Penna*, *Variety*, 7 de mayo de 2018. (<http://variety.com/2018/film/festivals/joe-penna-arctic-mads-mikkelsen-1202793936/>).

509 Ignasi JULIACHS, “Arctic: El naufrago del Ártico”, 3 de junio de 2019. (<https://elcinefil.cat/2019/06/03/el-naufrag-de-lartico/>).

510 Salvador M. DOMÍNGEZ, “Ártico (Arctic, 2018) de Joe Penna”, 10 de junio de 2019. (<https://revistafantastique.com/artico-arctic-2018-de-joe-penna>).



#### 4.1.1.1. La isla paradisíaca

La excepcionalidad de un filme como *Horizontes perdidos* (1937, Frank Capra) reside en empezar con un accidente de aviación en el Himalaya para, a continuación, prescindir de la habitual etapa de subsistencia en una climatología aniquiladora y conducirnos a mundos fantásticos. Tras un aterrizaje forzoso y quedar varados en ese infierno blanco, los supervivientes son rescatados de inmediato por unos extraños exploradores, conducidos a un ignoto valle aislado, Shangri-La. En la novela original de Hilton, el avión se estrella en un desértico altiplano tibetano, en medio de la nada, una zona aislada y despoblada, y el autor explicita estas cualidades convocando la imagen de las islas desiertas, “Somewhere they were, in that forlorn country, marooned in far less comfort than on most desert islands.”<sup>511</sup>



*Horizontes perdidos* (1937, Frank Capra). Náufragos del aire.

Pero el acceso al recóndito valle es arduo y peligroso, con estrechos senderos y precipicios, frío y tormentas de nieve. El filme se entrega en esos instantes al motivo de la marcha, la deriva blanca, al encuentro del umbral que conecta los dos mundos, el interior edénico y el exterior inhóspito. Para realzar las inclemencias de esta naturaleza enemiga que dificulta la supervivencia humana, con el mayor realismo posible, a pesar de rodar en estudios y con decorados, el director insistió en buscar la mayor verosimili-

---

<sup>511</sup> James HILTON, *Lost Horizon* (1933), Londres, Penguin Random House, 2015, p. 44.

tud posible ante la imposibilidad de filmar en un entorno natural nevado.<sup>512</sup> La intencionalidad verista de Capra, por otra parte, plenamente conseguida, se manifiesta a través de sus palabras, “la glace, la neige, les montagnes et, tout particulièrement, le froid devient être réels. Ce qui voulait dire qu’on devait pouvoir voir l’haleine des acteurs.”<sup>513</sup> Este fascinante lugar perdido y habitado funciona como un mundo autónomo, como si de una isla se tratase, separados del exterior por una barrera montañosa, igual que el mar rodea las islas remotas. Este enclave apacible y reparador puede ser visto, incluso, como un oasis en medio el desierto. Así como los náufragos Ulises, Gulliver o Prendick llegaban a unas ínsulas mágicas, fantásticas o terroríficas, aquí los náufragos del aire alcanzan su refugio en un entorno impensable, un mundo de funcionamiento perfecto, una sociedad harmoniosa, un mundo feliz, un enclave pacífico, una utopía isleña.



*Horizontes perdidos* (1937, Frank Capra). El náufrago voluntario.

Shangri-La recuerda esas islas bien surtidas, benefactoras, como las islas paradisíacas de los felices robinsones de Wyss. Algunos habitantes del valle son hijos o descendientes de antiguos exploradores perdidos y desorientados: una isla interior habitada por náufragos figurados. El propósito de Capra era crear un enclave donde prevalecería la idea del aislamiento y del encierro, “isolé, protégé, coupé du reste du monde et de ses vents froids par un anneau de haute montagne»<sup>514</sup> El aislamiento es absoluto y, como en una

---

<sup>512</sup> Las escenas de la travesía helada se rodaron en un hangar frigorífico con temperaturas inferiores a 0 °C y con máquinas de nieve artificial, condiciones de rodaje que ocasionaron numerosos problemas técnicos. La búsqueda de la autenticidad se consigue añadiendo filmaciones reales del cineasta Andrew Marton en el Himalaya, que luego utilizaría en su filme *Tormenta sobre el Tíbet* (1952).

<sup>513</sup> Frank CAPRA, *Hollywood Story/The Name Above the Title* (1971), Gémenos, Ramsay, 2006, p. 330.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 326.

isla perdida, no existen ningún tipo de comunicación con el exterior. A pesar de la confortabilidad y atenciones que encuentran en Shangri-La, algunos experimentan este aislamiento como un encierro, caso de George Conway (John Howard). Frente a su involuntaria reclusión isleña, George declara, “Este lugar me inquieta. Así de escondido, sin contacto con la civilización”, o, más tarde, “No quiero ser un prisionero.” George se mostrará ansioso por regresar a Londres, la idea de volver a casa se vuelve obsesiva, como la obstinación del náufrago en escapar de su islote.

Finalmente, George, enamorado de una chica del lugar, María (Margo), deciden partir de Shangri-La para volver a la civilización contratando los servicios de unos porteadores. Y lo hará junto a su hermano, Robert (Ronald Colman), quien se halla completamente fascinado por el lugar, pero se presta a acompañarlos por los lazos fraternales que les unen. Se adentran en la cordillera del Himalaya cuando un alud, manifestación explosiva del desierto blanco, se precipita sobre los porteadores, arrastrándolos a la extinción. Luego fallecen George y María, y Robert, en una larga marcha solitaria, lenta y fatigosa, consigue regresar al mundo civilizado. Pero un día, Robert desaparece de golpe, sin dejar rastro, y lo vemos como un peregrino en una larga travesía, surcando montañas nevadas y tormentas de nieve, sumergido en esos horizontes perdidos, “una errancia sobrehumana”, según el propio Capra.<sup>515</sup> Robert luce un aspecto robinsoniano en esta travesía helada, convertido ahora en un náufrago voluntario, hipnotizado por atrapar el sueño de Shangri-La, la isla-refugio, el paraíso perdido, “Y la huida de la civilización (aquí involuntaria al principio, buscada al final) sólo puede conducir al hombre al Edén de sus orígenes”, asegura Michel Cieutat.<sup>516</sup>

#### 4.1.1.2. EXPLORADORES POLARES

La exploración polar también ha contribuido a dejarnos estampas desesperadas de hombres atrapados en los hielos. Es llamativa la proliferación de títulos basados en hechos reales, más sorprendentes que lo que pueda procurar la fantasía. Con el Ártico como escenario, encontramos el filme de ficción *S.O.S. Iceberg* (1933, Arnold Fanck), inspirado, a su manera, en la expedición ártica liderada por el geólogo alemán Alfred Lothar Wegener, fallecido durante una travesía en Groenlandia en 1930.<sup>517</sup> La naturaleza enemiga ártica no solo se manifiesta a través de un frío congelante, sino que adquiere

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>516</sup> Michel CIEUTAT, *Frank Capra*, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990, p. 180.

<sup>517</sup> Por otro lado, en una cinematografía que destacó por su interés por la alta montaña y el alpinismo, con un género propio, el Bergfilme, el propio Fanck había rodado otro filme en la nieve, *Tormenta en el Mont Blanc* (1930), protagonizada por la misma actriz, la directora Leni Riefenstahl.

dimensiones casi apocalípticas, con el hielo que se rompe, como explosiones, icebergs que se ladean y vuelcan y se hunden, como en un terremoto. Pero el filme se sustenta enteramente sobre la idea del rescate, desplegando situaciones e ideas concomitantes con la poética del naufrago, como el clásico verneano *Los hijos del capitán Grant* (1962, Robert Stevenson), alternándose los puntos de vista de rescatadores y naufragos. Sin prolegómenos, el filme presenta un solitario expedicionario ártico, el profesor Lorenz (Gustav Diessl), que sobrevive atrapado en una gruta en un inmenso iceberg de hielo a la deriva, mientras la montaña de hielo empieza a desintegrarse. El aislamiento será completo cuando un desprendimiento de hielo destroza su kayak, imposibilitando la huida, y entregándole a la desesperación.



*SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck). Rescatadores árticos.

Por otro lado, una patrulla de rescatadores sale en su búsqueda, a pesar de haberlo dado por fallecido, y consiguen hallarlo con vida, aunque en un estado deplorable. Finalmente, todos quedan varados en los hielos, sin apenas provisiones y en unas míseras condiciones, pendientes de su auxilio. Provistos de una radio, consiguen comunicarse, emitiendo en código morse el mensaje que da título al film, como las señales para un rescate que emiten los naufragos en islas desiertas. Un aeroplano parte con suministros para localizarlos, pilotado por Hella (Leni Riefenstahl), esposa de Lorenz, pero un nuevo accidente aéreo contribuye a engrosar el grupo varado con un nuevo naufrago. Finalmente, tras la muerte de algunos expedicionarios, una avioneta pilotada por Ernst Udet – un as de la aviación de la I G. M. que se interpreta a sí mismo –, localiza al grupo

y puede alertar a un grupo de esquimales que se lanzan al mar para rescatar los supervivientes en una climática formulación del motivo de la salvación final.<sup>518</sup>

En un salto temporal de muchos años, otro cineasta alemán, Werner Herzog, se adentra en la naturaleza polar en el documental antártico *Encuentros en el fin del mundo* (2007), reaprovechando tomas submarinas en el mar de Ross de su anterior film *La salvaje y azul lejanía* (2005). Dispuestos a penetrar en la inmensidad blanca del Polo Sur, el equipo recibe algunos consejos indispensables sobre el entorno, como un curso de supervivencia, tratando de evitar una cadena de errores que pueden conducir a la fatality. Un recurso que sirve para ilustrarnos sobre motivos naufragadores asociados al clima antártico, como la desorientación provocada por las tormentas y ventiscas, los consabidos problemas con el hielo y la escarcha que pronto se apodera del cuerpo humano, o el viento que puede derrumbarte en un santiamén.



*Encuentros en el fin del mundo* (2007, Werner Herzog). Pingüino encaminándose a la muerte.

La superficie antártica, espacio infinito en los confines del mundo, puede sugerir visiones de fuera de este mundo y Herzog emparenta el desierto blanco con otros planetas cuando define la estación McMurdo como “lo más parecido a un asentamiento espacial”. En esta naturaleza inhóspita antártica, pronto se evoca al malogrado Scott, derrotado por los hielos antárticos, o el naufragio de la expedición de Shackleton con el *Endurance*, encallado en los hielos. El trabajo del documentalista Herzog, a la búsqueda

---

518 El film alemán tuvo también una versión para el mercado anglosajón *SOS Iceberg* (1933, Tay Garnett), filmando secuencias nuevas y manteniendo parecido elenco. El filme muestra como la Sociedad Internacional de Investigaciones Árticas manda una expedición que seguirá los pasos de la malograda aventura de Wegener. Así, se prescinde de la primera secuencia de un explorador atrapado en un iceberg, desvaneciéndose el motivo inicial del rescate. Pero el filme no tarda en focalizar su interés de nuevo sobre el motivo del rescate cuando el grupo quede inmovilizado en un glaciar. Retomamos las constantes de una metafórica del naufragio como son el aislamiento, las señales para un rescate, las labores de rescate, el delirio y salvajismo de uno de los expedicionarios, la naturaleza hostil o la salvación final.

de momentos privilegiados, guarda ciertos paralelismos con la exploración de Shackleton, registrando y tomando fotografías de su expedición antártica, como pone de relieve Reinhild Steingröver, “Herzog is confronted with the fact that this last frontier of wilderness, or at least the part that is accessible to him and his crew, can no longer be Shackleton’s world.”<sup>519</sup> La idea del naufragio, literal o figurado, nutre toda la cinematografía herzogiana, y el cineasta utilizará metraje de la fallida expedición de Shackleton, un subrayado sobre los probables naufragios venideros en tierras incógnitas.

El documental presenta la marcha de un despistado pingüino en la inmensidad antártica, el genuino fregonazo del cine de Herzog. El ave se dirige a un horizonte lejano en una empecinada marcha que nadie podría interrumpir, una determinación suicida, en voz del narrador Herzog, “aquí está, dirigiéndose hacia el interior del vasto continente; con cinco mil kilómetros por delante, encaminándose hacia una muerte segura.” Un momento extraordinario que recuerda el empeño de los obstinados héroes herzogianos, una marca de su cine.<sup>520</sup> La voz narradora de Herzog postula también su conocida concepción nihilista de la existencia humana, avalada por distintos científicos antárticos entrevistados, “Muchos investigadores coinciden en que el fin de la vida humana en la tierra está asegurado. La vida humana forma parte de una cadena interminable de catástrofes, la desaparición de los dinosaurios tan sólo es una de ellas, parece que somos los siguientes.” El destino fatal del pingüino puede convertirse en metáfora visual del cine pesimista de Herzog, tal como lo aborda Reinhild Steingröver, “That like the doomed bird, humanity is headed directly and unstopably into its own destruction.”<sup>521</sup>

Volviendo a figuras históricas de la exploración polar, *Nadie quiere la noche* (2015. Isabel Coixet) se inspira en el viaje de la norteamericana Josephine Peary (Juliette Binoche) para estar cerca de su esposo, Robert E. Peary, en el momento culminante de la conquista del Polo Norte en 1908 tras varios intentos frustrados. Y Josephine se adentrará en ese mundo helado desoyendo los consejos prudentes de sus amigos, especialmente de un experto explorador, Bram (Gabriel Byrne), el guía que la acompaña junto a

---

519 Reinhild STEINGRÖVER, “Encountering Werner Herzog at the End of the World”, en AA.VV., *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex., Wiley Blackwell, 2012, p. 476.

520 El encaminarse a la muerte en paisajes de todo tipo es una constante en el cine más pesimista de Herzog. La marcha a la propia extinción del pingüino en *Encuentros en el fin del mundo* (2007) no dista mucho del final de *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) con esa balsa de naufragos comandada por un desquiciado capitán en un río sin retorno de la jungla amazónica, o la del pequeño grupo de marinos lanzados a perecer como naufragos en el epílogo de *Corazón de cristal* (1976); o esa incierta travesía del desierto que inicia el protagonista en *Dónde sueñan las verdes hormigas* (1984); o la del naturalista de *Grizzly Man* (2005) que se funde en el horizonte antes de ser devorado por los osos.

521 Reinhild STEINGRÖVER, *loc. cit.*, p. 470.

dos esquimales. Adentrarse en el desierto blanco, un paisaje de pura abstracción, es un espacio propenso a la metafórica, tal como precisa su guionista Miguel Barros, “Ese lugar intangible, solo imaginado, móvil y aparentemente desierto, siempre me pareció la metáfora perfecta de estos viajes a ninguna parte.”<sup>522</sup> Un filme donde la vastedad blanca acentúa la insignificancia humana, puesto de relieve en grandes planos generales, como la imagen que reproducimos. Imágenes sobre la magnificencia del paisaje, expresión gráfica de una naturaleza salvaje, que puede llevar a la extinción a los que osen penetrar en su territorio.



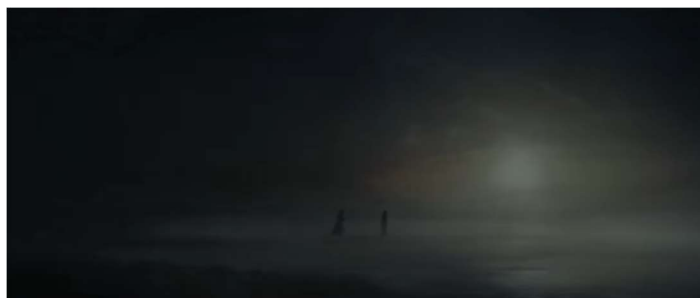
*Nadie quiere la noche* (2015, Isabel Coixet). Intromisión en el desierto blanco.

*Nadie quiere la noche* confirma la faz aniquiladora de ese infierno ártico desde el principio, cuando los mecenas y benefactores aportan datos de la quincena de expediciones abortadas y comandadas por Peary, un funesto rastro de barcos destruidos y naufragos muertos durante diecisiete años de intentonas fallidas. Vemos como una avalancha sepulta y mata algunos perros o la muerte por congelación del guía, Bram, tras un accidente al resquebrajarse una placa de hielo. O el hallazgo horripilante de un esqueleto humano en la cabaña, un cadáver olvidado, un cuerpo anónimo que no ha sido sepultado para que no sea pasto de los animales carroñeros. En el segundo refugio que visitan, encuentran un hombre malherido, Frand Nashtel (Ben Temple), miembro de la expedición de Peary obligado a renunciar a seguir y regresar a la cabaña. El hombre, con varios dedos amputados por congelación, siente lástima de sí mismo y se pregunta por su aceptación una vez devuelto a la civilización, un desecho humano desprovisto de la gloria de los conquistadores. Más tarde, se confirma la muerte de Frand y del esquimal encargado de transportarlo en un trineo. Josephine también será sorprendida por una peligrosa ventisca al salir de la cabaña, rescatada oportunamente de morir congelada

---

<sup>522</sup> Miguel BARROS, *Nadie quiere la noche*, Barcelona, Pressbook Mediapro-Filmax, Barcelona, 2015.

por Allaka (Rinko Kikuchi), una esquimal embarazada del explorador polar Robert E. Peary y que se ha instalado junto a ella en un iglú.



*Nadie quiere la noche* (2015, Isabel Coixet). Noche polar.

Una vez abandonada la figura de la marcha, el filme se fortifica en la figura de la cabaña en los hielos. En su refugio insular, Josephine, una dama de la alta sociedad, reproduce su escala de valores clasistas y se empeña en civilizar a la pequeña salvaje, Allaka, operación análoga a la que llevaba a cabo Robinsón Crusoe en su isla desierta con el indígena Viernes. Pero en circunstancias adversas y en ese régimen de aislamiento en los confines del mundo, Josephine termina desprendiéndose de sus hábitos elitistas para adoptar de alguna forma el pragmatismo de la joven inuit. Una historia de renuncia y de aprendizaje evocada precisamente por Salvador Llopert en su crítica como reverso de la mitología robinsoniana, “Peary es como si fuera el reverso de Robinson Crusoe. El héroe de Daniel Defoe se apodera de la naturaleza y la doblega. Peary/Binoche, por el contrario, debe liberarse del peso de la civilización y entregarse a la naturaleza para, de paso, entender un poco mejor su propia vida. Lo que en Robinson es afán civilizador, en *Nadie quiere la noche* es desprendimiento de una cultura que amordaza a la mujer y la ata.”<sup>523</sup> En la soledad polar, una desesperada Josephine se da cuenta que permanecer en la cabaña es un suicidio ante la llegada del invierno y se propone regresar. Pero la noche polar, nueva manifestación de una naturaleza enemiga, hará imposible la huida, mientras el sol, asociado a la vida, va desapareciendo progresivamente para desembocar en el reinado de la oscuridad y la muerte. Ambas mujeres se disponen a soportar el invierno, conscientes de una resistencia estéril, dando inicio a una nueva historia de supervivencia al límite en la que les espera “el hambre y el miedo”, en palabras de Allaka.

---

<sup>523</sup> Salvador LLOPART, “Nadie quiere la noche”, Barcelona, La Vanguardia, 27 de noviembre de 2015 (<http://www.lavanguardia.com/cine/20151127/30418644691/critica-de-cine-salvador-llopert-nadie-quiere-la-noche.html>).



Tras múltiples penalidades, un miembro de la expedición polar de Peary llega para rescatar a las moribundas mujeres, semiinconscientes debido a la inanición.



*Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). Atrapados en los hielos.

Nuevas exploraciones polares históricas sirven como argumento para nuevos títulos en nuestros días como *Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). Ejnar Mikkelsen (Nikolaj Coster-Waldau), un curtido expedicionario ártico, acompañado de un voluntario, el mecánico Iver Iversen (Joe Cole), parte, por segunda vez, a la búsqueda del testimonio escrito de los hallazgos de una expedición danesa anterior, comandada por Ludvig Mylius-Erichsen, desaparecida en los hielos. El explorador más joven, Iversen, sin experiencia ártica, Iversen declara la idea de extranjería ante la infinitud blanca, la sensación de vivir fuera del mundo, de vagar por un planeta lejano, “parece que estemos en la Luna.” Iversen y Mikkelsen permanecieron 865 días en los hielos, de los cuales, casi dos años resguardados en un cobertizo, atrapados en los hielos, hasta que fueron rescatados. Una épica historia de resistencia humana, protagonizando primero grandes marchas árticas ante de refugiarse dos años en una cabaña, construida por el resto de compañeros de la expedición Alabama antes de abandonar a Mikkelsen y Iversen para regresar a Dinamarca, los dos grandes polos sobre los que se sustenta la metáfora del naufragio en los hielos.<sup>524</sup>

Durante su dilatada supervivencia, ambos padecieron una serie de preocupaciones, incidentes y penurias equiparables a los padecimientos de los naufragos, tanto isleños como perdidos en el océano. La metáfora del naufragio, en la cual convergen el náu-

---

<sup>524</sup> La odisea humana de subsistencia de Ejnar Mikkelsen (1880-1971) en la nieve, junto a Iver Iversen (1884-1968), ya había sido abordada en el documental *To mænd I ødemarken* (1972, Jørgen Roos), un reportaje que contaba con el testimonio del célebre explorador Mikkelsen, entrevistado en 1971, cuando contaba 90 años de edad, unos días antes de fallecer.

frago figurado con el naufrago real, puede visibilizarse gracias también a alguna referencia directa al buque *Titanic*. Cuando Mikkelsen y Iversen se preparan para su peligrosa misión en 1909 comentan la noticia en un recorte de prensa sobre la construcción del mayor transatlántico de toda la historia, el *Titanic*, preguntándose si será capaz de navegar. Y cuando ambos expedicionarios han podido regresar a Dinamarca, tras su providencial rescate, vuelven al tema del *Titanic* para apuntar que el citado barco se ha hundido. Un comentario que pone de relieve la paradoja de sus vidas, dos naufragos figurados rescatados de una muerte segura frente a la catástrofe de un barco insumergible que dejó cientos de naufragos ahogados.

#### 4.1.1.3. ALPINISMO

Los peligros de naufragar en los paisajes nevados aparecen también en los filmes sobre escaladas y ascensiones a cumbres nevadas. Montañas de difícil acceso, expresión paradigmática de una naturaleza hostil que ofrece todo tipo de riesgos, como temperaturas gélidas, grietas y precipicios, aludes, la falta de oxígeno, el mal de altura, el cansancio y el desfallecimiento. Como en la poética del naufrago, la tempestad, expresión arquetípica de una naturaleza desencadenada, se convierte en el principal desencadenante de la tragedia, del naufragio. Por otro lado, alcanzar cimas imposibles, equivale a una suerte de alunizaje, la gesta de coronar un pico de gran altitud se asemeja a la gloria de los astronautas que ponen el pie en la Luna u otro planeta lejano. A menudo se ha comparado estar atrapado e incomunicado en una isla desierta, o atrapado en paisajes selváticos, desérticos o gélidos, a sentirse fuera del mundo conocido, como varado en otro planeta.

Las películas de escalada configurarían casi un género en sí mismo. Focalizaremos nuestra atención en algunas de ellas elegidas de una prolífica filmografía.<sup>525</sup> Werner Herzog, que en sus obras se ha adentrando indistintamente en espacios naturales opuestos en sus obras, ya sea la selva, el desierto o, como hemos visto, los hielos, transita de alguna forma el camino de la metáfora, un camino que se abre y se bifurca en distintos territorios. Herzog también abordó la escalada en cumbres heladas en su documental *Gasherbrum, la montaña luminosa* (1985) siguiendo al famoso escalador Reinhold Messner en su intento de coronar los dos picos Gasherbrum en el Karakorum, Pakistán, en compañía de Hans Kammerlander. El sino de la muerte que arrastran los alpinistas

---

<sup>525</sup> Contamos con películas americanas que han popularizado los riesgos de la competición y el ascenso, en el género de aventuras y acción, como *Máximo riesgo* (1993, Renny Harlin) o *Límite vertical* (2000, Martin Campbell), pero también otras menos conocidas, en el marco del cine europeo, como la película alemana *Cara Norte* (2008, Philipp Stölzl), que recrea el intento de escalada de la cara norte del Eiger en los Alpes suizos en 1936.

es evocado por Messner cuando alude a una serie de compañeros fallecidos por varios motivos, unos congelados, otros por locura, otros por caídas. La obsesión por el alpinismo, “un signo de degeneración mental” para el propio Messner, tiene algo de fanatismo mórbido: “Creo – dice - que se interpreta como una búsqueda de la muerte, como muchas actividades que van al fin de los límites”.



Póster conjunto Gasherbrum, la montaña luminosa (1985, Werner Herzog) y La Soufrière (1977, W. Herzog). Omnipresencia de las nieves.

Herzog siempre ha demostrado una propensión a remover los traumas del pasado de sus entrevistados, como luego haría con Dieter Dengler o Juliane Kopcke, ambos supervivientes de siniestros aéreos que protagonizaron historias de supervivencia solitaria genuinamente robinsoniana en la selva, en los respectivos documentales, *El pequeño Dieter necesita volar* (1997) y *Wings of hope* (1999). Herzog no tarda en abordar el tema del fallecimiento del hermano de Messner, Günther, durante una escalada conjunta al Nanga Parbat, y lo hace en el interior de una tienda de campaña, un espacio reducido propenso a la intimidad, una ínfima ínsula. Messner, que también pudo morir, nos describe esos instantes de agotamiento, de frío, de pérdida del sentido, una especie de delirio, “No me preocupaba saber si iba a morir. Durante el resto del trayecto, sólo pensaba, no experimentaba ni siquiera dolor. Estaba descalzo. Mis pies hinchados no entraban en mis botas. Después perdí el conocimiento y cuando desperté más tarde, me quedé estupefacto al ver que estaba vivo.”

Uno de los motivos centrales del filme y, por extensión, de toda su cinematografía, es la preponderancia otorgada a los espacios naturales, una presencia omnipresente en la cual el aventurero puede abismarse en ella, tal como declara Brad Prager, “the general irrelevance of human life in the face of the overwhelming mountain is the film’s overarching motif.”<sup>526</sup> Herzog, como lo mayoría de los filmes tratados en este capítulo, trabaja constantemente este contraste, y podemos percibir la imagen de los escaladores que se van empequeñeciendo hasta desvanecerse en ese gigante de piedra blanco. Esta concepción del hombre deglutido por la naturaleza helada se transmite perfectamente en uno de los carteles publicitarios del filme y que reproducimos, una imagen categórica del cine de Herzog subrayada de nuevo por Prager, “The proportions and disproportions draw our attention to the almost irrelevant dimensions of the human body with respect to nature, and to the landscape’s indifference to our presence.”<sup>527</sup>

Herzog llevó a cabo una segunda incursión en los dominios helados en su filme *Grito de piedra* (1991)<sup>528</sup> abordando la pugna entre dos escaladores por la ascensión a la cima de Cerro Torre en la Patagonia argentina. Un cine con profusión de imágenes cargadas de sentido, imágenes alegóricas, como esa cima inexpugnable, un paisaje de muerte, como escribe el propio realizador, “Es más una imagen simbólica del miedo a la muerte que una montaña.”<sup>529</sup> El filme se inspira en la épica alrededor de la ascensión a Cerro Torre con su coronación en 1959 por el italiano Cesare Maestri, éxito que contrasta con la muerte del austriaco Toni Egger en el intento. Herzog deja constancia de una naturaleza hostil, casi invencible, dispuesta a derrotar al hombre que ose desafiarla, provista de grandes pendientes verticales azotada por vientos, brumas y tempestades de nieve que pueden hacer zozobrar a los escaladores como las violentas tempestades marítimas hacen naufragar a los navegantes.

La crueldad en la montaña se expone en toda su rotundidad con la muerte final de Martin (Stefan Glowacz) en su competición con su rival, Rocca (Vittorio Mezzogiorno). Muerte que llega después también del fallecimiento de un compañero de Martin, precipitándose al vacío, arrastrado por un alud de nieve, durante una primera ascensión frustrada. La montaña, naturaleza intratable, amenaza al hombre con arrastrar-

---

526 Brad PRAGER, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, Londres, Wallflower, 2017, p. 110.

527 *Ibid.*

528 Los filmes de escalada de Herzog, *Grito de Piedra* (1991) y *Gasherbrum, la montaña luminosa* (1985), entroncan con la tradición cinematográfica alemana del montañismo en los años 20 y 30 del pasado siglo, el Bergfilme, retomando la senda trazada por Arnold Fanck y Leni Riefenstahl.

529 Paul CRONIN, *Herzog on Herzog* (2002), cit. en Antonio WEINRICHTER, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Madrid, Ocho y medio 2007, p. 277

lo al vacío, en palabras de Iván Pintor, “Avanzar es alimentar el oscuro torbellino del terror a la caída, el devenir fulminante del vértigo”.<sup>530</sup> Se aprecian también las secuelas de la congelación inscritas en el cuerpo de otro escalador, Fingerless (Brad Douriff), con varios dedos amputados.



*Grito de piedra* (1991, Werner Herzog). La caída.

El cuerpo colgado de Martin, balanceándose en el abismo, símbolo de la derrota, se rubrica con un movimiento aéreo circular, un remolino que engulle al protagonista, como un maelström que arrastra los naufragos hacia las profundidades marinas. Esta espiral dibujada con la cámara, auténtica seña de identidad estilística de Herzog, es el mismo recurso concéntrico que utiliza al final de *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) con el naufragio absoluto del conquistador español en la selva amazónica. El sentido de este movimiento circular es definido claramente por Brad Prager, “in order to delineate a desperate spectacle of hopelessness, the camera circles around the despairing protagonists.”<sup>531</sup>

Ese monolito gigantesco, ajeno a las glorias y las desdichas de los humanos, es también una cumbre envuelta en brumas, cuyas formas se desvanecen. Visiones fantasmagóricas y temibles como si de una manifestación dinámica de un paisaje romántico de Friedrich se tratara, y donde el escenario natural circundante actúa como proyección del paisaje mental. Se opera una conectividad simbólica entre naturaleza y subconsciente, como sugiere Brad Prager, “the natural world becomes the manifestation of the innermost soul of the depicted protagonist.”<sup>532</sup> En los dos filmes de escalada, como otros filmes de Herzog, ya sean desérticos o selváticos, la topografía accidentada del

---

<sup>530</sup> Iván PINTOR, “Werner Herzog y la arqueología del paisaje”, en AA.VV., *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015, p. 122.

<sup>531</sup> Brad PRAGER, *op. cit.*, p.114.

<sup>532</sup> *Ibíd.*

paisaje actúa como reflejo del interior de los individuos, un vínculo metafórico que lo emparenta con la sensibilidad romántica, tal como deja escrito Laurie Johnson, “similarity and tension between exteriors and interiors, and between surfaces and depths, has an epistemological function that illuminates Herzog's position among Romanticism's depths and surfaces.”<sup>533</sup>



*La cumbre de los dioses* (2021, Patrick Imbert). Mallory, náufrago olvidado en los hielos.

Nuevos naufragios humanos en el alpinismo están presentes en la película de animación *La cumbre de los dioses* (2021, Patrick Imbert), adaptación de un manga japonés, que nos presenta en Katmandú a un reputado y díscolo escalador, Habu Joji, que pretende coronar el Everest abriendo una nueva ruta. Una expedición solitaria que se convertirá en su última ascensión al no regresar al campo base, desapareciendo para siempre, integrando el ejército de los caídos en la épica de las ascensiones. La escalada de Habu Joji nos revela el cuerpo de George Mallory – compañero de Andrew Irvine, desaparecidos ambos en la cumbre del Everest en 1924 -, conservado por la congelación, ataviado con ropas andrajosas y su bombona de oxígeno, un instante premonitorio que avanza otro funesto fin en ese infierno blanco. Los cuerpos olvidados de Habu Joji o George Mallory, semiseptados en la nieve, establecen una analogía perfecta entre los cadáveres de estos montañeros y los naufragos en la arena de una playa. La metáfora marinera es invocada también por uno de los artífices de la película, el productor Didier Brunner, señalando al empeño demente de Ahab por cazar al titán marino Moby Dick, empresa que le llevó al naufragio, “Habu a un côté Capitaine Achab dans *Moby Dick*.”<sup>534</sup>

---

<sup>533</sup> Laurie JOHNSON, “Werner Herzog’s romantic spaces”, en AA.VV., *A companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012, p. 514.

<sup>534</sup> Didier BRUNNER, *Le sommet des Dieux de Patrick Imbert*, s.l., Wild Bunch, 2021.

La epopeya de la escalada del monte Everest atesora grandes efemérides, como la coronación de la cima por Edmun Hillary y el sherpa Tenzing Norgay en 1953, pero es también una historia llena de tragicidad. Por ejemplo, la calamitosa ascensión organizada el 10 de mayo 1996, en la cual fallecieron ocho escaladores, y que fue adaptada al cine en *Everest* (2015, Baltasar Kormákur)<sup>535</sup> Una nueva historia de subsistencia dramática inspirada en las memorias de uno de los supervivientes de la malograda expedición, Beck Weathers (Josh Brolin), un médico sin experiencia alpinista que tuvo que ser evacuado en una arriesgada misión de rescate en helicóptero y a quien le fueron amputados algunos miembros debido a la prolongada exposición a las gélidas temperaturas. El filme recrea la ascensión de dos equipos, que habían pagado grandes sumas de dinero para alcanzar el techo del mundo, uno guiado por Rob Hall (Jason Clarke) y otro por Scott Fischer (Jake Gyllenhaal), ambos fallecidos en el desastre. La idea del naufragio se hace patente en esta catástrofe, causada por una fuerte tempestad, la irrupción de lo inesperado, dejando a los hombres atrapados en la nieve, sin visibilidad y sometidos a temperaturas bajo cero. Pilares de la narrativa del naufragio como la tempestad, la pérdida y la desorientación, el aislamiento, la lucha por la supervivencia, la naturaleza enemiga, los padecimientos, la muerte o la idea del rescate, son ingredientes que pivotan también sobre estos relatos que abordan el lado más terrible de las ascensiones.<sup>536</sup>

#### 4.1.1.4. BUSCADORES DE ORO

Otro grupo que ha experimentado los terrores del infierno blanco son los buscadores de oro. Y un filme emblemático ambientado en la “Fiebre del oro” como *La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin) no podía ser ajeno al carrusel de desdichas que se ciernen sobre los hombres atrapados en la nieve. Más allá de tratarse de uno de los filmes antiguos más populares sobre los buscadores de oro alaskaños, es un perfecto exponente en

---

535 Baltasar Kormákur, cineasta islandés que ha mostrado una debilidad especial por historias de naufragos reales en *The Deep* (2012) o *A la deriva* (2018), parece sentirse interpelado también por los naufragos figurados atrapados en la nieve, basándose de nuevo en historias auténticas, ya sea a través de la tragedia alpinista en el Himalaya, dirigiendo *Everest* (2015), o produciendo *Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth), una nueva aventura de subsistencia en el infierno blanco de Groenlandia. Un cineasta consagrado, en cierta medida, a la causa del catastrofismo, favoreciendo la naturaleza intercambiable de la metáfora mediante la combinación de situaciones análogas en localizaciones marinas y en paisajes helados.

536 El periodista Jon Krakauer - autor de la novelización de la triste desaparición del excursionista alaskaño McCandless llevada al cine en *Hacia rutas salvajes* (2007) - noveló esta terrible experiencia en el Everest, expedición en la cual tomó parte, en *Into Thin Air* (1997), trasladada rápidamente a una película para televisión, *Into Thin Air, Death in Everest* (1997, Robert Markowitz). Otro cliente superviviente de la expedición comandada por Rob Hall, Lou Kasischke, relató también su crónica de los hechos unos años más tarde en *After the Wind: 1996 Everest Tragedy-One Survivor's Story* (2014)

su primera mitad de las penurias de esos hombres en una naturaleza indómita, haciendo especial hincapié en el motivo del hambre o en el del aislamiento en una cabaña, espacio que también impulsa a la locura.<sup>537</sup> Chaplin ofrece una imagen emblemática del fenómeno de los buscadores de oro en 1898, la de la interminable y serpenteante cola de gente aventurera ascendiendo el Paso de Chilkoot, antesala de una vida de penalidades extremas como la fatiga, el frío y el hambre, reflejo a su manera de la narrativa sobre el Gran Norte de Jack London.<sup>538</sup>



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Puerta de acceso al infierno blanco.

En paralelo a *La quimera del oro* (1925), un filme ruso *Po Zakonu* (1926, Lev Kuleshov), incide tácitamente en el universo londoniano al adaptar el relato *Lo inesperado* (1907). Una tempestad mantiene acorralados a los protagonistas en una cabaña, espacio insular propiciador de la locura más desatada. En esta versión londoniana, que prescinde de la presencia de una tribu de indios que actúan como testimonios mudos de la paranoia colectiva del grupo retenido en una cabaña, se ha añadido el fenómeno de la

---

<sup>537</sup> Chaplin abordaba distintas convenciones ligadas al tema del Gran Norte, el ‘Northern’, conocidas también como “Snow Pictures”, películas desarrolladas sobretodo en esa etapa inicial del cine, en paralelo a otros relatos en la literatura, reportajes documentales o espectáculos de la época, como pone de relieve el estudioso Matthew Solomon en su exhaustivo recorrido por el género, *The Gold Rush* (2015)

<sup>538</sup> Jack London tuvo una experiencia infortunada en la vorágine colectiva de la senda del oro de Alaska, regresando con los bolsillos vacíos y con un brote de escorbuto, una enfermedad asociada a la ausencia o carencia de vitamina C – ácido ascórbico – y que se daba a menudo en la marinería, y cuyos síntomas son encías sangrantes o la caída de muelas. Curiosa analogía entre entornos opuestos que acentúa la metáfora del naufrago en infiernos blancos.



crecida súbita del nivel de las aguas, inédito en la novela, un elemento cargado de dramatismo, que eterniza aún más el estado de aislamiento de los desdichados. La fuerza disolvente del deshielo del Yukón termina inundando la cabaña, arrastrándola como si se tratase de una balsa. La irrupción del elemento acuático refuerza aún más el sentido de la metáfora del naufrago con esa cabaña como bote a la deriva.



*Po Zakonu* (1926, Lev Kuleshov). Anegados

El aislamiento y el hambre de los dos mineros en la cabaña chaplinesca, arrastrados al enajenamiento y al salvajismo, igual que los buscadores de oro retenidos en una cabaña durante una invernada en *Po Zakonu*, parecen encontrar inspiración también en otro relato de London, *En un país lejano* (1899). Aquí, el novelista americano reunía a dos exploradores en una cabaña, aislados del mundo, agotando las reservas de comida, conducidos al desvarío y a la alucinación. Esta obra y, por extensión, toda su novelística sobre el Klondike, territorio propiciatorio de la desatada lucha humana por la supervivencia, se convierte en símbolo del salvajismo humano, donde impera la ley del más fuerte, parecido al “sálvese quien pueda” de los naufragios, como afirma el estudioso del “Northern”, Matthew Solomon, “se confirmó el axioma de Darwin de la “supervivencia de los más aptos””.<sup>539</sup>

---

539 Matthew SOLOMON, *The Gold Rush*, Londres, BFI, 2015, p. 50.



*La senda del 98* (1928, Clarence Brown). La avalancha asesina.

Tras *La quimera del oro* (1925), y en paralelo a *Po Zakonu* (1926), llegó un nuevo filme sobre la Fiebre del Oro en el Klondike que se desprende de la mirada humorística de Chaplin y aplica un enfoque más naturalista, *La senda del 98* (1928, Clarence Brown). Brown se propone superar en veracidad y realismo al filme chapliniano, aportando mayor espectacularidad, mostrando de nuevo esa marea humana que atraviesa el paso Chilkoot, entre Canadá y Alaska, hacia las tierras salvajes del Klondike. De nuevo, encontramos la lucha del hombre contra los elementos en un paisaje indómito, naufragando en ocasiones. Un filme que nos lega un prolífico muestrario de penalidades y adversidades como el frío, ventiscas, aludes mortales, lodazales, difíciles ascensos, caudalosos ríos por vadear, el hambre, el descenso de rápidos en la temporada del deshielo, las extenuantes marchas, el enloquecimiento o el ataque aniquilador de los lobos.<sup>540</sup>

#### 4.1.1.5. TRAMPEROS. Contrafiguras robinsonianas

En la historia de la colonización americana, en el espacio de la frontera de un país en construcción, la figura del pionero, del trampero, del cazador, del aventurero, sirve también para constatar el peso de la historia y la leyenda en el cine y como una natura-

---

<sup>540</sup> En este filme de elevado presupuesto, con cientos de extras y rodado en exteriores naturales, la desgracia acompañó el rodaje, como si la realidad superase a la ficción. Tres especialistas perecieron en el descenso del río Cooper, y otro miembro del equipo falleció tras una avalancha de nieve, tal como se recoge en el estudio de Carmen Guiralt del proceso de filmación del filme, *The trail of 98* (Clarence Brown, 1928) y *La fiebre del oro de Klondike: El último gran road show del cine silente de Hollywood*, Aniki, t. 4, núm. 2 (2017), pp. 315-334.

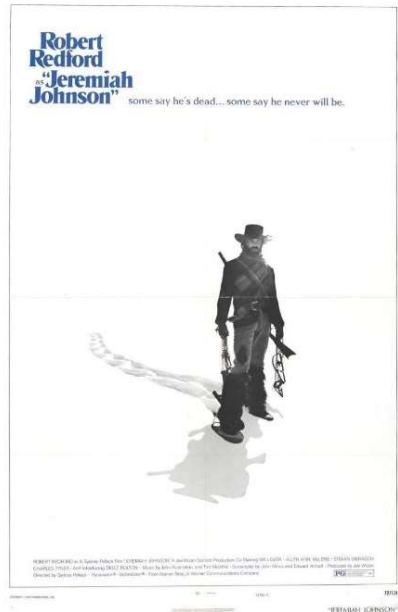
leza inhóspita es capaz de atrapar al hombre en su inmensa telaraña blanca. Algunos títulos resultan especialmente indicados para ilustrar el sacrificado combate humano contra los elementos de esta naturaleza enemiga. Por un lado tenemos *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972, Sidney Pollack), inspirada en la legendaria figura del montañero John “Liver-Eating” Johnson (1829-1900)<sup>541</sup> filme que se apunta al revisionismo y la desmitificación de un género tan americano como el western, problematizando la imagen idealizada de la naturaleza americana en los tiempos de los pioneros. La idea glorificada de la naturaleza como reservorio, como lugar de huida del mundanal ruido, es subvertida por Pollack mediante la imagen de una naturaleza despótica en la cual el hombre puede naufragar en cualquier descuido.

Especialmente interesante resulta la primera mitad del filme ya que nos ofrece un nuevo catálogo de sufrimientos y vivencias de un aventurero solitario en el entorno inhóspito de las Rocosas en 1850 que aspira a convertirse en trampero. Su retiro en las nieves es buscado, no es fruto de ningún accidente, similar a la actitud de los naufragos voluntarios dispuestos a perderse para siempre en una isla perdida. Pero el deambular nomadista de Jeremiah (Robert Redford) nos recuerda a cada paso la ardua lucha por la supervivencia de los naufragos perdidos frente a una naturaleza indómita. Una *voz off* presenta al inexperto aventurero, “Su nombre era Jeremiah Johnson y decían que quería ser un hombre de la montaña. Según cuentan, era un hombre ingenioso, aventurero y adecuado para la montaña. Nadie sabía de donde vino y no parece importar mucho, era joven y no temía las leyendas fantasmagóricas de las montañas”. El vagabundeo de Jeremiah le lleva a penetrar en el mundo de las nieves, un hombre rodeado por un manto blanco, idea resumida gráficamente en uno de los pósters publicitarios del filme y que reproducimos, una apreciación que también destacaba el crítico José Luis Guarner, “El misterioso hombre blanco que desaparece entre las nieves.”<sup>542</sup>

---

541 Un montaraz de fuerza colosal que destacó por su guerra particular contra los indios Crow tras el asesinato de su familia. El trampero fue apodado “come-hígados” porque se comía el hígado de sus enemigos, una parte del cuerpo considerada noble por los indios y por tanto una grave ofensa, como gesto de venganza por la muerte de su esposa en 1846. En un primer momento, el título del guion hacía referencia precisamente a esta característica, *The saga of Leaver-Eating Johnson* (La saga del comedor de hígados Johnson).

542 José Luis GUARNER, *Historia del cine americano*, III (Muerte y transfiguración, 1961-1992), Barcelona, Laertes, 1993, p. 118



*Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972, Sidney Pollack). Desierto blanco.

El enfrentamiento de Jeremiah con una naturaleza despótica termina con el triunfo del aventurero, como el prototipo robinsoniano en su proceso de adaptación y domesticación de un mundo nuevo, el de la isla desierta. El carácter legendario de esta aventura de subsistencia va más allá de la literalidad de sus imágenes y convoca diversas apreciaciones metafóricas o simbólicas. Diversos estudiosos lo plantean de ese modo; por ejemplo, Antonio Castro (“el combate entre J. J. y la naturaleza, está concebido y narrado desde un punto de vista mítico”),<sup>543</sup>o Tomás Fernández Valentí (“intencionalidad metafórica del relato”),<sup>544</sup>o Janet L. Meyer, (“Jeremiah Johnson” is also accessible as an allegory”).<sup>545</sup> Michelle Leon conecta esta historia con las inquietudes contestatarias de su tiempo, apuntando las posibilidades de una vida alternativa fuera del sistema establecido, “c’est que l’histoire de cette homme est une métaphore parfait qui renvoie aux débats des années 60 sur le possibilité ou non de se construire une vie indépendante

543 Antonio CASTRO, “Sidney Pollack”, Barcelona, Dirigido Por, núm. 53 (abril de 1978), p. 29.

544 Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, “Sidney Pollack: Un cineasta individualista”, Barcelona, Dirigido Por, núm. 220 (enero de 1994), p. 55.

545 Janet L. MEYER, *Sidney Pollack: A critical filmography*, Jefferson, McFarland&Company, Inc, 1998, p. 66.

hors de toutes contraintes, hors notamment des contraintes sociaux »;<sup>546</sup> apreciación avalada por Rubén Ordieres que define a Jeremiah como “un hippie encubierto”.<sup>547</sup>



*Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972, Sidney Pollack). Contrafigura robinsoniana.

La deriva solitaria está repleta de adversidades, desde el frío extremo; las dificultades por andar, hundiéndose en el espesor de la nieve; el hambre; o la muerte de su caballo. El hallazgo de un trampero congelado será la puerta de acceso al desierto blanco, un aviso para los imprudentes que se adentran en el infierno blanco. En esta situación complicada, con riesgo de convertirse él mismo en una nueva estatua helada, aparece el primer hombre vivo en dos meses, la figura humana del rescatador, Bear Claw Lapp (Will Greer), un cazador de osos de las montañas. El viejo lo apoda, visto su lastimoso aspecto, “peregrino hambriento”, y le vaticina que morirá de hambre en una semana, víctima de las normas de la naturaleza salvaje, “A la montaña no se le engaña.” El experto trampero se hace cargo de Jeremiah y le enseña las técnicas de la supervivencia. Pero la barbarie de los indios Crown, una de las formas que adopta la naturaleza primitiva de las nieves, destruye su nuevo hogar, una cabaña robinsoniana, asesinando a su mujer y su ahijado. También sufre en su cuerpo la agresividad del entorno, como el ataque de una manada de lobos hambrientos que lo dejan maltrecho.

Jeremiah se convierte un ser pendenciero, una bestia salvaje, un hombre que ha emprendido un “camino de regreso a lo primitivo” según Rubén Ordieres.<sup>548</sup> El solitario

---

546 Michelle LÉON, *Sidney Pollack*, París, Pygmalion Gérard Watelet, 1991, p. 50.

547 Rubén ORDIERES, *Sydney Pollack*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 163.

Jeremiah reencuentra al viejo Bear y tras compartir un pedazo de comida con su antiguo mentor, éste se aleja intimidado por la visión de un Jeremiah espectral, una imagen que repele. En esta última parte del relato, Jeremiah, tanto por su estilo de vida, como por su aspecto barbudo, su indumentaria, con abrigo y gorro de pieles, se nos revela como una especie de Robinsón Crusoe. Pero poseído por un ciego instinto bestial, atrapado en su regresión a lo salvaje, Jeremiah es, en realidad, una contrafigura robinsoniana. El aislamiento y la soledad en una naturaleza inhóspita conduce aquí a la refutación del mito robinsoniano a través de la caída en el salvajismo, como dictamina Janet L. Meyer, “The dramatic content of the picture underscores the futility of the search for isolation (...) The film also reveals that even in isolation “everyone” is subject to the laws of the natural environment”.<sup>549</sup>

Otra figura histórica de la épica de los pioneros americanos, el cazador de pieles Hugh Glass (1780-1833) inspira dos versiones filmicas, *El hombre de una tierra salvaje* (1971, Richard C. Sarafian)<sup>550</sup> y *El renacido* (2015, Alejandro González Iñárritu),<sup>551</sup> a partir del incidente que le sobrevino en 1820 cuando fue atacado por un oso y dado por muerto por sus compañeros, consiguiendo regresar a la civilización tras meses de travesía accidentada recorriendo cientos de kilómetros. En *El hombre de una tierra salvaje*, Hugh Glass aparece como Zachary Bass (Richard Harris), miembro de un grupo de comerciantes de pieles que, antes de la llegada de la temible invernada, parte de las tierras salvajes hacia la civilización cuando es atacado por un oso y malherido gravemente. Con el cuerpo desgarrado a causa de los zarpazos y las mordeduras del oso, el capitán Filmore Henry (John Huston), jefe de la expedición, ordena una cura de emergencia, recosiendo al desdichado, casi un remedo de criatura frankensteiniana, y lo dejan moribundo y abandonado en su tumba.

---

548 *Ibid.*, p.165.

549 Janet L. MEYER, *op. cit.*, p. 66

550 *El hombre de una tierra salvaje* mantiene muchas similitudes con *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, ambos proyectos impulsados simultáneamente por el mismo estudio, la Warner. Una paradoja que dio como resultado un solapamiento de títulos que la productora resolvió privilegiando publicitariamente el filme de Pollack, con mayor empaque, en detrimento del filme de Sarafian, con unos costes mucho más reducidos.

551 Hugh Glass forma parte de toda una mitología sobre los pioneros americanos, desde una gesta compuesta de 5 cantos en el poema épico *The song of Hugh Glass* (1915, John Neihardt) hasta el libro más reciente de Jon T. Coleman, *Here lies Hugh Glass: A Mountain Man, a Bear and the Rise of the American Nation*. (Nueva York, Hill & Wang, 2012)



*El hombre de una tierra salvaje* (1971, Richard C. Sarafian). Contrafigura robinsónica.

El agonizante Bass protagonizará una historia de supervivencia al límite, resurgiendo de su propia tumba, impulsado a vengarse de sus antiguos compañeros. El periplo de Bass nos deja un nuevo repertorio de padecimientos y sufrimientos comparable a los sufrimientos de los náufragos más desdichados: un lobo va a atacarlo en su sepultura mientras se defiende con un delgado hálito de vida; se cubre con la arena de la orilla del río o con hojarasca para resguardarse del frío; se arrastra tullido, con una pierna rota y heridas supurantes; sacia su sed sorbiendo agua de los riachuelos; se esconde de los indios, atemorizado. Es, por encima de todo, un nuevo hombre famélico.



*El hombre de una tierra salvaje* (1971, Richard C. Sarafian). Restos de un naufragio.

Con el tiempo llega la adaptación, la domesticación del medio, la profesionalización del superviviente, ahora un náufrago experimentado. Se cobija en grutas y cavidades rocosas y en una escena vemos a Bass a la lumbre de un fuego, relejendo la Biblia y con

un conejo herido en su regazo, una criatura lastimada, abandonada y solitaria como un reflejo de él mismo, configurando una estampa genuinamente robinsoniana. El pasaje bíblico resulta elocuente, símbolo de la esperanza y la resurrección, “Un hombre que muere puede vivir de nuevo. Igual que para un árbol existe la esperanza, ya que si lo cortas, crece de nuevo y no para de crecer.” El parentesco robinsoniano de la figura mendicante de Bass es puesto de relieve también por Howard Thompson en su reseña en el *New York Times*, “Crusoe-style survival story”.<sup>552</sup>

El triste deambular de Bass se alterna con el itinerario de regreso que protagoniza el grupo que lo abandonó, observando como las penalidades son compartidas por todos. Pero la marcha del grupo nos ofrece una de las ideas más sugerentes en esta adaptación de las desventuras del trampero Glass transformando a Andrew Henry en un viejo capitán de barco, Filmore Henry, un lobo de mar, dándole un inusual toque marinero a esta peripecia terrestre. Una secuencia deslumbrante muestra un convoy de hombres y mulas transportando un barco en un carromato por las tierras salvajes para descender por el curso de un río, el camino de descenso más rápido para llegar a casa.<sup>553</sup> En *El hombre de una tierra salvaje* se convoca, inevitablemente, una imaginería marina en la cual los tramperos guiados por el capitán Henry parecen la tripulación del ballenero comandado por el fanatizado capitán Ahab, favoreciendo los trasvases de la metáfora entre el mar y tierra adentro. El final del filme comporta el reencuentro de Bass, un reaparecido, un fantasma de ultratumba, con el capitán Henry. La culminación del relato confluye en el ataque de los indios arikara, mientras la expedición embarranca en el fango, desembocando en un plano final concluyente sobre la metafórica del naufrago en las nieves, la imagen del barco olvidado, cual nave encallada en una costa lejana, el pecio, los restos de un naufragio.

---

552 Howard THOMPSON, “The pioneer spirit: Man in the Wilderness is at Loew’s State (1)”, *New York Times*, 25 de noviembre de 1971 (<https://www.nytimes.com/1971/11/25/archives/film-the-pioneer-spirit-man-in-the-wilderness-is-at-loews-state-1.html>).

553 La escena de trasladar una embarcación de gran tamaño por los bosques nos evoca una escena similar de gran transcendencia en el cine moderno e inscrita en una de las incursiones amazónicas de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* (1982). Pero la escena comentada de *El hombre de una tierra salvaje* entronca directamente con otras gestas heroicas de los pioneros durante la colonización americana como la protagonizada por un grupo de rangers atravesando montañas transportando pequeñas embarcaciones en *Paso al noroeste* (1940, King Vidor).





*El renacido* (2015, Alejandro González Iñárritu). Naturaleza infernal.

La odisea de subsistencia del malherido trampero Glass se retoma en toda su espectacularidad y grandilocuencia en *El renacido*.<sup>554</sup> El motivo del accidente en la poética del náufrago es aquí el ataque mortífero de un plantígrado a Hugh Glass (Leonardo DiCaprio), seguido de su entierro prematuro, dejando al hombre atrapado y sin recursos en una naturaleza hostil. De nuevo, un ser desgraciado abismado en el paisaje, un espantajo, un desecho humano enfrentándose a la hambruna, el frío, las fieras y otros contratiempos. Glass, con su abrigo de pieles, es una nueva contrafigura robinsoniana en su condición de reaparecido, movido únicamente por la pura venganza de los que lo abandonaron y sepultaron en vida. Un hombre que resurge de la agonía y que evoca la figura de los náufragos ausentes, dados por muertos, que un día regresan a la civilización tras abandonar su isla desierta o ser rescatados de su deriva marítima. Una figura espectral, un fantasma del pasado que un día aparece de improvisto ante familiares o amigos, que entronca con el imaginario robinsoniano, pero, también, con la figura odiseica llegando a Ítaca tras una serie de pruebas y accidentes que han dilatado el regreso al hogar.

La supervivencia extrema en la naturaleza salvaje nos conduce, inevitablemente, a la literatura de Jack London, pero el salvajismo de la historia puede convocar también a Joseph Conrad, especialmente en *El corazón de las tinieblas* (1902). El propio realizador confiesa la deuda contraída con ambos escritores, inspirándose en películas con protagonismo de ríos, *Fitzcarraldo* (1982, Werner Herzog) y *Apocalypse Now* (1979, Francis

---

<sup>554</sup> El tratamiento de los paisajes abrumadores que se ciernen sobre Glass a cargo de Iñárritu adquieren un carácter netamente inmersivo en esta versión, tomando el relevo a los paisajes en la provincia española de Soria de la primera versión de Sarafian.

Ford Coppola),<sup>555</sup>entornos fluviales en la jungla propiciatorios del naufragio literal y al naufragio figurado. El curso del río, vía de comunicación o de transporte, que conduce al renacido de las cumbres nevadas a la planicie habitada, se convierte en la columna vertebral del periplo de Glass, un elemento de singular valor metafórico, como atestigua Quim Casas, que define el río como “discurrir metafórico”.<sup>556</sup>



*Bajo la piel de lobo* (2018, Samu Fuentes). Nueva contrafigura robinsoniana.

La imagen del montañés como contrafigura robinsoniana pervive de alguna forma en el filme *Bajo la piel de lobo* (2018, Samu Fuentes) con Martínón (Mario Casas), último habitante en una zona inhóspita, que vive completamente aislado del mundo en las cumbres nevadas, dedicándose a la caza de lobos y otras presas. La vida en soledad en la naturaleza salvaje es como la vida de un depredador más de los bosques, un superviviente en un mundo perdido, un último hombre vivo en una comarca vaciada. En este hábitat de montañas agrestes e inaccesibles, Martínón, un duplicado del trampero Glass/Bass o de Jeremiah Johnson, ofrece un genuino aspecto robinsoniano, ataviado con abrigo de pieles, un fusil y con larga cabellera y barba. Martínón, náufrago figurado, ser alejado del mundo, apenas trata con sus semejantes, mientras sus trazas de humanidad parecen desvanecerse en su apartado retiro. El tratamiento que dispensa a las mujeres es el de una simple mercancía, un producto, adquirir una esposa es como una operación de trueque gracias al dinero ganado con la venta de las pieles. Su segunda esposa (Irene Escolar), la hermana pequeña de su primera mujer, ahora fallecida, es revisada

---

555 Gabriel LERMAN, “Entrevista a Alejandro González Iñárritu”, Barcelona, *Dirigido Por*, núm. 462 (enero de 2016), pp. 20-23.

556 Quim CASAS, “El renacido: Cabalga con el diablo”, Barcelona, *Dirigido Por*, núm. 462 (enero de 2016), pp. 18 y s.

como si se tratara de una res de ganado, entregada como compensación por la mercancía defectuosa de la primera mujer. La chica se vengará de Martinón, envenenándole, y progresivamente demacrado, el último gesto de Martinón será el suicidio. Postrado en la cama, condenado a su soledad, Martinón se asemeja a ese Robinsón melancólico, rechazado y abandonado por Viernes al final del filme *Yo, Viernes* (1975), que terminaba sus días disparándose un escopetazo.

#### 4.1.1.6. EXCURSIONISMO



*Bajo cero: milagro en las nieves* (2017, Scott Waugh). Atrapado en los hielos.

Otro grupo de películas sobre individuos atrapados en la nieve y sometidos a un repetido calvario inhumano de sufrimientos y dolor encuentran inspiración también en sucesos reales. *Bajo cero: milagro en las nieves* (2017, Scott Waugh) reproduce la odisea sobrehumana del jugador de hockey Eric LeMarque que sobrevivió solo, perdido y desorientado en la cordillera norteamericana Sierra Nevada en 2004, milagrosamente rescatado tras ocho días de deriva y que perdió las dos piernas a causa de las bajas temperaturas. Una típica *survival movie* que combina, narrativamente, la dura supervivencia de Eric LeMarque (Josh Hartnett) bajo el frío, desaparecido en las nieves, con la figura de la madre, Susan (Mira Sorvino), la mujer que impulsa la acción rescatadora. Como en todas las películas de rescate, se alternan las labores de rescate con los sufrimientos del joven accidentado. El filme es una nueva reafirmación categórica del protagonismo de los paisajes nevados más allá de la trama, con profusión de grandes planos generales que permiten observar como una naturaleza despótica aprisiona a un desamparado practicante de snowboard, reforzando así toda su soledad y su vulnerabilidad. El filme nos deja un momento atroz cuando vemos como Eric, herido, famélico y exangüe, guarda como alimento un pedazo de carne desprendida de su propia pierna gangrenada.



*Balandrau, infern glaçat* (2021, Guille Cascante) Pérdida y desorientación

*Balandrau, infern glaçat* (2021, Guille Cascante) recrea la repentina y violenta tempestad de nieve y de viento que causó la peor tragedia humana ocurrida nunca en los Pirineos el día 30 de diciembre del año 2000 en el monte Balandrau, causando diez víctimas mortales. Una tempestad acompañada de ráfagas de viento huracanado que levanta la nieve acumulada, provocando el fenómeno conocido como “tord”, atrapó los incautos excursionistas en la nieve, en una atmosfera de confusión y desorientación absoluta, y con riesgo de congelación inmediata ya que la sensación térmica alcanzaba los -30 °C. Las palabras de uno de los supervivientes, Josep Maria Vilà, formulan escuetamente los peligros de quedar incomunicado en medio de una naturaleza aniquiladora, los motivos de una metafórica del naufragio en los hielos, “Una cosa ja era lluitar contra un vent, l'altra el fred i l'atra és ja lluitar contra la hipotèrmia i la mort.”



*Hacia rutas salvajes* (2007, Sean Penn). Un viejo autobús, improvisado refugio.

El joven excursionista americano Christopher McCandless protagonizó una trágica historia de supervivencia en territorio alaskaño, falleciendo en 1992 a la edad de 24 años, en el interior de un autobús abandonado. En esta ocasión, el aventurero no viaja impulsado por la fiebre del oro sino en busca de una vida nueva, una alternativa a la vida en sociedad, una especie de naufragio voluntario que aspira a encontrar la calma en la pureza de una isla perdida e incontaminada. McCandless quiere perderse en la naturaleza salvaje influido por las lecturas de *Walden o la vida en los bosques* (1854) de Henry David Thoreau o *La llamada de lo salvaje* (1903) de Jack London, pero también lo hace conmovido por el ejemplo de Tolstoi, que renunció a sus privilegios de clase

para vivir acorde con la máxima de la austeridad. Un caso que llamó la atención del alpinista y escritor Jon Krakauer quien noveló el viaje fatal de McCandless en el libro *Hacia rutas salvajes* (1996), trasladado a la gran pantalla en *Hacia rutas salvajes* (2007, Sean Penn).<sup>557</sup>

Krakauer, que llevó a cabo una minuciosa reconstrucción de los hechos, anotó que cuando hallaron el cuerpo del joven dentro del viejo autobús, apenas pesaba unos treinta kilos, con los músculos atrofiados, y encontraron junto al cadáver su cámara de fotos. En la última etapa de su recorrido, el mochilero McCandless, solo y desconectado del mundo, falleció muy probablemente por inanición y alguna intoxicación, pero también por algunos errores cometidos, poniéndose de relieve, una vez más, el peso aniquilante de una naturaleza inhóspita, tal como sostiene Krakauer, “Cuando se adentró en las montañas del interior de Alaska, no abrigaba falsas expectativas y era consciente de que no hacía senderismo por un paraíso terrenal; lo que buscaba eran peligros y adversidades (...) Y esto fue precisamente lo que encontró, peligros y adversidades que al final fueron excesivos. No obstante, McCandless supo defenderse con creces durante la mayor parte de las 16 semanas de su calvario.”<sup>558</sup>

La llamada de lo salvaje de Jack London se hace presente en la desgraciada muerte de McCandless a través de diversas marcas e inscripciones grabadas en madera. También se hallaron citas a la figura del capitán Ahab, náufrago ilustre, citas todas ellas rubricadas con el mote del muchacho, “Alexander Supertramp.”<sup>559</sup> El trayecto de McCandless rubrica la estela de London en una nueva inscripción grabada en una madera dentro del autobús, de tono exultante, “Alex Supertramp” huye del veneno de la civilización y camina solo a través del monte para perderse en una tierra salvaje.”<sup>560</sup> En su vida de eremita de los bosques y la pradera alaskaña tiene lugar el accidente imprevisto, el factor naufragador. En este caso, el infranqueable cauce del río Teklanika, la barrera que le impide concluir su etapa alaskaña para regresar a la civilización. El deshielo, nueva manifestación desencadenada de una naturaleza hostil, fuerza la muerte

---

<sup>557</sup> La desgraciada travesía del mochilero McCandless se repasa también en el documental *Call of the Wild* (2007, Ron Lamothe)

<sup>558</sup> Jon KRAKAUER, *Hacia rutas salvajes*, Barcelona, Ediciones B, 2008, p. 7.

<sup>559</sup> Krakauer redacta una breve lista de personajes recientes desaparecidos, suicidados y muertos en Alaska, destruidos por el mismo sueño quimérico de McCandless, náufragos con sueños de arcadias naturales, citando los casos de Gene Rossellini, John Malon Waterman o Cari McCunn. Y en especial traza un paralelismo entre McCandless y el joven de 20 años Everett Ruess que en 1934 que se adentró a pie en el desierto y nunca salió de él, y que también dejó su firma inscrita con seudónimo, “Nemo”. Aquí se opera una nueva asociación entre aventuras desdichadas en las nieves y el desierto, dos territorios dilectos de la metáfora, dos espacios que nutren el carácter transterritorial de la metáfora.

<sup>560</sup> Jon KRAKAUER, *op. cit.*, p.132

del joven excursionista al dejarlo atrapado en plena naturaleza, enfrentado a la soledad, el aislamiento, el hambre y el abandono más absoluto. Una naturaleza enemiga que, como recalca Krakauer, disipa las visiones idealizadoras de la naturaleza salvaje, "Sin embargo, la naturaleza es un lugar despiadado, al que le traen sin cuidado las esperanzas y anhelos de los viajeros."<sup>561</sup>

#### 4.1.1.7. COMBATIENTES



*Fuego en la nieve* (1949, William A. Wellman). Confusión y desorientación.

En el cine bélico también podemos hallar combatientes atrapados en la nieve, cercados por el enemigo, pero también, por el desierto blanco. De nuevo, las páginas más amargas de la historia nutren los territorios de la ficción en *Fuego en la nieve* (1949, William A. Wellman), con guion de Robert Pirosh, sargento de un escuadrón que participó en 1944 en la misión de rescate de la División Aerotransportada 101, atrapada en Bastogne, durante la batalla de Bélgica. Un filme que destaca por su escasa retórica propagandística y militarista y que transmite la extrema crudeza de los combates de un regimiento aislado en territorio enemigo. Un tono inusual en los filmes bélicos rodados al final de la contienda, una anomalía puesta de relieve por el especialista Edmond Roch, "los estudios consideraban que la visión de Pirosh era demasiado lóbrega y desmoralizante".<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>562</sup> Edmond ROCH, *Películas clave del cine bélico*, Barcelona, RobinBook, 2008, p. 100.

Tenemos la combinación del motivo del encierro y el aislamiento, con un grupo humano acorralado por un enemigo exterior y, también, una naturaleza hostil que hostiga al destacamento aislado en la intemperie. Comparte con otros filmes bélicos el motivo de la fortificación, como el destacamento acorralado en la selva en *Bataan* (1943, Tay Garnett), un nudo dramático inspirado en el modelo de pelotón extraviado en el desierto y parapetado en unas ruinas, motivo ideado por John Ford para *La patrulla perdida* (1934). Un juego de espejos en el cual podemos percibir una clara concomitancia entre espacios bélicos distintos, la jungla en *Bataan*, el desierto en *La patrulla perdida* y el infierno blanco en *Fuego en la nieve*, tres escenarios, tres aspectos complementarios de la versatilidad de la metafórica del naufragio. La figura del cerco, de evidentes connotaciones carcelarias, crea ambientes opresivos en esas ínsulas combativas que guardan consanguineidad con otras luchas de resistencia de grupos encapsulados, “excursiones claustrofóbicas en territorio enemigo”, dicen Núria Bou y Xavier Pérez.<sup>563</sup>

El poder aniquilante de la naturaleza de las nieves se hace visible en distintos momentos: unos fallecen en los propios hoyos que han excavado en la tierra para defenderse, tumbas imprevistas, como le ocurre al soldado Abner Spudler (Jerome Courtland); el soldado “Johnny” Rodrigues (Ricardo Montalbán), herido tras una escaramuza con los alemanes, se refugia bajo un jeep destruido, enterrándose en la nieve para no ser descubierto, pero sus compañeros lo encuentran congelado; el soldado Kinnie (James Whitmore), arrastrando penosamente sus pies semihelados, envueltos con trapos, es rechazado en la enfermería porque “sólo aceptan pies congelados cuando se ponen azules.” El filme de Wellman<sup>564</sup> tiene lugar en un bosque frondoso, convertido en tierra incógnita, cubierto de nieve, azotado por ventiscas bajo una espesa y asfixiante niebla. Las localizaciones y combates, mayoritariamente rodadas en estudio, contribuyen a crear esa sensación evocadora, alegórica, como señala Frank Thompson al hablar de “atmósfera estilizada, artificial y expresiva”.<sup>565</sup>

Wellman imprime al escenario bélico nevado un tono demencial y laberíntico, con los combatientes inmersos en parajes proclives al desconcierto y a la desorientación, una idea de lo confuso que se hace explícita en el comentario de José María Latorre, “La naturaleza del decorado –un bosque neblinoso azotado por la nieve – aumenta todavía

---

563 BOU y PÉREZ, *op. cit.* p. 138.

564 Podríamos definir a William A. Wellman como un cineasta en la nieve, ya que varios títulos abordan el motivo del hombre rodeado de peligros en un entorno gélido, más allá de *Fuego en la nieve*, como *La llamada de la selva* (1935), *El rastro de la pantera* (1954) o *El infierno blanco* (1953).

565 Frank T. THOMPSON, *William A. wellman*, Pamplona, Festival de Cine de San Sebastián, 1993, p. 188.

más la confusión”.<sup>566</sup> Lo vemos en una escena con soldados alemanes, enfundados en trajes blancos, que se confunden con el entorno, mimetizados con él. Desorientación marcada por los contornos difusos del perímetro boscoso y brumoso donde se mueven los soldados, una escenografía del vacío. O los personajes surgiendo de la niebla cual apariciones, seres de identidad inconcreta, figuras fantasmagóricas, donde se diluyen las diferencias entre compañeros o soldados enemigos. O esa desorientación que expresa un combatiente cuando se pregunta si se encuentran en Bélgica o en Luxemburgo o la incertidumbre del resultado de la batalla. En este estado de confusión general, los soldados son seres extraviados, errabundos, un aspecto notable del filme certificado por el crítico Oreste de Fornari: “Uno de los motivos conductores es la desorientación.”<sup>567</sup> El filme concluye con el providencial socorro de la aviación aliada después que un resquicio de sol asomase entre las nubes y se disipase la niebla, mientras del cielo caen las provisiones y las municiones que lanzan las aeronaves.

Si los soldados americanos cercados consiguen ser rescatados en *Fuego en la nieve* (1949), no existe salvación para los desdichados soldados alemanes en *Stalingrado* (1993, Joseph Vilsmaier). Nuevo filme de guerra que se inspira en el repliegue del ejército alemán en el Frente del Este en 1942, cuando el ejército ruso consiguió frenar su avance, embolsando al Sexto Ejército alemán del general Paulus en la ciudad de Stalingrado, seguida de una caótica desbandada con las tropas diezmadas. Una crónica del fracaso de aires apocalípticos donde destaca la terrible supervivencia en un entorno físico enemigo. Tenemos un laberinto de ruinas en la primera parte y luego la vastedad de la estepa nevada, un campo de batalla que Edmond Roch compara con la infernal jungla de la Guerra del Vietnam, “Si Vietnam era la jungla, la fiebre, la malaria, la niebla y los mosquitos, el frente de Rusia fue la nieve, las ratas, el hambre, el viento y el frío.”<sup>568</sup>

---

<sup>566</sup> José María LATORRE, “Fuego en la nieve: Los apaleados bastardos de Bastogne”, Barcelona. Dirigido Por, núm. 220 (enero 1994), p. 68.

<sup>567</sup> Oreste de Fornari, “Fuego en la nieve”, Barcelona, Dirigido Por, núm. 302 (junio de 2001), p. 57.

<sup>568</sup> Edmond ROCH, *op. cit.*, p. 202





*Stalingrado* (1993, Joseph Vilsmaier). Plano final: la congelación

En esta tesitura, Sánchez Barba vincula el lado más salvaje y el horror de la guerra de *Stalingrado* (1993) con la herencia conradiana de *El corazón de las tinieblas* (1899), adaptada a la jungla asiática en *Apocalypse Now* (1979, F. F. Coppola). La dispersión de las tropas alemanas, sometidas a un hostigamiento sin cuartel a campo abierto, se quedan sin avituallamiento ni recursos, sin posibilidades de ser evacuados - es decir, la opción del rescate denegada -, perdidos y desorientados en la tundra. Tenemos un catálogo de grandes padecimientos con hombres heridos y desatendidos, los combatientes abandonados a su destino bajo las inclemencias del riguroso invierno ruso, la fatiga, la tortura del hambre o la inmolación, la autodestrucción, para poner fin a tanto sufrimiento. Un conjunto de elementos constitutivos de la metáfora del naufrago en un paisaje nevado aniquilador. La retirada se transforma en el motivo de la marcha humana, la deriva sin rumbo, sin pies ni cabeza, donde se alcanza el paroxismo del “sálvese quien pueda”, como en los naufragios propiamente dichos.

Atrapados en la nieve y desorientados, más allá de la del naufrago, otras metáforas vecinas nos resultan próximas, como la del laberinto, planteada por Sánchez Barba, y extensible a *Fuego en la nieve* (1947), “como si de una estructura laberíntica se tratase: ¡De la guerra no se sale!”<sup>569</sup> El filme culmina su descenso al infierno blanco con un plano final de gran simbolismo que resume la derrota total del individuo: la muerte por congelación de dos compañeros de armas. Una imagen escultural de la extinción humana que llega cuando se han esfumado las posibilidades del rescate. Estatuas humanas de hielo como los cuerpos de naufragos desechados en una playa perdida.

---

<sup>569</sup> Francesc SÁNCHEZ BARBA, *La II Guerra Mundial y el cine (1979-2004)*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2015, p. 156.

#### 4.1.2. INSULARIDAD

Una de las figuras esenciales en el estudio del motivo del naufrago, la idea del aislamiento y el encierro isleño, se reproducen miméticamente en entornos nevados. Ya hemos visto cómo la metáfora del naufrago se hace visible en varios títulos que tienen como elemento desencadenante del naufragio un siniestro aéreo. Los supervivientes del accidente, atrapados en la nieve, desconectados del mundo, a menudo utilizan los despojos del avión estrellado como refugio seguro ante las inclemencias de una naturaleza hostil, conformando visiblemente la idea de la insularidad. Además de los accidentes aéreos en las cumbres nevadas, existen otras formas de naufragar y quedar atrapado en la nieve y aislado del mundo. Existen otros refugios ocasionales en las nieves para cobijarse, de orden natural, como cuevas, pero una figura artificial, construida por la mano del hombre, sobresale por encima de todas, la cabaña. La cabaña, el refugio de los montañeros, la diminuta ínsula habitable en el desierto blanco, se convierte en una localización excepcional porque encarna gráficamente los motivos del encierro y el aislamiento, propiedades troncales en la narrativa del naufrago. La idea de la cabaña perdida en la nieve, la forma más clara del aislamiento, se reproduce en casas que, a causa, de tempestades u otros fenómenos, quedan aisladas del mundo.

##### 4.1.2.1. RESTOS DEL NAUFRAGIO



*El infierno blanco* (1953, William A. Wellman). La patrulla perdida.

Los motivos del aislamiento y el encierro han quedado reflejados en ese amplio espectro de títulos sobre los naufragos del aire en los hielos, con mayor o menor dramatismo, como *El infierno blanco* (1953) o *La tienda roja* (1979). Pero los pasajeros de la tragedia de los Andes, atrapados en la montaña en régimen de aislamiento total, sin posibilidades de ser rescatados, han formulado su soledad y aislamiento absoluto recurrien-

do, también, a la metafórica sobre el espacio exterior, “como estar en la luna”, dice uno de los pasajeros en la ficcionalización de los hechos ; *Viven!* (1993).



Vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya (1972) Restos del naufragio

En *Los Secretos de la tragedia de los Andes* (2010), el superviviente Roberto Canessa describe la insularidad como vivir “fuera de este mundo”, mientras Eduardo Strauch habla de “desconexión de la civilización”. En *Náufragos. Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007), otro superviviente, Parrado, alude a su aislamiento y encierro, su cautiverio forzoso, como vivir en una “prisión de hielo.”



*Infierno blanco* (2011, Joe Carnahan). Restos del naufragio.

En *Infierno blanco* (2011, Joe Carnahan) tenemos un nuevo avión estrellado que, semicubierto por la nieve, guarda un gran parecido con los restos de un barco varado en una playa, ahora alojamiento para los supervivientes antes de proceder a una historia grupal de supervivencia en un paisaje alaskaño. En *Arctic* (2018), el único superviviente sobrevive en los restos del fuselaje de una avioneta, restos de un naufragio, el refugio de hierros retorcidos para los accidentados del aire en las nieves. Todos los despojos de los distintos desastres sirven de morada pasajera para sus sobrevivientes, cumpliendo con la función de la cabaña de las nieves. En la exploración antártica de Werner Herzog, *Encuentros en el fin del mundo* (2007), el realizador alemán muestra una sucesión de tomas de un helicóptero siniestrado en el vasto vacío blanco, una aeronave desarbolada,

como un pecio olvidado. Imágenes que luego vienen acompañadas de otras tomas correspondientes a diversos objetos inútiles desperdigados, máquinas o construcciones, conformando casi un paisaje apocalíptico en la nieve.



*Encuentros en el fin del mundo* (2007, Werner Herzog). Restos del naufragio.

Por otro lado, el hallazgo del helicóptero olvidado en *Encuentros en el fin del mundo* se asemeja a la imagen del avión descompuesto en las arenas del desierto en *Fata Morgana* (1971) o a la del avión desmantelado en la jungla en *Wings of hope* (1999) del mismo realizador. Una cadencia de imágenes correspondientes a diversos vestigios de la humanidad, objetos inservibles y en desuso, restos del naufragio del mundo. Un mismo motivo repetido, el de los restos aéreos, que contribuyen a fundir naturalezas opuestas como el desierto, la selva y los hielos, tres territorios naturales en los que puede descomponerse la metáfora del náufrago.



*Perdidos en el Ártico* (2022). Un coche olvidado, restos del naufragio.

*Perdidos en el Ártico* (2022) nos deja unas imágenes inusuales, un coche semienterrado en el hielo, vehículo correspondiente a la extinta expedición danesa de Mylius-Erichsen (1906-1908), restos de un naufragio descubiertos por dos exploradores de la expedición *Alabama* (1909-1912) que habían partido al encuentro de los valiosos docu-

mentos y mapas cartográficos pertenecientes a la fracasada misión polar de sus compatriotas.

#### 4.1.2.2. LA CABAÑA

Ya hemos visto cómo la cabaña se convierte en centro neurálgico, epicentro narrativo en varios filmes sobre naufragos figurados en los hielos, caso de los pilotos enemigos en *Perdidos en la nieve* o la exploradora Peary en *Nadie quiere la noche* - título que, por cierto, nos ofrece en su tramo final, una nueva modalidad de cabaña, el iglú, la cabaña de hielo de los esquimales, el último lugar donde se resguardan las dos mujeres tras el hundimiento de su refugio -. La cabaña está presente en los filmes de tramperos y cazadores protagonizadas por contrafiguras robinsónicas como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* o el montaraz Martínón en *Bajo la piel de lobo*.



*Los proscritos* (1918, Victor Sjöström). Sepulcro blanco.

La figura de la cabaña encuentra su espacio de forma temprana ya en el cine silente, caso del filme sobre las desdichas de dos amantes en el drama romántico *Los proscritos* (1918, Victor Sjöström). Kari (Victor Sjöström) y la viuda Halla (Edith Erastoff) son dos amantes proscritos de una comunidad rural islandesa a mediados del siglo XVIII que se instalan felices y libres en plena naturaleza. Pero su retiro bucólico, su mundo autosuficiente, adscritos a un entorno benefactor, criando a su propia hija, es subvertido unos años más tarde por la amenaza de un familiar resentido, obligados a huir de nuevo, más lejos, a una cabaña en las cimas más inaccesibles. Los amantes fugitivos, aislados en esta ínfima ínsula, son hostigados por una tormenta interminable, sujetos a las privaciones de la miseria, especialmente el hambre, y a la desesperación absoluta, que les lleva a estados de locura, con reproches y ofensas.

En esta situación apremiante de famélicos desquiciados, Halla vislumbra una imagen fantasmagórica de horror, una metáfora visual construida mediante la sobreimpre-

sión de dos imágenes, la del amado que ha salido a por leña y la de un caudal torrencial de un río, creando la sensación de que Kari es arrastrado o sepultado por las violentas aguas. La conjugación de los dos planos, recurso estético en el cine mudo, especialmente en el cine marítimo de Jean Epstein, actúa como los dos polos de una metáfora, aquí para imaginar la muerte por ahogamiento. Al final, los amantes repudiados fallecen por congelación, fundidos en un abrazo helado.



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Al borde del precipicio.

Sjöström es un cineasta que otorga una gran preponderancia dramática a la naturaleza y a los paisajes en sus películas, y aquí lo hace de forma explícita mediante la proliferación de montañas, precipicios, torrentes, cataratas, geiseres, ventiscas y ríos; ecos del paisajismo subjetivado o espiritualizado de la pintura romántica.<sup>570</sup> El cineasta sueco es un claro exponente de esa escuela nórdica del cine mudo que otorgaba fuerza dramática a los fenómenos naturales, traslación de la psicología de los protagonistas, tal como señala Román Gubern, “Utilizar los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes.”<sup>571</sup> La película concluye con un último plano de las cumbres nevadas que rubrica la desaparición de los amantes en un paisaje vacío. Los amantes sacrificados han desaparecido sin dejar rastro, engullidos por ese manto blanco, un sepulcro blanco. Una imagen que podría asimilarse perfectamente con el subtexto

---

<sup>570</sup> La relevancia de los elementos atmosféricos y naturales encontrarían más tarde una de sus mejores y más perfectas plasmaciones en su película americana *El viento* (1928) con un viento enloquecedor que azota una cabaña en medio de un páramo del Oeste americano. Sjöström trazaba así nuevas conexiones entre naturalezas distintas, desierto y entorno nevado, expresión de la ductilidad de la metáfora.

<sup>571</sup> Román GUBERN, *Historia del cine*, t. i, Barcelona, Baber, 1995, p. 206

que esconde el cuadro reproducido de Antonio Fabrés en la introducción de este capítulo.

La chapliniana *La quimera del oro* (1925) se erige en compendio fílmico de las cabañas del hambre y de la enajenación de Jack London. El pilar básico de una metafórica del naufrago, el aislamiento, encuentra su formulación en el reducto apartado de una cabaña en la nieve, ínsula incomunicada del mundo. La cabaña del criminal Black Larsen (Tom Murray) se convierte prácticamente en el epicentro de la acción en toda la primera mitad, el lugar donde convergen dos buscadores de oro, el novato Charlot, y el más experimentado Big Jim McKay (Marck Swain).<sup>572</sup> En la cabaña en el Klondike, los peligros del Gran Norte se materializan con humor en un episodio de furibunda tempestad, manifestación de una naturaleza enemiga, que arrastra la cabaña hasta el borde de un precipicio, con los dos compañeros de desdicha haciendo equilibrios para que la endeble construcción de madera no se precipite al vacío, balanceándose como una barca de naufragos sacudida por los golpes de un mar encabritado.



*Po Zakonu*. (1926, Lev Kulechov). La nave de los locos.

El mundo desquiciado al que pueden llegar los buscadores de oro y aventureros de London se congrega de nuevo en el espacio insular de una cabaña en *Lo inesperado* (1907), un espacio fagocitador de la demencia. Un cuento sobre la “fiebre de las montañas”, adaptado en el cine ruso en *Po Zakonu* (1926, Lev Kulechov), filme contemporáneo de la parodia del Gran Norte de Chaplin. Una brillante adaptación que sorprende

---

<sup>572</sup> En su malograda travesía alaskaña, el aventurero y escritor Jack London compartió penalidades y contratiempos en una cabaña aislada en pleno invierno, y uno de sus compañeros se apodaba “Big Jim” Goodman, inspiración posible para el Big Jim del filme de Chaplin

por su tono alucinado, desbordando la atmosfera ya harto enloquecida de London La versión de Kulechov sirve para proporcionarnos unos momentos que señalan plásticamente la percepción alegórica de los tres retenidos en la cabaña como tres náufragos olvidados del mundo y de la civilización. El propio refugio, ínsula rodeada de nieve, primero empieza a anegarse y luego se convierte inesperadamente en una balsa a la deriva por la fuerza torrencial del deshielo primaveral. Perviven la idea del aislamiento y el encierro, un ambiente concentracionario, y una imagen nos muestra cómo Edith sale al exterior y se sienta, abatida y desesperada, sentada al borde de una imprevista balsa, una tripulante de una balsa de locos a la deriva.



Fotografía del refugio construido con restos del naufragio del Alabama

En *Perdidos en el Ártico* (2022), los exploradores árticos Mikkelsen y Iversen permanecieron dos años atrapados en la nieve guarecidos en una cabaña, un refugio de mayor entidad y mejor provisto que las tiendas de lona de los exploradores polares, aguardando un posible rescate. La cabaña fue construida por sus compañeros de misión, antes de abandonarlos, aprovechando los restos del naufragio del barco *Alabama*. El mundo del náufrago figurado parece fundirse con el naufragio marino a través de este habitáculo construido con maderos del barco fondeado en la bahía que daba nombre a la expedición, finalmente destruido por la presión de los hielos. La cabaña, que mantiene el nombre del barco hundido, *Alabama*, es el territorio de la soledad, el aislamiento y el encierro. Desconectados por completo del mundo habitado, angustiados por la idea de que hayan sido olvidados definitivamente, condenados probablemente a expirar sus vidas en esa vastedad helada sin posibilidad de rescate, se viven incluso episodios de enajenación a cargo de Mikkelsen.

Mikkelsen, una especie de robynson ártico, pauta los lazos en la metafórica del náufrago invocando, por ejemplo, a Robynson Crusoe en su libro de memorias, *Lost in the Arctic* (1913). El momento del hallazgo de las pisadas en la arena de la playa de Robynson es evocado por Mikkelsen cuando se sienten extrañados y preocupados por la misteriosa presencia de un animal o ser desconocido que ha saboteado algunas sus perte-



nencias, “During the last few days we have been much tumbled up and down in our minds, owing to a remarkable occurrence, somewhat in the nature of Robinson Crusoe's encounter with the footprints in the sand.”<sup>573</sup> Mikkelsen vuelve al famoso episodio robinsoniano relativo a las pisadas en la arena en su libro autobiográfico, *Two Against the Ice: The Classic Arctic Survival Story* (1955) cuando relata la visión de unas extrañas marcas en la nieve y que, al parecer, no se asemejan a las pisadas de los zorros que conocían ( cap. XVIII, “ The last six months”): “I was almost as surprised as Robinson Crusoe when he first saw Friday's footprints, and I stood quite still so as not to lose the tracks again.”<sup>574</sup> El vínculo robinsoniano se hace patente en toda su extensión cuando la larga estancia de los dos exploradores en un entorno inhóspito se compara a la existencia insular de Robinsón y Viernes, en el capítulo XIX (“Hopes Fulfilled”): “two men who for two and a half years had lived as Robinson Crusoe and Man Friday on the harsh coast of East Greenland.”<sup>575</sup>



*La tienda roja* (1969, Mikhail Kalatozov). La tienda, la cabaña en los hielos.

Otros refugios en las nieves pueden cumplir idéntica misión que la cabaña, nuevas islas habitables. Durante su forzada retención alaskaña, el excursionista McCandless utilizó como morada un viejo y destartado autobús abandonado, resto de un naufragio, remedo de cabaña de los montañeros. La desventura solitaria del protagonista de *Hacia rutas salvajes* (2007) “podría calificarse como una robinsonada”, como bien apunta Rosa Falcón en su repaso sintetizado de las robinsonadas cinematográficas. Fal-

<sup>573</sup> Ejnar MIKKELSEN, *Lost in the Arctic*, Londres, William Heinemann, 1913, p. 345.

<sup>574</sup> Ejnar MIKKELSEN, *Two against the ice: The classic Arctic survival story* (1955), Londres, Travel Book, 1960, p. 195.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 212

cón remarca que mitemas del mito robinsoniano, como la soledad y el aislamiento, pueden reproducirse en otros contextos no marinos, lo que viene a constatar una unidad simbólica que hace de la figura del náufrago el eje de una proteica metáfora. una manera de trazar los vínculos en la metáfora del náufrago.<sup>576</sup>



Fotografía de los malogrados expedicionarios polares de Falcon Scott

En *La tienda roja* (1969, Mikhail Kalatozov) los supervivientes cubren con una lona roja una parte del fuselaje del dirigible destruido, la tienda roja del título. Un refugio cargado de simbolismo ya que la tienda se transforma en una improvisada cabaña de los hielos y funciona también como señal de rescate gracias a un color que destaca en el manto blanco, una nota de color que puede ayudarles a visibilizar su posición, una bandera roja de socorro. De la malograda expedición antártica del capitán Scott nos queda una fotografía de grupo alrededor de una tienda, el diminuto refugio polar. La tienda es una precaria ínsula en un océano blanco de silencio, parecido también a un bote inmovilizado en un mar calmo e infinito. La tienda, la cabaña de lona de los exploradores polares, tiene su protagonismo indiscutible también en otra trágica expedición polar histórica reproducida en *El vuelo del 'Águila'* (1982).

#### 4.1.2.2.1. La cabaña estival

El aislamiento en las montañas, perfectamente visible a través de la idea de la cabaña, también puede adquirir la forma de una casa de campo. En el filme austríaco *Die Wand* (2012, Julian Roman Pölsler), ambientado en un valle alpino, la irrupción de lo inesperado no tiene lugar mediante la furibunda tormenta, un desastre aéreo o un acci-

---

<sup>576</sup> Rosa FALCÓN, *Robinson y la isla infinita: Lecturas de un mito*, México, FCE, 2018, p. 226.

dente cualquiera, que deja a las personas atrapadas en las nieves, sino que lo imprevisto se manifiesta como un suceso fantástico. Una mujer, sin nombre (Martina Gedek), desciende al pueblo desde su casa de veraneo y se encuentra una pared de cristal que cruza la carretera, una barrera infranqueable que le impide pasar. El motivo del encierro y el aislamiento se imponen de inmediato y la mujer queda atrapada en una zona alrededor de la casa. Este suceso inexplicable, el factor naufragador, que deja incomunicada a la mujer del resto del mundo, se asemeja al encierro por causas desconocidas que padecen huéspedes y anfitriones en la mansión de *El ángel exterminador* (1962, Luis Buñuel), título que explota el filón del naufrago metafórico en toda su extensión y complejidad, un nexo metafórico explicitado ya en el título previsto del filme, *Los naufragos de la calle Providencia*. Una nueva situación concentracionaria en la cual se desvanecen las posibilidades de ser rescatada o de escapar tras el intento fallido de romper su cerco embistiendo con el coche contra el muro transparente.



*Die Wand* (2012, Julian Pölsler). Establo robinsoniano.

Como en una suerte de fabulación robinsoniana, recuperando esas ilustraciones y adaptaciones fílmicas que convierten la cabaña isleña de Robinsón en una granja de animales, la mujer en las montañas convive también con gatos, un perro, *Lince*, o una vaca, *Bella*, paliativos contra la soledad. Como en la tradición del naufrago solitario de matriz robinsoniana, la mujer intenta llevar una rutina, aplicar un orden para no enloquecer, con labores agrícolas y actividades varias. El entorno idílico en un verano radiante en una casita en la pradería se transforma progresivamente en una situación de subsistencia precaria y difícil por la merma de provisiones o la llegada del invierno. En esta lucha por la supervivencia, la mujer, confrontada a sus pensamientos en la soledad alpina, cae en un estado depresivo o llora de desesperación. La regresión al salvajismo también se opera en el valle, como en las historias de naufragos más desgraciados que caen en la barbarie, con la aparición de un intruso, una especie de Viernes salvaje que mata a *Bella* a hachazos, forzando a la mujer a defenderse y asesinarlo. La mujer descubre que, en realidad, el mundo se ha detenido y las personas se han inmovilizado, y que

ella debe sobrevivir como náufraga en una burbuja de cristal. El diario robinsoniano debe concluir cuando se termina el papel y, tras el fallecimiento de todos los animales, su soledad será completa. Ahora solo queda enfrentarse a la supervivencia como una robinsona en una diminuta porción de mundo, una ínsula fuera del mundo.

#### 4.1.2.2.2. La cabaña lujosa

La cabaña en las nieves adquiere la forma de un lujoso hotel en las Montañas Rocosas de Colorado, el hotel Overlook, en *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick), adaptación de la novela homónima de Stephen King. Una colosal ínsula de piedra que quedará rodeada de nieve durante una fuerte ventisca, convertida en epicentro de la germinación de la semilla de la maldad.<sup>577</sup> Como los náufragos voluntarios que anhelan un isleño remanso de paz, el escritor Jack Torrance (Jack Nicholson) - acompañado de su esposa, Wendy (Shelley Duvall), y su hijo, Danny (Danny Lloyd) - acudirá al recóndito lugar para hacerse cargo del mantenimiento del hotel durante los meses invernales, cuando el negocio permanece cerrado. El escritor confía en que la lejanía del mundo, el silencio y la tranquilidad del lugar, le proporcionen la inspiración necesaria para la escritura de su novela.

El filme descansa sobre un pilar fundamental de la narrativa de náufrago, el aislamiento y el encierro. Una copiosa nevada, como la tempestad desencadenada que sorprende a los náufragos marinos, deja las carreteras cortadas y convierte el hotel en un lugar inaccesible. Las comunicaciones quedan cortadas con el exterior, principalmente por el temporal, pero también por culpa de Jack que, en su progresiva locura, destruirá la radio. Como en las grandes desventuras de los náufragos isleños, las señales para el rescate y el socorro se desvanecen. El edificio Overlook se transforma en un castillo encantado, una mansión de miedo, una figura ominosa que tiene atrapados a sus moradores en sus entrañas, “como microbios atrapados en el intestino de un monstruo”, en palabras de Stephen King.

---

577 Igual que el aislado e incomunicado hotel Overlook recuerda una gran cabaña de la locura en las montañas nevadas, una estación científica en el Antártico puede actuar también a modo de cabaña terrorífica en *La cosa* (1982, John Carpenter), remake de *El enigma de otro mundo* (1951, Christian Naby). Una construcción cerrada al exterior y rodeada por los hielos, ínsula hermética y desconectada del exterior, donde anidará el terror cuando un monstruo depredador que muta de forma penetra en su interior, aniquilando sucesivamente a sus moradores, como una especie de oso polar o un lobo asesino.



*El resplandor* (1980, Stanley Kubrick). Ínsula de piedra.

En el clima claustrofóbico y demente que se apodera del hotel Overlook, Jack no solo hace alusiones irónicas a historias canibalísticas de otros naufragos figurados en la nieve como la partida Donner o a los supervivientes de la tragedia aérea en los Andes, sino que invoca otra catástrofe, pero esta vez de índole marítima, el naufragio por excelencia, el hundimiento del *Titanic*. Los naufragos marinos son evocados por Stephen King en una breve escena el día del cierre del hotel cuando se acompaña al grupo familiar y llegan frente a un viejo elevador. Cuando se montan en él, el pequeño se muestra intranquilo y, para tranquilizarlo, se le dice que el elevador es seguro, pero Jack hace un breve comentario irónico sobre la infalibilidad del *Titanic*, comentario replicado por el anfitrión, “El ‘Titanic’ no hizo más que un viaje, señor Torrance, y este ascensor ha hecho miles desde que lo instalaron, en 1926.” En el fuego cruzado de referencias metafóricas que despierta la retención de la familia Torrance en ese *Titanic* de piedra encallado en las nieves, Domènec Font trazaba una analogía sugerente con la poética del naufragio. Este autor convoca el universo de Poe a través de dos imágenes que concilian el desastre, imágenes de hundimiento y de naufragio, conjugando el desmoronamiento de la casa Usher, un naufragio figurado, con el deglutidor maelström, remolino marino naufragador, “la película esboza un “maelström” que acaba engullendo a sus habitantes en el metafísico abismo de un remolino (como la casa Usher los arrastraba en su misterioso hundimiento).”<sup>578</sup>

---

<sup>578</sup> Domènec FONT, *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012, p. 160.

### 4.1.3. LA DERIVA BLANCA

“La tierra misma era pura desolación” (Jack London)

Cuando el filme sobre los náufragos figurados en la nieve deja de sustentarse sobre la seguridad del refugio, la insularidad de la cabaña o de los restos del naufragio aéreo, entonces surge la otra peripecia que monopoliza, también, los relatos de los náufragos atrapados en la nieve, la partida, la escapatoria, equiparable perfectamente a la modalidad de la navegación náufraga en un bote en el vasto océano. La marcha es una constante en los relatos en las nieves. Unas veces es un desplazamiento, un viaje, un camino de ida; otras veces, la deriva blanca, es un camino de vuelta, la única alternativa al aislamiento y al encierro. Como ocurre en la temática del náufrago insular, cuando la precaria existencia se eterniza, las existencias se terminan, el rescate no llega y la muerte acecha, se llega al punto de no retorno, se produce el momento de tomar la decisión ineludible, el dilema de quedarse, que es morir, o de partir, la incertidumbre. La travesía para llegar a un destino concreto puede estar plagada de sorpresas indeseables en el mundo de las nieves, como la opción de salir del refugio y atravesar la vasta intemperie blanca para buscar ayuda o salvarse, acciones indudablemente peligrosas y suicidas.

En la deriva helada se puede alcanzar la meta del éxito o la zozobra, el fracaso, la muerte. Arranca una historia de grandes padecimientos y sufrimientos al tener que abordar desde la indefensión las condiciones climáticas adversas y otros contratiempos letales, como pueden ser la figura de la tempestad, el frío, la pérdida y la desorientación, la fatiga, los accidentes y caídas, los ataques de animales, el hambre, la enajenación o la congelación. Un mero repaso a diversos títulos cinematográficos a través de los tiempos permite trazar un recorrido de las desdichas de los náufragos alegorizados en la nieve. El carácter voraz del desierto blanco es una constante que atraviesa el cine en todas sus épocas. Y en nuestros días, el cine sigue ocupándose de este motivo con mayor insistencia, incluso, asociado cada vez más al modelo de las *survival movies*.

Tal vez nadie como Jack London haya descrito la dura subsistencia en el Gran Norte, una naturaleza intratable en la que el hombre fácilmente puede abismarse, naufragar sin remisión. En los primeros compases de *Colmillo blanco* (1906), London trata con intenso dramatismo esas tierras inhabitables, más allá de las inclemencias del frío o sus rigores climáticos, genuino infierno blanco: “Un vasto silencio impregnaba la tierra. La tierra misma era pura desolación, carente de vida y de movimiento, tan fría y tan desnuda que su espíritu no era ni siquiera el espíritu de la tristeza. Se insinuaba una especie de risa, pero es una risa más terrible que cualquier tristeza: una risa desconsolada como la sonrisa de la esfinge, siniestra e infalible. Era la sabiduría magistral e inexpresable de la eternidad, que se reía de la futilidad de la vida y de la lucha inútil por la vida. Era la naturaleza salvaje, el agreste y estremecedor salvajismo de las tierras del norte.” Antes, London ya había descrito la naturaleza salvaje en parecidos términos, un entorno que enloquece y barbariza a sus dos protagonistas en *En un país lejano* (1899): “la ausencia

de vida y movimiento, la oscuridad, la paz infinita de la tierra triste, el espantoso silencio, que convertía en sacrilegio el eco de cada latido del corazón, el bosque solemne que parecía esconder algo horrible e inexpresable que no podían comprender la palabra ni el pensamiento.”

La violenta tempestad que puede ocasionar el naufragio en el mar tiene su réplica en las cumbres nevadas con las temibles ventiscas que dejan atrapados a los hombres cual náufragos perdidos. En unas ocasiones, es la fuerza desencadenante del naufragio en las nieves, en otras, un momento de riesgo circunstancial. La tempestad, ese fenómeno atmosférico que condujo al aturdimiento y a la desorientación a Tolstoi en *Una tormenta de nieve* (1856), se convierte en un ingrediente indisociable de las historias supervivencialistas en la nieve, como ocurría en las marinas devastadoras del romanticismo pictórico, por ejemplo. Un ingrediente omnipresente en cualquier latitud y bajo cualquier circunstancia como se pone de manifiesto desde los inicios del cine y hasta la actualidad. *Las dos tormentas* (1920, D. W. Griffith) contiene un clímax dramático de alta intensidad en su secuencia final. Anna Moore (Lillian Gish), prototípica figura de la heroína sacrificada del cine melodramático de Griffith, es aquí una mujer abandonada, una madre que ha perdido a su bebé, y que no puede escapar a su desdicha en el refugio campestre que ha encontrado huyendo de la ciudad y se abisma en el paisaje nevado en medio de una fuerte tormenta.



*Las dos tormentas* (1920, Griffith). Zozobra.

La ventisca, elemento naufragador, deja a la mujer desorientada y perdida en un entorno hostil, atrapada en las nieves, culminando su periplo en una secuencia que la muestra arrastrada a la deriva en un río helado. El patetismo de la escena surge de la

fuerza disolvente de la naturaleza nevada, un recurso análogo, por otro lado, al uso dramático del elemento natural que se opera en el cine nórdico, como se pone de manifiesto en *Los proscritos* (1918). El paroxismo de la escena conjuga la desesperación de la mujer con la violencia de la naturaleza, una forma de “subrayar la culminación emocional de la acción,”<sup>579</sup> en palabras de Román Gubern. Los elementos climáticos infernales son símbolo del estado trastornado del personaje, como plantea Bert Cardullo: “during the storm sequence there is a powerful congruence between the raging blizzard and Anna’s turbulent feelings as she wanders all alone on night.”<sup>580</sup> Las furias de la naturaleza se conjugan como réplica del estado anímico de la protagonista, otorgando a la naturaleza un carácter simbólico o metafórico, como en el romanticismo pictórico, constatado también en las palabras de Di Giammatteo: “la progressione degli eventi – tempesta di neve, lastra di ghiaccio, cascata -, dove ciascun elemento era più forte e imponente del precedente, formava un esatto sfondo alla crescente disperazione dei personaggi stessi.”<sup>581</sup>

La máxima de la salvación en la narrativa del naufrago, aquí una acción de rescate final de la mujer, responde también a la clásica convención narrativa ideada por el propio Griffith para culminar climáticamente sus películas. La chica cae inconsciente en el río congelado tras su desvarío en medio de la terrible tempestad cuando el hielo empieza a resquebrajarse y ella, desvanecida, se ve arrastrada a la deriva en un témpano de hielo. Finalmente es salvada por David Bartlett (Richard Barthelmess), un joven enamorado de la chica que ha salido raudo para encontrarla, el héroe de acción que, desafiando todos los peligros, saltando de placa en placa, evita en último extremo que Ana termine sus tristes días precipitándose por una catarata mortal.<sup>582</sup>

---

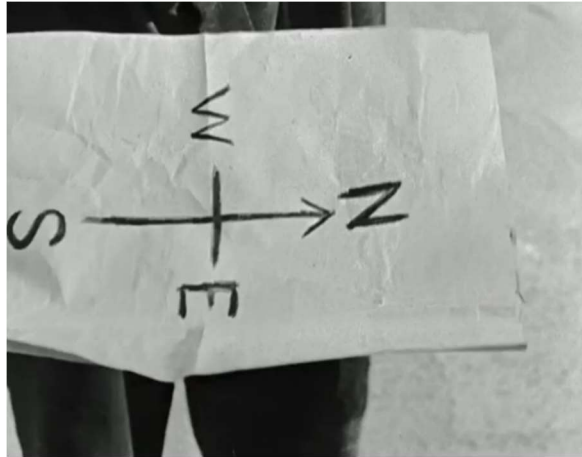
579 Román GUBERN, *op. cit.*, t. I, p. 173

580 Bert CARDULLO, *Screening the stage: Studies in cinedramatic art*, Berna, Peter Lang, 2006, p. 94.

581 Fernaldo DI GIAMMATTEO, *Dizionario universale del cinema: I film*, t. i, Roma, Riuniti, 1984, p. 1130.

582 La secuencia de rescate final de la desdichada mujer se reproduce en la posterior versión *A través de la tormenta* (1935, Henry King) pero con una leve variación. Durante el descenso peligroso de Anna (Rochelle Hudson) por los rápidos helados, David (Henry Fonda) rescata en el último suspiro a la mujer, pero cuenta con el añadido de la presencia del anterior amante de Ana, Sanderson (Edward Trevor), que en un vano intento de salvar a la muchacha, se verá arrastrado por las gélidas aguas.





*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Desnortados.

A pesar de tratarse de una comedia sobre el Gran Norte, el texto introductorio de *La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin) describe la “Fiebre del oro” alaskaña reforzando el lado más inclemente de esta aventura, aludiendo a las complicaciones a las que deben hacer frente los aventureros, “Durante la Gran Fiebre del Oro de Alaska, miles de hombres acudían provenientes de todas las partes del mundo. Muchos ignoraban las dificultades con las que iban a encontrarse. El intenso frío, la falta de comida y una travesía a través de regiones de hielo y nieve eran los problemas que les aguardaban.” El hambre es un tema omnipresente en este filme, pero Chaplin no elude otros inconvenientes del infierno blanco, como la tormenta o la pérdida y la desorientación. El filme nos deja un divertido momento en el arranque del film cuando el inexperto buscador solitario de oro aparece inmerso en el paisaje norteño, en medio de la nada, dando tumbos con un mapa que contiene únicamente las cuatro coordenadas, escritas a lápiz, y una flecha que indica dirección Norte. Charlot posee la brújula del despistado, el sextante del desnortado, el ingrediente más eficaz para perderse en el manto blanco. Precisamente esta deriva blanca de Charlot recibe una apreciación evocadora de aventureros marinos a cargo de Beylie, que compara la épica de los buscadores de oro con el navegante y náufrago Ulises, “Es la bufonesca Odisea de nuestros tiempos, en la que Ulises anda descalzo.”<sup>583</sup>

---

583 Claude BEYLIE, *Películas clave de la historia del cine*, Barcelona, Robinbook/Ma Non Troppo, 2006, p. 53.



*S.O.S Iceberg* (1933, Arnold Fanck). La deriva polar.

La deriva en el infierno blanco ocupa su lugar en *SOS Iceberg* (1933). Con un grupo de exploradores atrapados en un iceberg, no tarda en surgir la idea de la huida y uno de los hombres se lanza al mar para procurar llegar a nado y avisar de la desesperada situación de sus compañeros retenidos. Una travesía ártica, agónica y solitaria, que se desarrolla saltando entre bloques de hielo flotantes o a nado, recibiendo finalmente la ayuda providencial de un piloto que sobrevuela la zona. En *Horizontes perdidos* (1937) tenemos una marcha por las nieves con porteadores que guían a los huidos de Shangri-La hacia la civilización cuando se ven sorprendidos por lo inesperado, una avalancha, que aniquila a todos los porteadores. La fatalidad se cierne también sobre George, que se despeña por un precipicio tras presenciar el envejecimiento y muerte prematura de María. Sólo queda Robert, un vagabundo solitario en el infierno blanco. Como un náufrago que nada hasta la extenuación para alcanzar tierra firme, Robert sigue arrastrándose en su agónica travesía, consiguiendo milagrosamente llegar a una pequeña aldea e, imitando el gesto paroxístico de los esforzados náufragos que alcanzan la orilla salvadora, queda inconsciente, sin sentido, echado en el suelo.



*Horizontes perdidos* (1937, Frank Capra). Deriva de náufrago.

La intromisión del inexperto hombre blanco en la naturaleza polar desemboca en la muerte o en el mayor de los sufrimientos, tal como ocurre en *Los dientes del diablo* (1960, Nicholas Ray). Se trata de un filme de marcado cariz etnológico que describe la vida apacible de unos esquimales, los “inocentes salvajes” del título original, pero en el cual percibimos cómo la tormenta y la marcha polar causa estragos en los dos visitantes blancos. Ray plantea la dualidad del desierto blanco, un hábitat domesticado por un esquimal, Inuk (Anthony Quinn), un entorno en el que no existe confrontación entre personaje y paisaje, una naturaleza aliada y provisoria para los esquimales; a diferencia de la presencia del hombre blanco, un extraño en territorio ignoto, enfrentado a un entorno polar, pura naturaleza exterminadora. La ambivalencia del desierto blanco permite que ese grandioso lienzo blanco mantenga una simbología asociada a “la limpieza de corazón” de Inuk; como apunta Carlos Losilla, la bondad es “de nuevo simbolizada por la nieve y el hielo.”<sup>584</sup> Pero la blancura de los hielos puede ir asociada también al terror y a lo malvado, como nos enseña Melville en su disquisición sobre la malignidad del color blanco, ya sea el de los hielos o el de la ballena asesina *Moby Dick*.



*Los dientes del diablo* (1960, Nicholas Ray). La travesía polar.

Como en toda la filmografía desarrollada en los hielos, los paisajes resultan abrumadores, totalitarios. La vasta llanura helada, magnificada gracias también al formato apaisado Cinemascope que aplica Nicholas Ray, es un paisaje absolutista que empequeñece al hombre, como argumenta Ignacio Fernández Mañas, “la horizontalidad, tan cara al director, transforma la pantalla en un ascético y abstracto plano en blanco, en donde la figura humana es una mota, un minúsculo punto negro.”<sup>585</sup> Y la fractura irrepa-

<sup>584</sup> Carlos LOSILLA, “On dangerous ground (1950, Nicholas Ray)”, *Nosferatu*, núm. 53-54 (La “generación de la violencia” del cine norteamericano), San Sebastián, Paidós/Festival de Cine de San Sebastián, 2006, p. 145.

<sup>585</sup> Ignacio FERNÁNDEZ MAÑAS, “Los dientes del diablo”, *Nickel Odeon*, núm. 14 (Nicholas Ray: el amigo americano) (primavera 1999) pp. 166-168

rable entre hombre blanco y paisaje se hace palpable en el último tercio, cuando Inuk es arrestado en su campamento por dos agentes de la ley canadienses, a causa de un incidente involuntario que propició la muerte de un misionero, generándose un episodio de supervivencia extrema y cruenta durante una interminable marcha.

El carácter letal del mundo helado se pone de manifiesto cuando uno de los dos policías fallece por congelación y el otro, sometido a condiciones extremas de subsistencia, opta por claudicar y entregarse a la muerte, aunque finalmente será salvado por Inuk. Durante esta deriva extenuante tiene lugar un episodio de crueldad polar cuando Inuk deja sólo al exhausto hombre blanco para intentar cazar alguna foca para comer y los perros hambrientos empiezan, primero, a pelearse entre ellos y luego atacan al hombre para arrancarle su carne. El propio realizador, entrevistado por Adriano Aprà, argüía el fracaso respectivo de ambos hombres blancos en su incursión en el desierto blanco, una naturaleza eclipsadora, aludiendo al “drama del paisaje.”<sup>586</sup>



*La selva blanca* (1972, Ken Annakin). Puerta de acceso al infierno blanco.

La versión filmica del clásico de London *La llamada de lo salvaje* (1903), *La selva blanca* (1972, Ken Annakin)<sup>587</sup>, no obvia la dureza de la lucha por la supervivencia en el entorno salvaje de los hielos, explicitando a cada momento el lado atávico que descubre el perro protagonista, en un territorio propenso a caer en la bestialidad. En un momen-

---

<sup>586</sup> Adriano APRÀ, “Entrevista con Nicholas Ray”, Nickel Odeon, núm. 14, (Nicholas Ray: el amigo americano) (primavera 1999), pp. 71-85.

<sup>587</sup> La novela *La llamada de lo salvaje* (1903) de Jack London sobre el perro Buck, enrolado como perro de tiro de un trineo, relato ambientado en la fiebre del oro del Yukón, tuvo una adaptación filmica tan suavizada como irreconocible en *La llamada de la selva* (1935, William A. Wellman). El original londoniano fue adaptado nuevamente lejos del tono descarnado y cruel del texto original en un formato de cine de aventuras familiar e infantil en *La llamada de lo salvaje* (2020, Chris Sanders).

to clave podemos ver al explorador Thornton (Charlton Heston), con su trineo tirado por perros, que alcanza una partida de pioneros que ha sucumbido a los rigores del infierno blanco. Annakin aprovecha para introducirnos en ese mundo primitivo sirviéndose de un plano rebuscado, utilizando los restos de un costillar equino, para enmarcar la llegada de Thornton. Un plano emblemático, especie de umbral a las aventuras extremas que aguardan a los pioneros americanos.<sup>588</sup>



*Dersu Uzala* (1975, Akira Kurosawa). Desorientación.

La deriva helada ocupa también un episodio de gran intensidad en el curso de un filme que emana un profundo respeto por la naturaleza salvaje, *Dersu Uzala* (1975, Akira Kurosawa). Se trata de una secuencia clave en un filme centrado en el largo viaje exploratorio por la Siberia a principios del siglo XX a cargo del capitán ruso Vladimir Arseniev (Yuri Salomin) y su guía, un viejo mongol, Dersu Uzala (Maxime Munzuk). Una experiencia vital y aventurera de la que surge una estrecha amistad, definida por Manuel Vidal Estévez, “como una historia de iniciación *roussoniana* en la que un viajero cazador enseña a un experto militar a *dialogar* con la naturaleza y la vida en la taiga.”<sup>589</sup> El siniestro naufragador de la travesía surge cuando ambos quedan desorientados al atravesar un lago helado. La pérdida y la desesperación, con disparos al aire para llamar la atención de sus compañeros, señales de socorro de los náufragos en los hielos, viene acompañada de la amenaza de los peligros en la intemperie de la taiga cuando cae la noche y se desploman las temperaturas. Nuevos peligros se ciernen sobre los dos hombres atrapados en los hielos al ser sorprendidos por una temible ventisca, manifestación extrema de una naturaleza intratable. Indefensos en medio de ese desierto blanco, Der-

---

<sup>588</sup> Ken Annakin ya había dirigido una popular película sobre la familia de náufragos suizos robinsonianos en *Los Robinsones de los Mares del Sur* (1960)

<sup>589</sup> Manuel VIDAL ESTÉVEZ, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 104

su Uzala ordena cortar juncos para construir un precario refugio, una nueva imagen de la cabaña, diminuta ínsula protectora, cercada por una naturaleza enemiga.

Tras salvar la vida gracias a la sabiduría y a la experiencia de Dersu Uzala, los dos hombres extraviados se reencuentran con los otros expedicionarios para reemprender la marcha. Una travesía por la tundra que se hace cada vez más dificultosa, un empeoramiento señalado por la propia *voz off* de Arseniev, mientras aparecen arrastrando un trineo entre bloques de hielo. Unas palabras que sirven para enumerar de forma sintética los peligros de una naturaleza enemiga que acechan al náufrago de los hielos: “el frío insoportable, el cansancio, el hambre. El hombre es demasiado pequeño en comparación con la gran naturaleza.”<sup>590</sup>



*Infierno blanco* (2011, Joe Carnahan). Pérdida.

*El vuelo del 'Águila'* (1982) focaliza su interés en la terrible marcha de tres exploradores árticos que sufrieron un accidente de globo hasta su expiración final en la soledad polar. La atosigante deriva por placas de hielo y aguas heladas, mantiene un gran parecido con las historias de subsistencia de náufragos en los hielos, como la epopeya de los náufragos de Shackleton del *Endurance*. La tragedia de los Andes reproducida en *¡Viven!* (1993) también aborda la marcha agónica de diez días de dos de los supervivientes que consiguieron cruzar la barrera montañosa y encontrar los primeros valles con vege-

---

<sup>590</sup> Kurosawa otorgaría protagonismo al fenómeno de la tormenta de nieve como figura desestabilizadora, naufragadora, en el tercer episodio de *Sueños de Akira Kurosawa* (1990), capítulo titulado precisamente “La tempestad de nieve”. Se trata de un relato pesadillesco protagonizado por un grupo de montañeros perdidos tras días de agotadora marcha, sin referencias de su campamento, arrastrándose entre gemidos y lamentos, y sucumbiendo al sobreesfuerzo humano en medio de una tempestad.

tación, dando la voz de alarma. Una vez se desvanecen las esperanzas de un rescate, y como los náufragos atrapados en islas desiertas, sin posibilidad de ser rescatados, los accidentados del vuelo 571 afrontaron finalmente la posibilidad de una escapada. Roberto Canessa (John Hamilton) argumenta que, si no intentan su huida, desterrados en esas inabordables montañas, en condiciones de aislamiento prolongado, se producirá su regresión al salvajismo, “es tiempo de partir, antes de convertirnos en animales.”

En *Infierno blanco* (2011, Joe Carnahan) reaparece el dilema del náufrago insular en condiciones infrahumanas. Permanecer en el esqueleto del avión destruido equivale a morir, por hambre o congelados, la inmovilidad es sinónimo de extinción. Finalmente empieza la larga caminata, el vagabundeo helado, una travesía abierta a la pérdida y la desorientación, como náufragos navegando a la deriva en un mar de nieve, en este caso, un camino a la muerte. En *La montaña entre nosotros* (2017), tras el accidente de una avioneta, dos personajes unidos por un golpe del destino, Alex y Ben, protagonizan una odisea supervivencialista que cuenta también con un tercer protagonista, el perro del piloto fallecido, Walter. La aventura se sustenta en la marcha, abandonando la seguridad que ofrece la avioneta estrellada. Como en tantas ocasiones, permanecer en un mismo lugar, incomunicados, sin posibilidad de ser rescatados, garantiza una muerte inevitable, optando por la temeraria pero esperanzadora aventura del vagabundeo entre valles y montes, a la búsqueda de la salvación. De nuevo, se subraya la magnificencia del paisaje, abrumador, frente a la insignificancia de los humanos, dos puntitos en la inmensidad.



*La montaña entre nosotros* (2017, Han Abu-Assad). La deriva blanca.

El infierno blanco está perfectamente avalado por las gélidas temperaturas, las borrascas de nieve, la caída en las aguas de un lago tras la rotura del hielo, desprendimientos en grietas o el acecho de una fiera. A diferencia de las historias más epidérmicas de subsistencia al límite en naturalezas enemigas, aquí se suma una relación sentimental que culmina cuando hallan refugio en una cabaña abandonada. Una combinación de

aventura y romance que actúa como reflejo en un espejo de un filme con pareja de naufragos como *Seis días y siete noches* (1997). Una proximidad argumental, a pesar de desarrollarse en mundos opuestos, que permite trazar la enésima analogía entre el medio marítimo y el mundo de las cumbres nevadas. En *Arctic* (2018), tras una supervivencia solitaria en un punto fijo, también se adopta la fórmula de la pesada marcha. La única posibilidad de sobrevivir es abandonar la carcasa del avión accidentado y lanzarse a la inmensidad blanca para intentar llegar a una estación meteorológica lejana. Si hasta entonces el filme reposaba sobre el eje narrativo de la insularidad, ahora se abre al otro ingrediente argumentativo, la deriva blanca. Empieza la odisea humana de la supervivencia, una lucha hecha de pequeños gestos y silencios, sin apenas diálogos. La peregrinación de un hombre arrastrando un peso muerto, una mujer convaleciente, en un trienio.

Como en otros filmes de supervivientes en las cimas nevadas, en *Arctic* tenemos la imagen del hombre solo incrustado en el inmenso horizonte blanco, ese océano ondulado de elevaciones cubiertas de nieve, como el naufrago rodeado por las aguas, cercado por ellas, instantes convertidos en imagen iconográfica, tal como transmite un póster del filme. Como en toda la metafórica del naufrago en los hielos abunda el recurso de la magnificencia del paisaje ártico para subrayar la pequeñez y la vulnerabilidad humana, a menudo en tomas aéreas o grandes planos generales, como esos cuadros de hombres abismados en los paisajes del romanticismo pictórico. La soledad absoluta, la carga más pesada para el hombre atrapado en los hielos, es descrita con toda la carga de horror por el expedicionario Mikkelsen en su libro de memorias, *Two against the ice: The classic Arctic survival story* (cap. “The Last Six Months”): “the heaviest burden that can be laid on a person’s shoulders: the chilling, paralyzing horror of utter loneliness.”<sup>591</sup>

---

591 Ejnar MIKKELSEN, *op. cit.*, p. 197.





*Arctic* (2018, Joe Penna) El hombre en un paisaje de la desolación

Precisamente, Mikkelsen y su compañero Iversen, protagonizarán después agotadoras marchas árticas en trineo y luego a pie, tras prescindir de los perros y los trineos, antes de permanecer en un refugio por 2 años en *Perdidos en el Ártico* (2022). Ambos sufren serios percances que los llevan al borde del fracaso y la extinción. Entre otros contratiempos, Mikkelsen es atacado por un oso polar, se ven forzados a sacrificar algún perro para poder alimentar al resto al quedarse sin provisiones suficientes para todos, o se ven obligados a matar un perro para poder alimentarse ellos mismos. Pero la dureza de las travesías árticas se pone de manifiesto ya en la misma secuencia de apertura del filme, correspondiente al primer intento fallido de seguir los pasos de la aniquilada expedición de Mylius-Erichsen. Como un punto imperceptible en la inmensidad blanca, vemos al capitán Mikkelsen regresando en trineo a toda velocidad al barco encallado en los hielos, el *Alabama*, transportando a un compañero malherido, Jörgensen (Gísli Örn Garðarsson), a quien luego amputan los dedos de los pies por congelación.



*Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). El hombre miniaturizado.

En su libro sobre su experiencia en el Ártico, Mikkelsen equipara el horizonte nevado con un mar congelado (cap. IV “Goodbye to Ship and Comrades”): “To the south of us this covering of ice was corrugated like sea frozen during a storm.” Extraviarse en ese desierto blanco es quedar atrapado en la nada, perderse en un laberinto sin escapatoria, caer en la desesperación. La metáfora del laberinto es muy apropiada para describir la experiencia de náufrago figurado, su percepción, apuntada también por Mikkelsen en ese mismo capítulo, “it had been so uneven that we had often been on the point of despair and wondered how we were ever to get through its labyrinth of ice hills, pack ice and deep snow.”<sup>592</sup>

#### 4.1.4. LA SUPERVIVENCIA. PADECIMIENTOS

“¿Cómo es posible sobrevivir donde no se sobrevive?” (Nando Parrado, superviviente del vuelo 571 en los Andes)

Como en las historias de subsistencia de los náufragos en islas perdidas o abandonados en un bote en el océano, los náufragos figurados de las nieves experimentan un sinfín de padecimientos en carne propia. Aislados y desconectados del mundo habitado, los supervivientes en el desierto blanco deben enfrentarse a todo tipo de contratiempos como las temperaturas heladas, el hambre, las enfermedades, los accidentes, el silencio, la soledad, el aislamiento, la desorientación, el agotamiento, la locura o la propia muerte. Ese combate desigual contra los elementos genera historias de grandes penalidades y sacrificios. Esa lucha sin cuartel repleta de dolor y sufrimiento se refleja en el progresivo deterioro físico, y, también, mental, de los hombres, deterioro visible en la delgadez de los cuerpos o en los ataques de locura. Esto se puede apreciar perfectamente en las largas marchas en la nieve que hemos aludido en varios títulos, sin duda, la experiencia más terrible. Pero la supervivencia en las pequeñas ínsulas, los aislados refugios, no está exenta tampoco de penalidades indecibles.

---

<sup>592</sup> *Ibíd.*, p. 41.



Autorretrato de Christopher McCandless. Escualidez

Jack London, el escritor norteño por excelencia, ha dejado varios relatos escalofriantes de sufrimiento humano. En *Amor a la vida* (1903), nos presenta un hombre deshecho, que se tambalea y se arrastra, azotado por la tortura del hambre, ansiando su salvación intentando alcanzar el mar. Se trata de un cuento tan cruento como conmovedor sobre buscadores de oro destruidos por su quimera dorada y que nos evocan esas historias sobrehumanas de resistencia humana protagonizadas por náufragos desvalidos y famélicos. Un hombre en apuros, tras torcerse un tobillo, queda rezagado durante una penosa travesía en el Gran Norte, confiando en que su amigo lo espera en el refugio acordado. El hombre, en su agónica marcha, va cargado de un rifle sin municiones, un cuchillo, un fardo con mantas, un cubo de latón y algunas cerillas, casi un equipaje de náufrago. Sufre sensaciones de pérdida de consciencia, de embotamiento de los sentidos, incluso de desvarío. Precisamente, el propio escritor echa mano de elementos de la experiencia del náufrago para describir los padecimientos del hombre solitario en la inmensidad blanca. London compara la lucha por la supervivencia del explorador con la del náufrago a nado que lucha hasta la extenuación para no sumergirse para siempre en el sepulcro marino, “Cerró los ojos y se dispuso a levantarse con infinito cuidado. Cobró ánimos para superar la languidez asfixiante que subía como una marea por cada poro de su cuerpo. Era algo muy parecido al mar, aquella languidez mortal que subía y subía y ahogaba su conciencia poco a poco. A veces estaba a punto de sumergirse, y nadaba por la corriente del abandono con brazadas vacilantes; y de pronto, por una extraña alquimia del alma, encontraba otro jirón de voluntad y se debatía con más fuerza.”

La narrativa de London en el Gran Norte, nos ha dejado un reguero de cuerpos torturados y castigados por el entorno, perfectamente emparentados con los cuerpos demacrados de los náufragos más desdichados. Cuerpos sufrientes donde la naturaleza salvaje se ensaña, cuerpos maltrechos en una geografía del dolor, como resume Giehman, “Las historias de London incluyen descripciones detalladas que detallan el dolor y

el sufrimiento de los protagonistas con los primeros planos de las partes congeladas del cuerpo".<sup>593</sup> El tráiler de la película *El infierno blanco* (1953) contiene una frase publicitaria que orienta claramente el motivo central del relato, la supervivencia, núcleo dramático de la mayoría de relatos de seres aislados en las nieves, "¡Allí donde toda la civilización termina... empieza la saga de la supervivencia!" Precisamente este título, focalizado sobre una historia de supervivencia grupal, contempla las habituales escenas proclives a los recuerdos, a la rememoración colectiva, pero sometidos a la presión de una naturaleza helada, los miembros de la patrulla empiezan a experimentar el declive, el deterioro físico. Pero llega también la degradación mental, como el delirio del copiloto Frank Lovatt (Sean McClory), con alucinaciones, deambulando por la nieve, dando vueltas y tumbos, hasta fallecer. El capitán Dooley (John Wayne), toma el liderazgo del grupo, pero también muestra temor, inseguridad o miedo, sucumbiendo en ocasiones a la desesperanza.



*Los dientes del diablo* (1960, Nicholas Ray). Muerte por congelación.

En la secuencia de subsistencia polar en medio de una tormenta en *Los dientes del diablo* (1960), Inuk intenta salvar a uno de los hombres que lo llevan detenido tras la muerte por congelación del otro policía. El hombre blanco, debilitado y desolado por su triste y precaria situación, llora desconsolado, abismado en esa naturaleza enemiga, e Inuk lo consuela y reconforta. Inuk lo guía, lo acompaña, lo empuja a seguir, pero el hombre blanco desiste de continuar, se rinde y se entrega voluntariamente a la muerte blanca, fruto del cansancio y la inanición. De nuevo un episodio de cuerpo castigado, una retahíla de penalidades que llegan a mermar la misma voluntad humana en estas

---

593 Barbara Stefanie GIEHMANN, *Writing the Northern: Jack London's and Robert W. Service's Imaginary Geography*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2011, p. 378.

condiciones deplorables de existencia, sucumbiendo físicamente y mentalmente a la dura prueba de la subsistencia, ofreciéndose resignadamente a una muerte anhelada que ponga punto final a tanto sufrimiento. Un itinerario doliente que han seguido de igual forma náufragos a la deriva en alta mar o abandonados en islas yermas. Al final, tras abandonarlo a su suerte, Inuk se apiada del hombre blanco y regresa junto a él, cargando su cuerpo a la espalda, como un leño, arrastrándolo en una fatigosa marcha, hasta alcanzar el iglú.

Otro ejemplo de grandes padecimientos lo tenemos en la infravida de los supervivientes del “milagro de los Andes” en *Náufragos. Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007). El grupo subsiste sin medicamentos, los heridos y enfermos padecen grandes dolores y algunos mueren a consecuencia de sus graves heridas, son sometidos a la tortura del hambre y el frío, pero también a la presión de la soledad, la tristeza o la desesperación, o conducidos al dilema de la antropofagia. Nando Parrado formula una pregunta sin respuesta, la pregunta, “¿Cómo es posible sobrevivir donde no se sobrevive?” La visión de la muerte de amigos y compañeros, conlleva un inmenso sufrimiento personal. Se hace difícil convivir con el dolor y el duelo por la muerte de tus seres queridos, como en el caso de Nando Parrado que perdió a su madre el día del accidente aéreo y a su hermana, Susana, unos días después, debido a sus múltiples lesiones.

*Hacia rutas salvajes* (2007) nos deja en su tramo final a un ser deteriorado en grado extremo. En su supervivencia alaskaña, vemos a McCandless intentando conservar carne de un alce cazado como avituallamiento, pero la comida termina estropeándose. Luego viene la carestía absoluta y la vida de hombre debilitado y famélico. Como en un diario de náufrago, el joven aventurero registra en una de sus últimas entradas (30 de julio de 1992) su deterioro físico, así como la terrible hambruna que padece, “Extrema debilidad. Me falta comida. Semillas. Tengo muchas dificultades para permanecer de pie. Me muero de hambre. Gran peligro.”<sup>594</sup> Krakauer relaciona la muerte de McCandless con las infaustas expediciones del oficial de la marina británica John Franklin, protagonista de excepción de téticas desventuras de náufragos. Concretamente, Krakauer evoca la fallida exploración de 1819 cuando la tripulación de Franklin quedó atrapada en los hielos canadienses, con varios muertos por enfermedades y, en calidad de famélicos, tuvieron que recurrir finalmente a la antropofagia, “Dado que la caza escaseaba, Franklin y sus hombres se vieron obligados a subsistir con los líquenes que obtenían raspando las rocas, chamuscando pieles de ciervo, royendo huesos de animales abando-

---

594 Jon KRAKAUER, *op. cit.*, p. 151.

nados por los carroñeros, comiendo el cuero de sus propias botas y, al final, la carne de sus compañeros.”<sup>595</sup>



*Nadie quiere la noche* (2015, Isabel Coixet). Agonía en una cabaña de hielo.

En *Nadie quiere la noche* (2015) también se ofrecen una extensa serie de padecimientos y reveses con dos mujeres atrapadas en una cabaña durante la noche polar. A Josephine se le cae el pelo, le sangran las encías o la nariz, la vemos sacudida por temblores y a punto de enloquecer. Entre estas penurias, no podía faltar el hambre. Primero, Josephine rehúye comer grasa de ballena o carne cruda, dieta esquimal, y como experta cazadora, dispara a alguna ave que luego cocina. Pero con la llegada de la noche polar se desvanece también la caza y la urgencia de la subsistencia le empuja a comer carne cruda de un perro sacrificado. Una vez agotadas las reservas, llegan incluso a cocer pedazos de los abrigos para comer cualquier cosa. Cuando se terminan las reservas de leña para la estufa, empiezan a quemar maderas de la propia cabaña y, luego, sus propias pertenencias. Las dos mujeres ya solo pueden calentarse abrazándose mutuamente. Refugiadas en el iglú de Allaka tras el desmoronamiento de la cabaña a causa de una tormenta de nieve, vemos cómo el bebé de Allaka fallece a los pocos días de nacer. Los sufrimientos concluirán cuando son rescatadas, semimoribundas. La noche polar resulta más terrible que otros rigores asociados a la naturaleza enemiga de los hielos, como relata el explorador ártico Mikkelsen en *Two Against the Ice* (cap. “The Last Six Months”): “the polar darkness that is more oppressive than storm or cold, more than loneliness and uncertainty.”<sup>596</sup>

---

<sup>595</sup> *Ibid*, p. 144.

<sup>596</sup> Ejnar MIKKELSEN, Ejnar, *op. cit.*, p. 197.



*Arctic* (2018, Joe Penna). Desesperación.

El protagonista de *Arctic* (2018) sigue una rutina robinsoniana, repite diariamente una cadena de actividades físicas, sin desfallecer, labores que le permiten seguir luchando para no sucumbir a la desesperación, esperando el anhelado rescate. Pero impelido a emprender la temible marcha, cargando con una mujer imposibilitada, se observa el sacrificio, el martirologio, siempre al límite del desfallecimiento por el sobreesfuerzo realizado. Arrastra a la mujer, como una cruz, cuida de ella, sanando sus heridas, como buen samaritano, incluso le infunde esperanza en los momentos más desdichados con palabras reconfortantes, frases de ánimo, como un improvisado manual anímico de la supervivencia. Un filme que aporta un amplio muestrario gráfico de las múltiples adversidades que infringe el infierno blanco al hombre que ha quedado atrapado en él, con riesgo de congelación, amenazas de animales salvajes, accidentes y caídas, fatiga y padecimientos varios. Una historia tan estremecedora como conmovedora de resistencia humana, un canto al espíritu humano indomable, una plasmación extraordinaria del principio de conservación.

#### 4.1.4.1. EL FRÍO

La supervivencia en el infierno blanco genera un sinfín de contratiempos que hemos podido apreciar en toda su extensión y dureza a través de la descripción de las diversas historias reseñadas. Como en toda la figura del náufrago, cubrir las necesidades básicas resulta un aspecto fundamental, pero en la supervivencia en entorno helados, más allá de la comida, existen elementos idiosincráticos del propio medio ineludibles, como el frío. Para combatir el frío, o su manifestación más extrema, la congelación, se requiere con urgencia un refugio y, en su ausencia, la mejor defensa es encender un fuego. El fuego, señal luminosa para un rescate, es utilizado como llama vivificadora para los que permanecen atrapados en la nieve. También permite cocinar, o sirve como defensa para ahuyentar a las bestias, pero el fuego proporciona, especialmente, calor. El fuego, materia primera para la subsistencia, adquiere toda su importancia en un relato corto de Jack London sobre el desierto blanco aniquilador del Gran Norte de Jack London, *En-*

*encender una hoguera* (1907), llevado al cine en *Encender un fuego* (1969, David Cobham), con la *voz off* de Orson Welles.



*El renacido* (2006, Alejandro González Iñárritu). Encender un fuego.

El protagonista anónimo, un hombre sin nombre, sin mucha experiencia, se aventura a la intemperie nívica a temperaturas bajo cero, acompañado solo de un perro. Pero en su camino de regreso al campamento, los surcos del trineo, que marcan el camino a través del bosque, empiezan a cubrirse de nieve, borrando las huellas, las balizas para orientarse en el mar blanco. Desorientado, el hombre empieza a notar el entumecimiento de los dedos por el frío, y empieza a asustarse. En esta situación delicada, con la premura del tiempo, ya que el frío ambiente acelera la congelación de las extremidades, encender una hoguera le ayudará a burlar al frío. El hombre consigue prender la hoguera salvadora, pacientemente, primero colocando ramitas pequeñas para que prenda la llama. A salvo del frío, se mofa de las recomendaciones de los veteranos de no viajar solo por el Klondike y se repite una máxima de la supervivencia, “Mientras no perdiera la cabeza, un hombre estaba a salvo. Siendo un hombre de verdad se podía viajar solo.” Pero entonces ocurre lo inesperado cuando una rama cubierta de nieve se agita y un puñado de nieve sofoca el fuego, la llama salvadora se apaga, firmando su sentencia de muerte por congelación. Situación calcada a la de este relato se reproduce en *El rastro de la pantera* (1954). Primero, el cazador en las nieves, hostigado por una pantera y sorprendido por una ventisca, encuentra refugio en una cueva, y puede encender una hoguera. Pero cuando abandona su refugio para regresar a su granja, e intenta encender un fuego con su última cerilla, la nieve desprendida de una rama termina apagando la llama, condenándolo prácticamente a su extinción.





*El hombre de una tierra salvaje* (1971, Richard C. Sarafian). Encender un fuego.

La idea de encender una hoguera para combatir el frío es una escena inevitable en todos los itinerarios en la intemperie blanca cuando no se dispone de un refugio. El *topos* de encender un fuego se convierte en un momento primordial, vital, en la dura subsistencia en el misérrimo periplo de Glass en *El renacido* (2006). En la versión anterior de estas desventuras, *El hombre de una tierra salvaje* (1971), el momento de encender una hoguera para calentarse adquiere un gran dramatismo. El protagonista, mojado y entumecido por el frío, logra encender con paciencia y esfuerzo una hoguera con las chispas provocadas por frotamiento de trozos de metal, avivando la llama con las páginas de un ejemplar de la Biblia que lleva consigo.

En *Los dientes del diablo* (1960, Nicholas Ray) el frío se cobra una víctima por congelación tras quedar empapada por una caída en el agua. Como el trineo se ha hundido en el agua, el otro hombre superviviente e Inuk deben proseguir su marcha a pie en este entorno adverso. Al hombre blanco se le están congelando las manos mojadas, tras sacar a su compañero del agua, e Inuk mata a un perro para que el hombre pueda meter sus manos en las cálidas entrañas del animal. Una manera parecida de salvarse del frío extremo se reproduce también en *El renacido* (2015) con el malherido y errabundo Glass que salva su vida guareciéndose del frío en el vientre de un caballo muerto, manta protectora.

La supervivencia de los naufragos del aire del vuelo 571 se desarrolla en condiciones extremas, atrapados en la nieve a unos 4.000 metros de altura, soportando temperaturas bajo cero. Resguardados de esa naturaleza despótica en los restos del avión, aprovechan las fundas de los asientos como mantas o taponan los huecos con maletas para no morir congelados. En esas cumbres nevadas e inaccesibles, Gustavo Zerbino cuenta en *El milagro de los Andes* (1993) cómo durante una expedición frustrada a la cola del avión para buscar alimentos u objetos de utilidad, se tumbaban uno encima del otro,

como un sándwich, para vencer el frío glacial; luego se golpeaban en la cara y el cuerpo para calentarse; o cómo se orinaban en sus manos entumecidas para darles calor.

#### 4.1.4.2. EL HAMBRE



*La químera del oro* (1925, Charles Chaplin). Roer un hueso.

Como en la figura del náufrago, las historias de subsistencia de los individuos atrapados en la nieve son, por lo general, historias de grandes hambrientos. El motivo del hambre se convierte en un elemento primordial en la parodia chaplinesca de la “fiebre del oro”, *La químera del oro* (1925). Los hambrientos personajes protagonizan una secuenciación de diferentes gags sobre el motivo de la hambruna, culminando en el desvarío, evocando la tortura de los náufragos abandonados en un bote en el océano, alcanzando incluso brotes de canibalismo. Tras alcanzar la cabaña del criminal Black Larsen (Tom Murray), el hambriento Charlot encuentra un hueso abandonado que roe con delectación, como un perro. Luego acude también otro buscador de oro errabundo y hambriento que busca refugio, Big Jim McKay (Mack Swain), en medio de una terrible tormenta que azota la endeble cabaña, aislados completamente de todo.



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Cocinar una bota.

Big Jim da síntomas de pasar mucha hambre, parece mareado, gritando por un pedazo de comida. El novato buscador de oro Charlot coge una pequeña vela y empieza a morderla con pequeños bocados, hasta que se la come entera, no sin antes echarle un poco de sal, para que esté más sabrosa, evocando esos náufragos que mordisquean velas o lo que sea. En una cascada de gags centrados exclusivamente en la sintomatología del hambre, Chaplin añade otro instante en el cual Big Jim sale al exterior de la cabaña, seguido del perro, y al entrar, el grandullón está masticando algo en la boca, escandalizando a Charlot al creer que Big Jim se ha comido al perro. Acuciados por el hambre, los tres recurren a un juego de azar (el que coja la carta más baja) para escoger al que se aventurará en el desierto blanco para encontrar comida, sacrificándose por los otros. Un mecanismo desesperado de selección humana que recuerda los sorteos en las balsas de náufragos para escoger el individuo que será devorado por el resto.

El hambre da pie al antológico gag visual de cocinar un zapato y degustarlo como un exquisito guisado, la cena del día de Acción de Gracias. Un zapato que se reparte como una vianda, dividiendo la suela para uno y el resto de la bota para el otro. Big Jim da dentelladas a la bota con asco y reparo, como si comiese un bistec duro, mientras el personaje de Chaplin enrolla los cordones con el tenedor como si fuesen espaguetis, deleitándose succionando los clavos del zapato como si fuesen huesecitos. Estas escenas tan graciosas, en que se mastican objetos no comestibles, no son simples chistes disparatados en una sátira sobre el Klondike, sino que son dignas de cualquier odisea de subsistencia de náufrago famélico. Escenas demenciales que encuentran su origen en la propia realidad, caso de la tragedia de los expedicionarios Donner, un grupo de inmigrantes que en 1846 quedaron atrapados en la nieve y sobrevivieron comiéndose los perros e, incluso, los cuerpos de los compañeros muertos. Chaplin parece establecer un juego de espejos entre los mundos helados y el entorno marino mediante las chanzas sobre el hambre, con el zapato guisado y deglutido con auténtico placer sibarita de gourmet, y la

parodia del canibalismo, con la famosa escena del protagonista ataviado como un pavo, presto para ser cocinado por su compinche de penurias. Bromas en un espacio insular propenso a las metáforas, como recalca Matthew Solomon, “Esta escena literaliza una metáfora visual”<sup>597</sup>.



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Cena de hambrientos.

La tortura del hambre, que domina la primera parte del filme, se contagia de alguna forma al resto, con otra divertida escena hacia el final, ya en la ciudad. El vagabundo Charlot, de nuevo un hambriento, sale del salón y empieza a andar hasta contemplar desde la ventana el interior de una casita que luce la apetitosa comida de otro solitario expedicionario, el ingeniero Hank Curtis (Henry Bergman). Desplegando toda su picaresca de hambriento, se tumba en el suelo, como un moribundo, simulando un desvanecimiento, y entonces el hombre bonachón lo recoge del suelo, como si fuese un tronco, y lo sienta a la mesa para alimentarlo.

El cuento londoniano del Gran Norte, *Amor a la vida* (1903), una oda al sobreesfuerzo humano, es también la desgarradora historia de un hombre famélico en los años de la “Fiebre del Oro”. En su agónica marcha, padece los suplicios del hambre, comiendo bayas, masticando hierbas como un rumiante, escarbando la tierra en busca de gusanos o cazando algún pececillo en una charca. Luego los pinchazos del estómago y la intensidad del hambre desaparecen mientras se embotan sus sentidos, hasta que el deseo de comer desaparece. Desgarra sus mantas para hacerse vendajes para sus ensangrentados pies y prosigue su travesía, desplomándose por la fatiga, mientras va desprendiéndose

---

<sup>597</sup> Matthew SOLOMON, *op. cit.*, p. 91.

del oro para aligerar peso. El peregrino se ve envuelto en alucinaciones pasajeras, vi- viendo entre la confusión, la irrealidad, y la vida de famélico, acechado por los peligros del bosque, especialmente un lobo viejo tan famélico como él, tan enfermo como él. En serio riesgo de muerte por inanición, el vagabundo roe huesos de una cría de caribú descuartizada por los lobos, como una alimaña, enfrentado a la idea tentadora de dejar- se morir o rebelarse contra la idea de morir, “Lo cierto era que ya no experimentaba sensaciones ni emociones. Ya no era sensible al dolor. El estómago y los nervios estaban dormidos. Sin embargo, la vida que aún lo alentaba lo empujaba a seguir adelante.”

Las increíbles peripecias de los cazadores en la frontera americana nos dejan estam- pas de grandes famélicos como en el calvario de Bass en *El hombre de una tierra salvaje* (1971). Una especie de muerto viviente que se sirve de un cangrejo de río para comer; ahuyenta animales carroñeros para coger el hígado de un animal muerto para devorarlo; intenta agarrar, extremadamente debilitado, unas bayas de una rama casi inalcanzable; o romper un hueso con una piedra para sorber el tuétano de su interior. En otros con- textos, como la tragedia de los Andes, cubrir las necesidades básicas, como la alimenta- ción, se convierte en uno de los problemas más graves, ya que cuentan, tan sólo, con unas barritas de chocolate y alguna botella de vivo. Se hace indispensable el raciona- miento de las provisiones como en las balsas de naufragos ya que en ese desierto helado tampoco hay vegetación, ni animales. En una segunda expedición a la cola del avión, seccionada durante el choque, encuentran unas chocolatinas y dentífrico, una comida imprevista para los famélicos naufragos del aire, como se muestra en *¡Viven!* (1993). Pero acuciados por el hambre tuvieron que recurrir ineludiblemente a la carne humana de las fallecidos para alimentarse, igual que en las historias más macabras de la marine- ría.



*Hacia rutas salvajes* (2007, Sean Penn). La hambruna.

En *Hacia rutas salvajes* (2007) se aborda la cuestión apremiante del hambre, aspec- to reflejado en el cuerpo demacrado de McCandless, quien fallecerá entre alucinaciones y dolores en la soledad alaskaña, expirando en una muerte embellecedora. El autor del texto original describe la tortura del hambre, un proceso que culmina, paradójicamente, en un estado de calma y clarividencia, momentos parecidos a los pasajes más funestos

de los naufragos famélicos de Verne, Poe o Golding. Krakauer describe la agonía de los famélicos de esta forma, “La muerte por inanición es un proceso terrible. En los últimos estadios, cuando el cuerpo ha agotado todas sus reservas, la víctima sufre dolores musculares, problemas cardíacos, caída del pelo, insuficiencia respiratoria, hipersensibilidad al frío, aturdimiento y un agotamiento físico y mental generalizado. La piel pierde su pigmentación. A causa de la ausencia de nutrientes esenciales, el cerebro sufre graves desequilibrios bioquímicos que desembocan en convulsiones y alucinaciones. Sin embargo, algunas personas que han conseguido escapar a la muerte por inanición explican que, hacia el final, el hambre se desvanece, así como los dolores atroces; un estado de euforia sublime, una sensación de absoluta calma acompañada de una especie de clarividencia trascendente, reemplaza el sufrimiento. Es un consuelo pensar que tal vez McCandless experimentó un éxtasis similar.”<sup>598</sup>

Ya hemos podido apreciar cómo la mayoría de títulos asociados a la metáfora del naufrago en las nieves contiene pasajes de hambre, entre otras calamidades. Basta evocar la penosa odisea de subsistencia de los tramperos en *El hombre de una tierra salvaje* (1971), *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972) o *El renacido* (2015), filme en el cual vemos al protagonista luchando como un animal hambriento por un pedazo de carne de un bisonte muerto al lado de los buitres o comerse con voracidad un pescado crudo a dentelladas. Una variable del hambre, casi canibalística, surge en *Bajo cero: milagro en las nieves* (2017), con la imagen del protagonista famélico intentando comerse un trozo de su propia carne gangrenada, que se ha desprendido del cuerpo al bajar su calcetín, la imagen de un hombre comiéndose a sí mismo. En el relato robinsoniano *Arctic* (2018), un helicóptero de rescate estrellado, actúa igual que el barco naufragado en la isla desierta de Robinsón, como una dispensa de provisiones. Overgard podrá disponer de algunos enseres, como un trineo, un mapa de la zona o un mechero, herramienta prodigiosa, que le permitirá por fin encender el camping gas, inservible hasta entonces. Ahora podrá calentarse o cocinar un pescado que, antes debía ingerir crudo, y una sopa de fideos envasada que encuentra, se transforma en un auténtico lujo gastronómico en una situación paupérrima como la suya.

---

598 Jon KRAKAUER, *op. cit.*, p. 157



*Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). Cocinar un hígado de perro.

En *Perdidos en el Ártico* (2022), los dos expedicionarios daneses, Mikkelsen e Iversen, sin recursos, sin provisiones, primero sacrifican un perro para alimentar al resto de la manada, y luego se disponen a aprovechar un perro muerto por agotamiento para alimentarse ellos. Escogen el hígado del animal por su aporte alimenticio, preguntándose si puede ser venenoso o nocivo para la salud, aplicando la prueba de algún utensilio de plata como precaución, después que varios perros han fallecido tras la ingesta de carne del perro sacrificado. El pasaje de la cocción del hígado de perro podría ser una concesión sensacionalista o efectista, pero el explorador Mikkelsen, quien dedica un capítulo entero a describir el motivo del hambre (cap. XI, “Water and hunger”) en *Two Against the Ice*, describe extensamente este pasaje y el malestar físico posterior en el capítulo siguiente (“Things Get Worse”). Unas palabras que indican que la ingesta de comida de perros muertos o sacrificados en las historias de subsistencia árticas era un recurso habitual, “There is not much meat on a worn-out, exhausted dog, and what there is does not have a nice taste; but it satisfied us more or less and that was the main thing. However, even with the liver and what we called marrow from the bones, the whole only provided meagre rations for a couple of days, and then it was Grimrian’s turn to go to the pot.”<sup>599</sup>

#### 4.1.4.3. ANTROPOFAGÍA

Como en las historias más terribles de supervivencia marina, la supervivencia grupal en condiciones extremas en las nieves puede desembocar también en la antropofagia.

---

599 Ejnar MIKKELSEN, *op. cit.*, p. 128

La hazaña sobrehumana de supervivencia del “Milagro de los Andes”, posible en buena parte a la ingesta de carne humana, puede conectarse con otras historias de supervivencia extrema en las nieves a cargo de grupos aislados que se ven forzados a recurrir al canibalismo como forma última de subsistencia. En estos casos, siempre convergen los vectores esenciales de la metáfora del naufrago como el aislamiento y el encierro, las condiciones infrahumanas de subsistencia, la ausencia de rescate o de escapatoria, y la condición indispensable del hambre. Combinación de indicadores perfectamente equiparables a los que hallamos en la figura del naufrago.



*¡Viven!* (1993, Frank Marshall). Camposanto.

La carne humana como alimento para seguir sobreviviendo en la nieve nunca ha sido un tema obviado en los distintos acercamientos a la tragedia de los naufragos del aire de los Andes. El canibalismo es un tabú, una transgresión o, tal vez, un pecado, pero siempre resulta comprensible en esa diáspora de famélicos. El acto de recurrir a la carne humana de tus compañeros fallecidos para vivir, tras agotar las provisiones, nos trae a la memoria de nuevo esas historias dantescas en las balsas de naufragos extraviados en el mar, reales como en la historia tras el cuadro de Géricault *La balsa de la Medusa* (1819) o fabuladas como las salidas de la pluma de Poe o Verne. Los sobrevivientes del vuelo 571 llegan a esa disyuntiva cuando la situación resulta insostenible y se esfuman las esperanzas en el rescate. La idea de recurrir a los muertos para comer, primero, se plantea como una idea descabellada, pero con el paso del tiempo, forzados por la situación, la idea resulta plausible o razonable. Finalmente tomaron la decisión de cortar pedazos de carne y distribuirla para ser comida cruda, un aporte extraordinario de proteínas.

Un paso que comporta un debate sobre la cuestión moral, ética o religiosa de la antropofagia, la línea que separa la civilización de la barbarie. En *Milagro en los Andes* (1993), los testimonios hablan de repulsión en general, como Daniel Fernández, y de las dificultades para comer carne humana, especialmente porque se trataba de carne de de sus propios amigos y familiares. “Coche” Inciarte cuenta a cámara que no podía tragar



la carne, su cuerpo la rechazaba y la vomitaba, pero al final, “Tuve que decirme a mí mismo: “No seas idiota. Come o morirás.” Otros, como el padre Rojas, define el paso “como una transfusión”, desechando la idea de sacrilegio. Se argumenta a favor de la ingesta que las almas de los fallecidos ya han abandonado los cuerpos o que puede ser percibida como una especie de comunión con los muertos, como opina Pancho Delgado, “su muerte nos da la vida”.

El canibalismo es tema escabroso pero ineludible, como aseveran las revelaciones de los supervivientes transcritas en el libro de Paul Read. Como escritor, también tuvo sus dudas sobre la idoneidad de detallar los aspectos más sórdidos, argumentando que “No quería escribir un libro sensacionalista sino prestar atención al significado espiritual de la tragedia.”<sup>600</sup> Read llega a describir el sabor de la carne humana cocida, que compara a la del buey, por ejemplo; o cómo desechaban ciertos órganos – como pulmones u órganos genitales – y aprovechaban los hígados por su valor nutritivo. Read confiesa los sentimientos encontrados de los afectados, “les daba miedo confesar sus pecados, o que se habían comportado como unos niños, que se habían vuelto locos.”<sup>601</sup>

Como en la narrativa del naufragio, el paso al canibalismo viene precedido por serias dudas, son decisiones trascendentales, y el principal dilema reside en la distancia que separa el salvajismo de la civilización. La deliberación ocupa un lugar central en *¡Viven!* (1993) y la principal cuestión hace referencia a la regresión al salvajismo. Unos aluden al principio del fin si se da el paso a la antropofagia, “¿Qué pasará con nuestra inocencia si sobrevivimos como caníbales?”. El dilema, a veces, consiste en quién da el primer paso, quién corta el primer pedazo, y Roberto Canessa (Josh Hamilton) será el encargado de cortar la carne de un fallecido congelado con un cristal y tomar un bocado.

La historia canibalística de los naufragos del aire de los Andes entronca con el caso histórico de Alferd Packer, un mountain man, un explorador que asesinó y se comió a sus compañeros, miembros de una partida de buscadores de oro atrapados en la nieve en Colorado.<sup>602</sup> La diferencia primordial en el caso Packer, uno de los pocos convictos

---

600 Xavi AYÉN, “El superviviente número 17”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 2011, págs. 32 y s.

601 *Ibíd.*

602 Alferd Packer (1842-1907) fue el único superviviente de un grupo que quedó atrapado unos tres meses en las montañas en 1874 tras perderse durante el invierno. En su primera confesión declaró que unos se comieron los otros, con asesinatos entre ellos y muertes accidentales, a pesar de que en su posesión se encontraron dinero y objetos de algunos fallecidos. Se escapó de la cárcel coincidiendo con el hallazgo de los cuerpos de las víctimas y fue detenido bajo una falsa identidad, John Schwartz, juzgado y condenado a muerte en 1883, aunque la sentencia fue aplazada. Luego el juicio fue invalidado, celebrado de nuevo bajo los mismos cargos en 1885 con una tercera declaración, y condenado a 40 años por 5 cargos de asesinato. Finalmente le fue condonada la pena y salió libre en 1901, tras permanecer encarcelado quince años, falleciendo en 1907.

por canibalismo, con respecto a lo ocurrido en la tragedia de los Andes, es el medio del asesinato premeditado para obtener comida. Nada que no sepamos ya de las historias más salvajes en las balsas de los naufragos, con asesinatos con alevosía o mediante un sorteo, atrocidades que algunas veces llegaron a juicio, como el caso de los naufragos del Francis Spaight o del Mignonette. Y como en los causas judiciales por canibalismo en las balsas, la defensa de Alferd Packer<sup>603</sup>, igual que la de otro caso conocido, Alexander Pearce<sup>604</sup>, siempre se alega el motivo de la defensa propia, como constata el penalista William Brian Simpson, "Se estaba defendiendo de ser asesinado y comido."<sup>605</sup>



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Delirio antropófago.

El caso Packer es parecido también a otros incidentes canibalísticos en las nieves, como el episodio histórico de la partida Donner<sup>606</sup>, atrapada en las montañas nevadas

---

603 El caso Packer ha generado una amplia tradición popular de canciones, baladas y chistes en Estados Unidos. Esta macabra historia canibalística ha sido trasladada al cine en filmes como *The Legend of Alferd Packer* (1980, Jim Robertson). También en musical en *¡Cannibal! The Musical* de Trey Parker y Matt Stone, espectáculo que sirvió de inspiración para un film homónimo en clave paródica *Cannibal! The Musical* (1996). El caso Packer inspiraría luego el filme de aventuras y terror gore *Ravenous* (1999, Antonia Bird). Dashiell Hammett menciona este episodio en el cap. 13 de su novela negra *El hombre delgado* (1934), donde el protagonista consagrado a Alferd Packer en un volumen sobre casos criminales.

604 Alexander Pearce (1970-1824), dos veces fugado del penal en Tasmania, en 1822 y 1823, que mató a sus compañeros de fuga y se los comió, finalmente fue condenado a muerte por asesinato.

605 A. William Brian SIMPSON, "Cannibals at Common Law", *The Law School Record*, t. 27 (otoño de 1981), p. 7

606 Para consultar detalles de la catástrofe del grupo Donner se puede leer el siguiente artículo, donde se describen incluso los síntomas de la inanición y los padecimientos del hambre, idéntica patología a la de los naufragos

durante el invierno de 1846-1847, forzados a comer carne humana de sus semejantes una vez agotadas las reservas, y que quedó sin investigación judicial, como explica el penalista Simpson, “En un momento en que mucha gente vivía en la frontera, tales incidentes resultaban más comprensibles y menos probables de acabar en una corte penal.”<sup>607</sup> La práctica del canibalismo en entornos nevados en la época de los pioneros americanos, como el caso Packer o la expedición Donner, es tratada con dosis de humor paródico por Chaplin en *La quimera del oro* (1925). El drama del hambre genera alucinaciones canibalísticas cuando Big Jim observa a su compañero Charlot como un apetitoso pavo y se dispone a descuartizarlo con un hacha. Los trastornos y el martirio famélico se conjugan con la risa en esta cómica parodia del canibalismo. Una situación tensa que desemboca en la inevitable pelea a muerte, el punto de no retorno, el asesinato de un semejante para obtener carne para comer. La deriva antropófaga se soluciona providencialmente con la irrupción de un oso, al que disparan, garantizándose la manutención para ambos. El desastre de la expedición Donner, a pesar de que nunca es aludida directamente, se halla en la base del filme chapliniano como pone de relieve Solomon, al explicarnos que Chaplin detalló las referencias al canibalismo en su guion.<sup>608</sup>

Las historias macabras de la partida Donner parecen emerger, subrepticamente, en *El hombre de una tierra salvaje* (1971). Una caravana de tramperos hambrientos, inmovilizados a causa de la llegada de las primeras nieves, se ven forzados a comer carne de una mula enferma, momento que uno de los tramperos cuenta como otro cazador se comió a su propia esposa, una india squaw, sentenciando que “*es una carne como cualquier otra*”, dejando únicamente las uñas que luego utilizó para limpiarse los dientes. Las bromas sobre el canibalismo en *La quimera del oro* (1925) o en *El hombre de una tierra salvaje* (1971) se repiten en *El resplandor* (1982). La tragedia de la partida Donner es vivida como un pavor ancestral por Wendy, un terror íntimo del cual no puede desprenderse. Así, en el episodio en que toman el viejo elevador del hotel Overlook, un es-

---

en las balsas: Stephen A. McCURDY, “Epidemiology of disaster: The Donner Party (1846-1847), *Western Journal of Medicine*, t. 160, núm. 4 (abril de 1994), pp. 338-342

607 A. William Brian SIMPSON, *loc. cit.*

608 Estaba prevista una cómica escena para la larga secuencia en la cabaña en la cual Charlot regalaba a “Big Jim” un libro para que distrajera su mente de la tortura del hambre. Pero el contenido del libro hablaba de un hombre que se comía a su amigo, lectura que estimulaba aún más el apetito de “Big Jim” hacia Chaplin. La escena finalizaba con un asustado Charlot arrojando el ejemplar a la estufa.

pacio cerrado y claustrofóbico, en la novela: “Wendy tuvo una visión de los cuatro, atrapados entre dos pisos como moscas en una botella, para que los encontraran en la primavera...un poco incompletos...como a los del grupo Donner...”

Durante la secuencia inicial de ascenso de la familia en coche al apartado hotel *Overlook*, el padre evoca la famosa carnicería de la expedición Donner, generando una gran inquietud en su mujer, mientras el muchacho, Danny, no se inmuta, “No te preocupes, mamá. Sé lo que es el canibalismo. Lo he visto en la tele.” El comentario del chico remite a la antropofagia en la archiconocida tragedia aérea en los Andes, difundida masivamente por las televisiones del mundo. Esta velada alusión antropófaga es corroborada tácitamente en la novela de King con Wendy encerrada en el reducido espacio del ascensor, mientras Jack se dice: “Imaginaba a ellos tres atrapados entre dos plantas, mientras en el exterior rugían las tormentas invernales, y podía verlos cada vez más flacos y débiles, hasta morir de hambre. O imaginaba que se devorarían entre ellos, como había pasado con aquellos jugadores de rugby.”

La antropofagia, un tema subyacente en las historias de supervivencia más extremas de los naufragos en el mar, cuenta también con alusiones directas en esas historias de subsistencia al límite en el infierno blanco. En *Perdidos en el Ártico* (2002), el explorador Mikkelsen y su compañero Iversen se ven forzados a comer carne de perro para sobrevivir en su penosa marcha ártica, y aunque la alusión al canibalismo no se produce, en la obra autobiográfica de Mikkelsen sí se afronta directamente la cuestión. Comerse al otro es una idea inevitable que surge en la mente de los hombres en condiciones de extrema penuria, “marchas del hambre” como las define el propio Mikkelsen en sus memorias, un extremo canibalístico que se apunta en el cap. XVII (“The Third Winter”): “Ever since then, each time we have dwelt on the last few days of our hunger march, one great question has always cropped up: If the other had died, would we, or would we not, have attempted to save our life by eating him? We are not sure of the answer, but what we do know is that the idea occurred to us both, when the onslaught of hunger was at its worst and we saw how difficult it was for the other to keep going and doubted whether he would do so long enough to reach Danmarks Havn and the food that would save us.”<sup>609</sup>

#### 4.1.5. El DESVARÍO. La fiebre de las cabañas

---

609 Ejnar MIKKELSEN, Ejnar, *op. cit.*, p. 212.



Foto de grupo de los supervivientes del vuelo 571

El espíritu comunitario prevaleció, de forma general, en la tragedia del vuelo 571 en los Andes. Como en las aventuras de naufragos grupales, en el caso de los supervivientes de los Andes emergen idénticas cuestiones relativas a la organización colectiva o al liderazgo en el grupo. El imaginario del naufrago grupal acude fácilmente a la mente, como muestra Xavi Ayén en su artículo sobre el periodista que noveló los hechos, Piers Paul Read, al comparar estos naufragos del aire con los infantiles naufragos sometidos a cuestiones de jerarquía y rivalidad salvaje en *El señor de las moscas* de Golding.<sup>610</sup> Entre los supervivientes prevaleció la solidaridad, empujados por la resistencia colectiva frente a las calamidades y la lucha por la vida. Una historia emblemática de la grandeza humana ante la adversidad, una épica de la superación humana, historias trascendentales para una “película repleta de humanismo y profundidad espiritual” como destacan las hermanas Tomás y Garrido, refiriéndose a *¡Viven!* (1993)<sup>611</sup> Adolfo Strauch dice en *Milagro en los Andes* (1993) que se consolidó y cohesionó la idea de grupo, habla de “una nueva sociedad”, describe este proceso colectivo en los siguientes términos: “creció el sentimiento de que necesitábamos un equipo muy unido. Unidos para vencer a la montaña que nos castigaba. Y de esa unidad surgió una especie de religión entre nosotros. Una religión en la que funcionábamos como uno. Si trabajábamos juntos, podríamos conquistar a la montaña”. En *¡Viven!* (1993) siempre se transmite esta idea de comunidad cohesionada, un espíritu comunitario asociado, por lo común, con el ingrediente de la

---

610 Xavi AYÉN, *loc. cit.*

611 María Consuelo TOMÁS Y GARRIDO, y Gloria María TOMÁS Y GARRIDO, *La vida humana a través del cine: Cuestiones de antropología y bioética*, Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, p. 311.

religiosidad, presente a través de múltiples plegarias y oraciones. Un enfoque remarcado en las primeras palabras de Carlitos Páez, adulto (John Malkovich), en el preámbulo del filme, hablando directamente a cámara.

Estas historias de superación colectiva donde prevalece la idea de comunidad, una serie de cualidades y valores afines a la mitología robinsoniana, tiene su reverso en las cabañas de la enajenación, donde la convivencia grupal es sabotada por ataques de locura criminal. Se opera la distinción que establecíamos en la narrativa del naufrago entre historias edificantes y positivas, a menudo deudoras de la tradición robinsoniana, y aquellos relatos de naufragos donde termina imperando la barbarie y el salvajismo. Entre las penalidades del desierto blanco, como en la deriva en las balsas, encontramos la locura y el desvarío. Afectaciones de la mente de los sufridores protagonistas, con alucinaciones y visiones, alcanzando, en ocasiones, el asesinato.



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). La fiebre canibalística en las cabañas.

El drama del hambre desemboca en un momento crítico de desvarío en una película genuinamente londoniana como *La quimera del oro* (1925) cuando el corpulento Big Jim, en un ataque de histeria famélica, grita que quiere comida y rehúye la idea de Chaplin de cocinar su otro zapato. Víctima del desvarío, la fiebre de las cabañas, Big Jim observa ávidamente a su compañero, como si fuese un pavo gigante. Las ilusiones pasajeras, los espejismos, llevan a reconocer al propio Big Jim que se está volviendo loco. Pero la deriva mental del famélico Big Jim va en aumento e intenta cazar a su amigo con un hacha, para convertirlo en un apetitoso bocado. La parodia chapliniana evoca el mundo demencial y enajenado en las cabañas que London relató perfectamente en desgarradoras historias como *En un país lejano* (1899) o, fugazmente, también en *Encender una hoguera* (1907).

En *En un país lejano* (1899), los sueños de riqueza se apoderan de unos ilusos aventureros, Carter Weatherbee y Percy Cuthfert, un par de expedicionarios que London compara con los marineros a la búsqueda de fortuna de la mitología clásica, denomi-

nándolos, “un grupo de argonautas”, fundiendo metafóricamente el entorno marino con el de los hielos. Weatherbee y Cuthfert terminarán juntos en una cabaña para pasar el invierno, pero la situación empieza a degradarse en un ambiente cada vez más tenso. Sin administrar debidamente las copiosas provisiones, con una alimentación pésima y la inactividad y el inmovilismo del encierro, pronto desarrollan la enfermedad del escorbuto. Weatherbee empieza a tener alucinaciones - se le aparecen los espíritus de los muertos enterrados en las tumbas cerca de la cabaña - y enloquece.



*Po Zakonu* (1926, Lev Kuleshov). Desidia.

El resultado es que ambos protagonizan una especie de involución humana, una regresión a lo salvaje: “Con el miedo del Norte, la tensión mental y los estragos de la enfermedad perdieron toda semejanza humana, adoptando la apariencia de bestias salvajes, cazadas y desesperadas.” London muestra un espectáculo dantesco, puro terror, con dos hombres enfermos, esqueléticos, embrutecidos, discutiendo por nimiedades y combatiendo a disparos, hachazos y cuchilladas. Barbara Stefanie Giehmann constata la influencia perniciosa del medio hostil, los rigores de la noche polar, el aislamiento, condicionantes que impactan físicamente y psicológicamente en los hombres atrapados en la nieve en la novelística de London, “El invierno polar impone una alta presión emocional en la psique de la gente. La oscuridad, el silencio y el aislamiento son sentimientos que potencian sensaciones como la soledad, la nostalgia y la depresión.”<sup>612</sup>

Precisamente Jack London materializa la soledad, el aislamiento, el hambre, el encierro y la enajenación del hombre en ese infierno norteno en *En un país lejano* (1899) con una metáfora robinsoniana. Cuthfert sale de la cabaña y vaga por la nieve, experimentando la sensación de ser el único poblador, el último hombre vivo, cuando haya una

---

<sup>612</sup> Barbara Stefanie GIEHMANN, *op. cit.*, p. 293.

huella en la nieve, la posibilidad de comida, y London recupera el famoso pasaje robinsoniano de la huella en la arena en su isla desierta, “Una vez, cual Robinsón Crusoe, encontró unas huellas a la orilla del río: una débil huella de liebre de las nieves sobre la delicada corteza de la nieve. Fue una revelación. Existía vida en el Norte. La seguiría, la contemplaría, se recrearía en ella. Se olvidó de sus músculos hinchados al lanzarse por la honda nieve en un éxtasis de anticipación. El bosque se lo tragó y el breve crepúsculo de mediodía desapareció, pero persistió en su búsqueda hasta que su exhausta naturaleza se agotó y lo tumbó indefenso en la nieve. ¡Ay!, se quejó, y maldijo su locura. Entonces supo que la huella había sido fruto de su imaginación.”

Mientras el protagonista languidece ante su progresiva congelación, el hombre sufre una serie de desvaríos, confundiendo sueño y realidad, como esos estados de desorientación y ofuscación mental de los náufragos en los botes, imaginándose a sí mismo escindido entre la muerte y la vida, “Se imaginó a los chicos encontrando su cuerpo al día siguiente. De repente se vio a sí mismo con ellos, caminando por el sendero y buscándose a sí mismo. Y, aún con ellos, llegó a un recodo y se encontró yaciendo sobre la nieve. Ya no era parte de sí mismo, había salido de sí mismo, de pie junto a los chicos y mirándose en la nieve.” El mundo desquiciado de London se congrega de nuevo en el espacio insular de una cabaña, convertida en una casa de locos, en *Po Zakonu* (1926, Lev Kuleshov), adaptación del relato *Lo inesperado* (1907). Una brillante adaptación que sorprende por su tono alucinado y demencial, desbordando la atmosfera ya hartamente enajenada de London, reuniendo un grupo de buscadores de oro en el Yukón durante la “fiebre del oro” en una cabaña después de ser sorprendidos por el invierno ártico, primero instalados en el aburrimiento y la desidia, y luego arrastrados al desvarío, a un manicomio ártico.



*Po Zakonu* (1926, Lev Kuleshov). La fiebre de las cabañas.

El irlandés Michael Danin (Vladimir Fogel) enloquece de súbito e irrumpe como una bestia salvaje donde descansa apaciblemente el grupo en la cabaña y asesina sin



mediar palabra a dos compañeros. Los dos supervivientes, el sueco Hans Nelson (Serguei Komarov) y su mujer, Edith (Alexandra Khokhlova), intentan calmar y mantener vigilado al orate Danin, custodiándolo, para llevarlo ante la justicia cuando el tiempo lo permita. Pero en el ambiente de retención, de encierro, de soledad y aislamiento, sin comida, azotados por tormentas, en una atmósfera de alta tensión emocional, Nelson desarrolla también un instinto homicida dirigido contra Danin. La irrupción de lo inesperado hace retumbar la estabilidad emocional de la cabaña y el viejo mundo racional se verá suplantado por un nuevo mundo presidido por la sinrazón, donde el hombre deviene lobo para el hombre.

El relato alcanza un nivel inimaginable de paroxismo demencial, en una clara regresión a lo primitivo, con una pantomima de juicio en el cual condenan a Danin a morir en la horca. La ejecución final desvanecerá cualquier sentido de la cordura, desbordando la descripción original de la escena de London, más comedida, y Kuleshov muestra a Edith dominada por una locura desatada. La degradación alucinada que imprime Kuleshov al relato le lleva a añadir un epílogo terrorífico: bajo un torrencial aguacero, la puerta de la cabaña se abre y aparece el ahorcado con la soga cortada, como un fantasma que ha vuelto de la muerte, ante la perplejidad absoluta de la pareja, trastornados para siempre. Esta deriva delirante es descrita elocuentemente por el propio London, “La vieja cabaña se había ido para siempre. El horizonte de la vida era totalmente nuevo y desconocido, lo inesperado había esparcido su hechizo sobre las cosas, cambiando la perspectiva, falseando los valores, barajando lo real y lo irreal en una confusión perpleja.”



Fotografía del explorador Ejnar Mikkelsen tomada en 1912 tras su rescate.

Los riesgos de la locura en la soledad polar, modalidad de la fiebre de las cabañas, los pone de manifiesto el almirante Richard E. Byrd en su libro sobre su aventura de supervivencia antártica solitaria en una cabaña antártica en 1934, *Alone: The Classic Polar Adventure* (1938): “The dark side of a man’s mind seems to be a sort of antenna tuned to catch gloomy thoughts from all directions. I found it so with mine. That was an evil night. It was as if all the world’s vindictiveness were concentrated upon me as upon a personal enemy. I sank to depths of disillusionment which I had not believed possible.”<sup>613</sup> La fiebre de las cabañas de la chaplinesca *La quimera del oro* (1925) y de relatos londonianos como *Lo inesperado* (1907) o *En un país lejano* (1899), pervive por momentos en *Perdidos en la nieve* (2012) con esos pilotos alemanes y británicos atrapados en una cabaña. Este enclave fortificado que les protege de las inclemencias externas no les puede proteger de los terrores interiores, consecuencia de la hambruna que padecen. Aunque sea a través del sueño, del inconsciente, recuperamos el canibalismo en la cabaña chapliniana, cuando uno de los pilotos alemanes, el suboficial Josef Schwartz (David Kross), malherido, sufre una pesadilla en la cual es devorado por los pilotos británicos que comparten la cabaña. En *SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck), el tema del hambre en el grupo atrapado en los hielos polares puede alcanzar altas cuotas de delirio. El explorador Dragan (Gibson Gowland) enloquece y primero intenta matar al perro de la expedición para comérselo, luego se pelea con otro compañero, provocándole la muerte, al precipitarse al mar y ahogarse. Antes de morir, el famélico Dragan se dispone a acuchillar a Hella y Lorenz para conseguir comida humana.

Los pensamientos oscuros y depresivos de los expedicionarios en el desierto blanco conectan con la soledad abismada del naufrago en isla desierta o en un bote a la deriva, una vinculación con sello robinsoniano que plantea John O’Connor en “Everything Gets Worse: An Antarctica Story”.<sup>614</sup> En *Perdidos en el Ártico* (2022), cuando los dos expedicionarios son abandonados por sus compañeros y se refugian en una cabaña durante dos años, suspirando por su rescate, vemos cómo Mikkelsen empieza a desvariar con visiones y alucinaciones debido al prolongado aislamiento. Tiene ensoñaciones con una mujer, Naja Holm (Heida Reed), una mujer surgida de una fotografía colgada en la pared de la cabaña, convertida incluso en su salvadora, que llega en globo para rescatarlo. Iversen tiene sueños premonitorios, como la visión de su abuelo que se acerca entre

---

613 Richard E. BYRD, *Alone: The Classic Polar Adventure* (1938), Nova York, Kodansha International, 1995, p. 192

614 John O’CONNOR, “Everything Gets Worse: An Antarctica Story”, True Story, t. 32, (13 de junio de 2020), Pittsburg, Creative Nonfiction: <https://creativenonfiction.org/writing/everything-gets-worse-an-antarctica-story/>

la niebla, una imagen fantasmagórica. La alucinación de Mikkelsen va en aumento y desarrolla una creciente hostilidad hacia su compañero de cautiverio, desarrollando instintos criminales, peleándose con él, disparándole incluso. Una fotografía de Mikkelsen tomada tras su rescate en 1912 tras más de 2 años retenidos en los hielos deja entrever el estado trastornado de este robinson ártico que sucumbe a la locura en régimen de soledad y aislamiento.



*El resplandor* (1980, Stanley Kubrick). La locura de las cabañas.

La propensión a la enajenación en cabañas aisladas en la nieve se perpetua en la adaptación de la novela de terror de Stephen King llevada al cine, *El resplandor* (1980). El enloquecimiento de Jack Torrance en un hotel aislado y cercado por la nieve permite trazar paralelismos con el fenómeno conocido como “la fiebre de las cabañas”, afectación mental invocada desde el mismo inicio del filme de Kubrick, estableciendo claras conexiones con los relatos desquiciados de London sobre el Gran Norte. Cuando Jack Torrance llega al hotel Overlook y le refieren los crímenes ocurridos en el hotel en otro tiempo, esboza una mueca de preocupación, una muestra de turbación. Una reacción, por otro lado, distinta a la del texto original de King, que nos presenta un Jack engreído, jactándose de conocer perfectamente la mencionada “fiebre del encierro”. Como un aventajado alumno de la escuela londoniana, Jack define perfectamente su sintomatología, “Es la forma popular de denominar una reacción claustrofóbica que puede darse cuando varias personas se encuentran encerradas durante un tiempo prolongado. La sensación de claustrofobia se exterioriza como aversión hacia la gente con quien uno se encuentra encerrado. En casos extremos puede dar como resultado alucinaciones y violencia, que pueden llevar al asesinato por motivos tan triviales como una comida quemada o una discusión sobre a quién le toca lavar los platos.”

El hotel Overlook, especie de castillo encantado, poblado por fantasmas, acaba por apoderarse de Jack y lo conduce al enloquecimiento. Vemos a Jack armado con un hacha, como un leñador de los bosques del Gran Norte, que persigue a su propia esposa e hijo para asesinarlos. La naturaleza metafórica bajo el prisma del naufragado figurado que adquieren las situaciones de individuos atrapados e incomunicados en entornos helados

recibe una nueva confirmación de mano del especialista Román Gubern, quien asocia la deriva enloquecida en el hotel Overlook nada menos que con el reverso del mito robinsoniano: “film en el que, replicando el optimismo robinsónico de Daniel Defoe, exponía cómo la soledad prolongada conduce irremisiblemente a la locura paranoica y a la autodestrucción.”<sup>615</sup>



*El resplandor* (1980, Stanley Kubrick). Atrapado en el laberinto.

Las apariciones, visones y desvaríos, cada vez más frecuentes en ese caserón del terror que es el hotel Overlook, llevan al pensador Eugenio Trías a repensar la situación desquiciada del hotel con una metáfora marina, comparándolo a un “buque fantasma.”<sup>616</sup> Probablemente Trías haya tomado prestada la idea a partir de las palabras de Wendy cuando durante el día de cierre del hotel, mientras cruzan interminables pasillos, salones y habitaciones, ella se sirve de esta analogía marinera para comparar el edificio vacío y desierto con un buque fantasma. El hotel se asocia también al concepto de laberinto, edificio gigantesco lleno de pasadizos, circunvalaciones y dependencias, equiparable al laberinto real de tipo vegetal del exterior del hotel. La metáfora del laberinto donde uno se pierde y enloquece se simboliza con esa maqueta del laberinto vegetal en el interior del hotel, observada con interés por Jack. Una película de laberintos físicos, pero también mentales, con Jack atrapado en el remolino de la locura de las cabañas, falleciendo congelado dentro del enredado laberinto, convertido en una esfinge grotesca.

---

<sup>615</sup> Román GUBERN, *op. cit.*, t. 3, p. 214.

<sup>616</sup> Eugenio TRÍAS, *De cine. Aventuras y extravíos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2013, p. 117.

#### 4.1.6. EL INFIERNO BLANCO. Territorio para la extinción.

Como en la figura del náufrago, ya sea atrapado en una isla desierta o en un bote a la deriva, la extinción en las nieves, llega como culminación de un conjunto de adversidades insalvables en esa naturaleza enemiga. La muerte puede llegar por enfermedades, accidentes, avalanchas, ataques de animales, hambre, asesinato, locura o congelación. Una serie de afectaciones y contratiempos ligados casi siempre a la ausencia del motivo de la salvación, un instante demorado en una espera interminable, el momento liberador que pone fin a la ardua supervivencia y a todos los sufrimientos. La muerte en el infierno blanco actúa como refutación del momento álgido del rescate.



*El rastro de la pantera* (1954, William A. Wellman). Estampa robinsoniana.

La naturaleza asesina despliega todas sus artimañas para provocar la muerte a dos hermanos en un western fronterizo, *El rastro de la pantera* (1954, William A. Wellman). Los motivos recurrentes en la narrativa del náufrago se hacen visibles en este relato mediante mitemas como la soledad, la deriva, el aislamiento, la desorientación, las penurias, la desesperación, la hambruna, las ventiscas, la congelación, la naturaleza hostil, las señales luminosas para una posible salvación o la amenaza de una pantera asesina, presente de forma elidida, especialmente a través de rugidos o del rastro de sus víctimas. Como señala Quim Casas, este western juega constantemente con la idea dramática del aislamiento, desde la propia soledad insular de la granja en un mundo blanco, la cabaña habitada, y la presencia atosigante del paisaje, “Es, igualmente, un experimento con el

paisaje entendido como una acotación dramática y con la idea del aislamiento.”<sup>617</sup> Tras la muerte de su hermano en la nieve bajo las garras de una pantera, Carl Bridges (Robert Mitchum) ensilla el cadáver sobre su caballo para que sea transportado hasta el rancho familiar, cubriéndolo con su abrigo, mientras se dispone a dar caza a la fiera.

Carl, encuentra refugio en una cueva y se muestra confiado y determinado para matar a la pantera, “*Tengo todo el tiempo del mundo*” se dice a sí mismo. Pero entonces ocurre lo imprevisto, se percata que se ha quedado sin las raciones de comida que llevaba en su abrigo al cambiarlo por el abrigo de su hermano. Carl encuentra un libro de poemas de Keats en el bolsillo y lee unos premonitorios versos del fúnebre soneto *Post-huma* (*Cuando temo que pueda dejar de existir*). Como el náufrago robinsoniano, Carl empieza a enumerar los puntos positivos en su precaria situación para buscar encontrar el sosiego, “Tienes un buen fuego. No estás ahí afuera pasando frío. Pronto amainará”, se dice. Pero Carl sabe que todo está perdido si no consigue llegar a la granja familiar. Mientras, en paralelo, otro hermano, Harold (Tab Hunter), excava la tumba en la tierra para el funeral del hermano muerto. El montaje alterno del hoyo en la tierra y la figura robinsónica de Carl en una cavidad crea un momento curioso, asociando el agujero destinado a Harold con Carl, como un futuro difunto. Tras abandonar su refugio, pierde las reservas de comida que llevaba consigo y tiritando de frío consigue encender una hoguera, gastando su último fósforo tras varios intentos.

Como otros náufragos apurados, Carl utiliza el libro para calentarse. Pero la fatalidad expuesta en el filme londoniano *Encender un fuego* (1969) se cierne sobre el desamparado cazador: un puñado de nieve se desploma de la rama de un árbol sacudido por el viento y ahoga el fuego, la llama salvadora. Cuando todo está perdido, llega la desesperación, y, presa del pánico, Carl dispara como un poseso, creyendo que la pantera anda cerca, hasta quedarse sin munición. Hambriento, aterido de frío, desorientado, enloquecido, Carl distingue en la lejanía la lumbre de la gran hoguera que ha encendido su familia. Pero en su alborozo tras divisar su salvación cercana, Carl corre atolondrado y se despeña por un barranco.

---

617 Quim CASAS, “Western. Historias y espacios”, en Dossier William A. Wellman, (Dirigido Por, núm. 515, (marzo 2021), pp. 26-38)



*El vuelo del 'Águila'* (1982, Jan Tröell). Hombre frente al mar.

La exploración y conquista de los Polos deja varias tragedias históricas. Una de las más célebres fue el fallecimiento de la expedición completa del británico Robert Falcon Scott en su travesía antártica de regreso tras alcanzar el Polo Sur el 17 de enero de 1912, días después de que lo hiciera la expedición del noruego Amundsen. La fatídica exploración antártica de Scott, que fue llevada al cine en el filme británico *Scott en la Antártida* (1948, Charles Friend), nos deja un explorador que nunca se plantea renunciar a su reto, abortar la misión, a pesar de los numerosos contratiempos, favoreciendo al final que todos perezcan por enfermedades, inanición o frío.<sup>618</sup> La tragedia ártica del dirigible *Italia*, trasladada al cine en *La tienda roja* (1979), cuenta con precedentes expediciones polares aéreas que dejaron también un reguero de cadáveres, como la aventura fallida del vuelo en el globo *Águila* de la expedición sueca del ingeniero sueco S. A. Andrée en 1897. Cuando sus cadáveres fueron hallados en 1930, se pudo recuperar el material fotográfico tomado por un miembro de la expedición, Strindberg, instantáneas que luego serían utilizadas en la recreación de lo acontecido por el sueco Jan Troell en *El vuelo del 'Águila'* (1982).

Este filme retrata el accidente del globo y la lastimosa travesía a pie y en canoa de los tres naufragos del aire durante semanas por los hielos, alimentándose de osos que cazaban, en dirección al archipiélago ruso de la Tierra de Francisco José. Su situación se vuelve calamitosa y para sacar fuerzas de sus flaquezas invocan el célebre explorador polar noruego Fridtjof Nansen, quien consiguió sobrevivir un invierno junto a otro hombre, y se conjuran para seguir siempre adelante. Pero alejados de la civilización y

---

<sup>618</sup> Un documental mudo, *The Great White Silence* (1924, Herbert Ponting), reproduce a su manera la malograda travesía polar del capitán Scott y sus hombres, trabajo retomado por el mismo documentalista en el cine sonoro en *90 Degrees South* (1933).

avanzando escasos metros, los hombres se abisman en el paisaje ártico. Primero fallece Nils Strindberg (Göran Stangertz), enfermo; luego Knut Fraenkel (Sverre Anker), destrozado por un oso polar; y, finalmente, Solomon August Andrée (Max Von Sydow). La muerte de Solomon, el último hombre vivo en los confines del mundo, no es mostrada en imágenes, se trata de una muerte elíptica, pero queda su último plano en la película, el hombre frente el horizonte, como el náufrago al borde del mar en su isla desierta. Esta imagen evocadora de la poética del náufrago mantiene una leve diferencia con la de los náufragos confrontados a su aislamiento, erguidos frente al mar, filmados de espaldas, con la cámara en tierra. Por contra, aquí la insularidad de Solomon August Andrée es mostrada de frente, con el explorador contemplando el mar igualmente, pero la tierra firme, la isla de su muerte, queda a sus espaldas, instante que reproducimos.

La catástrofe de los Andes dejó también un carrusel de muerte: los que perecen inmediatamente cuando se estrella el avión, los que fallecen posteriormente a causa de las heridas, los muertos por el alud fatal que tiene lugar unos días después, incluso, algunos que se dejan morir. Estar desaparecido ya es una forma de morir. Oficialmente, todos estaban muertos, muertos *de iure*, ya que así lo transmitieron las autoridades a los familiares después de cancelar las labores de búsqueda. Los supervivientes, a pesar de seguir con vida, se transforman en una especie de muertos involuntarios. Existía una percepción de muertos en vida, tal como reconocen algunos supervivientes en *Náufrago. Ven-go de un avión que cayó en las montañas* (1997), autodefiniéndose como “muertos vivos”. A veces, hasta los supervivientes llevan la muerte incorporada, como una marca indeleble, como pone de manifiesto este documental a partir de las palabras del hombre que encuentra a los dos exhaustos expedicionarios que consiguieron escapar de los hielos para buscar ayuda, “ningún animal quería acercarse a ellos (...) olían a cementerio”.

El espíritu de resistencia puede desvanecerse ante la magnitud de la tragedia que viven los supervivientes en las nieves. Y como en la poética del náufrago desesperado, aquí también se detectan esos estadios depresivos, con los hombres rendidos por el desánimo o la ausencia de salida. Uno de los primos Strauch dice a cámara en *El milagro de los Andes* (1993), “A mi alrededor veía gente que estaba bien un día, y al siguiente no podían con la magnitud de la situación. No importaba lo que les dijese, deterioraban y, al final, morían.” Otro superviviente, Roy Harley, que llegó a pesar 40 kilos, confiesa en *Milagro en los Andes* “llegas a un punto en que empiezas a rendirte. Y empiezas a desmoronarte físicamente.” Luego añade que, más que el frío, el hambre o la muerte, “algo me afectó incluso más que eso: el sentir que el tiempo iba pasando. Vimos pasar cada día y nuestros amigos se morían y nadie venía a rescatarnos. El momento decisivo vino en el tercer mes y nos dimos cuenta que estábamos atrapados en esa montaña. Eso comenzó a destruirnos.”

El hundimiento físico y mental, durante un encierro sin esperanza alguna de escapar, te lleva a familiarizarte con la idea de una muerte inevitable. Otro sobreviviente en *El Milagro de los Andes* (1993), Bobby François, confiesa que se rindió y sucumbió a la



desesperanza tras la avalancha que le dejó la espalda fracturada, “Perdí la esperanza al darme cuenta de que no podía hacer nada yo solo (...) Empecé a dormir más (...) Me puse al fondo del avión donde podía dormir sin molestias. Me volví muy retraído (...) Porque al final llega un momento en el que te rindes y dices: “Vale, o vienen a rescatarnos o me moriré aquí.” Carlos Páez, en *Los Secretos de la tragedia de los Andes* (2010), constata estos comportamientos y traza diferencias en el grupo de supervivientes entre los más activos y los más pasivos. Una división que se opera también en la figura del náufrago, entre los que siguen el modelo positivo robinsoniano y los que revierten este modelo, propensos a la depresión, la desesperación o el suicidio. En una división similar, Carlos Páez habla de “los expedicionarios” - los que salían a buscar ayuda -, “los trabajadores” - los que se quedaban en el fuselaje haciendo distintas actividades y manteniendo una rutina - y “los jubilados”, epíteto referido a los incapacitados, tildados también de “parásitos” o “peso muerto” - los que se abandonaban y se dejaban morir -. La desesperación, el tedio, la apatía surgen inevitables en esta prisión involuntaria y pueden aflorar los pensamientos de suicidio o de dejarse morir. En este punto resulta indicativo lo que relata un superviviente en *Náufragos. Vengo de un avión que cayó en los Andes* (2007) sobre la única mujer del grupo que, tras sobrevivir a la catástrofe y superar después un alud que exterminó a medio grupo, renunció a la vida, permaneciendo voluntariamente quieta sobre la nieve durante tres días hasta expirar.



*Hacia rutas salvajes* (2007, Sean Penn). Autobús como sarcófago.

En la película *Hacia rutas salvajes* (2007) se refleja perfectamente el deterioro físico y la escualidez del mochilero Chris McCandless (Emile Hirsch), protagonista de una larga agonía de sufrimientos y delirios, en unas condiciones de subsistencia hartamente difíciles, y que lo llevó a su extinción tras quedar retenido en los bosques alaskaños. En realidad, el joven había sobrevivido durante meses, sin grandes apuros, pero culminada su aventura solitaria, y cuando se disponía a regresar, se encontró, inesperadamente, con la crecida primaveral de los ríos tras el deshielo y quedó absolutamente aislado, imposibilitado para regresar. La película reproduce el martirologio de un cuerpo deteriorado, como el de los grandes náufragos sufrientes. Le vemos demacrado, sufriendo carestía de recursos, falta de provisiones, víctima del aislamiento, con padecimientos como el hambre, la

desesperación y los desvaríos, hasta alcanzar una muerte liberadora que pone fin a sus sufrimientos.

La muerte de McCandless tiene lugar tras una larga agonía en su desvencijado refugio, un autobús olvidado, consecuencia de la desnutrición, la inanición y una probable intoxicación. Su improvisada cabaña oxidada de los bosques alaskenses se convierte en su propio sarcófago. McCandless expira entre desvaríos cubriéndose con mantas, como un sudario. La cámara se eleva a partir de rostro del fallecido y, a medida que se va abriendo el plano, nos deja el solitario autobús convertido en una especie de féretro. Un ataúd donde se puede apreciar el rostro demacrado del joven en la última ventana de la parte posterior del vehículo. Uno de los motivos argumentales en *Perdidos en el Ártico* (2022) es la búsqueda de los restos de la expedición polar danesa de Ludwig Mylius-Erichsen, desvanecida para siempre en los hielos. Mikkelsen e Iversen, los dos expedicionarios que intentan seguir el rastro perdido de sus compatriotas, quedan atrapados por dos años en tierras de Groenlandia, la última frontera del mundo, y en su destierro invocan también al famoso explorador nórdico fallecido en los hielos, Solomon André, uno de los desdichados protagonistas de *El vuelo del 'Águila'* (1982).

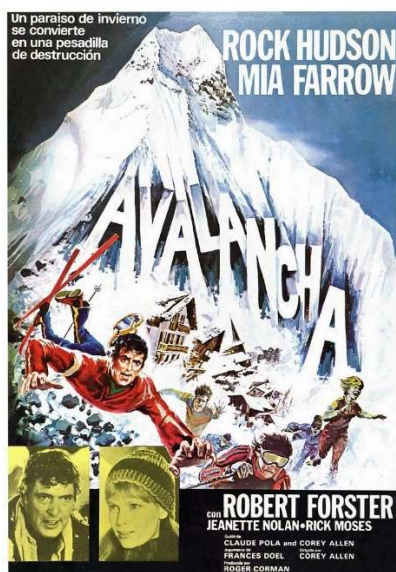
#### 4.1.6.1. LA AVALANCHA. La tormenta perfecta

El alud de nieve es una de las manifestaciones más aparatosas y destructivas de lo imprevisto en las cotas nevadas. En numerosas películas sobre supervivencia en los hielos, la avalancha es uno de los contratiempos que sufren los naufragos figurados en sus travesías. La avalancha de nieve, la tormenta perfecta, como un tsunami marino, una oleada de nieve que arrasa con todo. Tenemos manifestaciones episódicas de una naturaleza devastadora como la figura del alud en *La senda del 98* (1928) con una avalancha letal que sepulta a docenas de expedicionarios del oro. El rastro de muerte y dolor que deja el alud se visualiza luego con un camposanto de cruces en memoria de los fallecidos.



*Horizontes perdidos* (1937, Frank Capra). Alud mortal.

La imagen inapelable de la destrucción a través del fenómeno del alud que arrastra y sepulta a los hombres surge también en la fábula capriana *Horizontes perdidos* (1937) con una partida de porteadores en la cordillera del Himalaya completamente arrasada. Este fenómeno de fuerza ciclónica puede ser también un accidente puntual en el contexto de otro tipo de tramas, como en el filme de intriga y misterio ambientado en una noche tormentosa en alta montaña, en Glacier National Park, en Montana, *Nieves traidoras* (1954, Louis King). La calamidad de una avalancha se convierte en una especie de terremoto que sacude el hotel durante una animada fiesta, derrumbando algunas partes del hotel. La irrupción de una oleada imprevista de nieve trastoca la normalidad y desata el pánico y el terror entre los asistentes, como en una tempestuosa escena de naufragio marino.



*Avalancha* (1978, Corey Allen). Devastación.

Y en el cine de catástrofes, tan en boga en los años setenta del pasado siglo, no podía faltar un desastre de esta magnitud, tal como sucede en *Avalancha* (1978, Corey Allen). Ambientado en un resort turístico recientemente inaugurado, obra del magnate David Shelby (Rock Hudson), un accidente de avioneta en una cima nevada provoca una avalancha mortífera que embiste con todo. Una lengua de nieve cubre el lugar, igual que una inundación. La catástrofe puede equipararse a la destrucción de un naufragio y, como en todo naufragio, luego vienen las labores de rescate, buscando supervivientes atrapados entre los escombros o sepultados bajo capas de nieve. La avalancha ocupa un lugar preeminente en la trágica historia que padecieron los supervivientes del vuelo 571 en la cordillera andina mientras permanecían resguardados en el interior del avión destrozado. Tal como relatan *¡Viven!* (1993) o *Náufragos. Vengo de un avión que cayó en*

*las montañas* (2007), un inesperado alud sorprende a los náufragos del aire causando la muerte de ocho personas más, ahogadas bajo esa lengua de nieve asesina.



*Fuerza mayor* (2014, Ruben Östlund). Caos.

El miedo a la muerte ante un alud nos conecta con la premisa epidérmica del “sálvese quien pueda” de los naufragios. Este fenómeno explosivo se convierte en el punto de partida narrativo en *Fuerza mayor* (2014, Ruben Östlund), el desencadenante de un profundo socavón emocional en la pareja protagonista desde el momento que el padre abandona esposa e hijos en la terraza de un total alpino ante el rugido estrepitoso que causa un alud que se precipita sobre ellos. La breve escena inaugural, la irrupción de lo inesperado, con una ola gigante de nieve que se acerca y que puede sumergir a los despreocupados clientes de un hotel, se resume visualmente en la reacción de los presentes, atrapados en el desconcierto, el pavor y el caos.

#### 4.1.6.2. BESTIAS SALVAJES

“La abrumadora indiferencia de la naturaleza” (Werner Herzog)

El ataque de bestias salvajes en entornos nevados es una nueva encarnación de la fiebre devoradora de una naturaleza hostil. Hallamos imágenes de la extinción humana provocada por animales salvajes en el infierno blanco en varios títulos. En *La senda del 98* (1928), encontramos un episodio de subsistencia al límite con dos buscadores de oro del Klondike perdidos en la nieve. En medio de una tempestad, Larry (Ralph Forbes), enfermo, y su compañero, se pierden, acampando en un claro del bosque. Los aventureros, atrapados en la nieve, constatan que apenas tienen provisiones y que los perros de los trineos los atacarán si no les proporcionan comida. La situación es desesperada ya que apenas les quedan cerillas, “Podemos combatir el hambre... pero no podemos combatir el frío”, se dicen. Entonces el compañero abandona a Larry, llevándose las escasas provisiones y las cerillas, pero pierde el recipiente metálico donde las había guardado. En la intemperie helada, en medio de una fuerte ventisca, sin posibilidad de encender un fuego, una manada de lobos rodea al desdichado. El infeliz se halla sin escapatoria,

sin esperanza y, antes de ser devorado por los lobos, imagina un imposible regreso al hogar, viéndose a sí mismo con una maleta llena de billetes, rodeado de su mujer y su prole de hijos, luego se ve también anciano rodeado de su familia al lado de la chimenea. Una serie de imágenes superpuestas que actúan como triste epitafio del fallecido en la soledad ártica.

Esta escena nos conduce al universo salvaje del Gran Norte de Jack London. En su literatura prevalece una visión del territorio nevado dominado por un eje esencial, la presencia de lo que él denominaba “lo primitivo”, “la ley de la selva” o “la llamada de lo salvaje”. Y el lado salvaje de la naturaleza se encarna en toda su crudeza y violencia en la figura del lobo. London describe un pasaje parecido al del filme *La senda del 98* (1928), aunque de resolución distinta, en *Amor a la vida* (1903). Al protagonista, genuina alma de náufrago, al límite de sus fuerzas, le queda aún por superar el embate final, la lucha descarnada del hombre y el lobo, dominados ambos por el instinto de conservación, instinto depredador que hermana al hombre y la bestia. El hombre, o lo poco que queda de él, un ser andrajoso y macilento, termina venciendo al lobo defendiéndose a dente-lladas, como una bestia, mordiendo el cuello de su contrincante.

London vuelve a un episodio similar en su novela de aventuras *Colmillo blanco* (1906) con el acoso de una jauría de lobos a dos hombres que arrastran en un trineo un ataúd con los restos de un compañero. La manada de perros que tira del trineo es progresivamente diezmada por los lobos mientras los dos montañeros afrontan la situación desesperada con escasas municiones. Los lobos terminan devorando a uno de los hombres y a los últimos perros porteadores, y el último hombre vivo queda a merced de los depredadores que no quieren renunciar a su pedazo de carne. El hombre se defiende tras un círculo de fuego, enarbolando troncos en llamas para repeler la acometida de las fieras y, exhausto y debilitado, es salvado providencialmente por la llegada de un grupo de hombres que ahuyentan la manada.



*Infierno blanco* (2011, Joe Carnahan). Lobos depredadores.

El mundo norteño de London, un ente despiadado habitado por bestias salvajes, parece desembocar en una historia de supervivencia grupal tras un siniestro aéreo en *In-*

*fierno blanco* (2011, Joe Carnahan). Tras abandonar el refugio del fuselaje del avión, el grupo será masacrado paulatinamente por la figura del lobo salvaje y hambriento, encarnación de una naturaleza devoradora, como la amenaza de una tribu salvaje y exterminadora en algunos relatos de naufragos en islas perdidas. Al final, queda un único superviviente, Ottway (Liam Neeson<sup>619</sup>), enfrentado a los lobos despiadados en un duelo a muerte como resolución final. El combate desigual termina con la derrota del último superviviente, quien sucumbe luchando hasta el último suspiro, el último grito. En este filme pesimista, desprovisto de rescate final, donde se trastoca la convención del final compensatorio, el cineasta introduce un elemento que subraya la épica trágica del combatiente que no se arredra. Se trata de un breve poema, *The Fray* de Jon Treloar, *leitmotiv* del relato, que alegoriza el espíritu de lucha, “Una vez más en el combate/ en la última buena pelea que nunca conoceré. / Vivir y morir en este día/ vivir y morir en este día.” Vemos ataques de los lobos que dejan a los supervivientes en la nieve seriamente heridos y maltrechos como en *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972) o *El hombre de una tierra salvaje* (1971). Como el lobo, existen otros animales depredadores, como la pantera negra que protagoniza, aunque de forma elusiva, el western *El rastro de la pantera* (1954), una bestia voraz que siembra el pánico en una granja en las montañas y que mata a un cazador y luego provoca la muerte del hermano. O el puma que aparece fugazmente en *La montaña entre nosotros* (2017) y amenaza seriamente a los sufrientes supervivientes en su deriva blanca.



*Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). Oso polar hambriento.

---

<sup>619</sup> El actor protagonista Liam Neeson era también la voz narradora en el documental *Atrapados en el hielo* (2000, George Butler) sobre la gesta heroica de Shackleton y su tripulación al conseguir regresar al mundo habitado tras el naufragio del *Endurance* en los hielos antárticos.

Pero el carácter hostil del desierto blanco se manifiesta, especialmente, a través de la fiereza asesina de los osos. Los osos parecen tomar el relevo a los cánidos carnívoros de los relatos de London o de *Infierno blanco* (2011), como se pone de manifiesto en sendas adaptaciones filmicas de las desdichas del trampero Glass, *El hombre de una tierra salvaje* (1971) o *El renacido* (2015). En ambos filmes, el ataque del oso es el motor argumental que las impulsa, el factor naufragador que deja al cazador malherido, indefenso y expuesto al resto de peligros del desierto blanco. Pero el ataque mortal del oso, brazo ejecutor de la naturaleza enemiga de los hielos, se percibe también en *SOS Iceberg* (1933) en un breve pasaje. El daño irreparable que pueden ocasionar los osos polares lo experimenta en carne propia Matuscheck (Max Holzboer) cuando sale de su refugio glacial, donde se halla un grupo de exploradores atrapados y hambrientos, para conseguir comida, e intenta robar el cadáver de una foca que están despedazando unos osos, arponeando a uno de ellos, pero finalmente será atacado y devorado por la manada.

El ataque mortífero del oso está presente en *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972), en el momento en que el aventurero se adentra en el desierto blanco y encuentra un hombre congelado, la carta de presentación de los peligros que le aguardan. Se trata de un desconocido, ahora cubierto por el hielo, que había sufrido el ataque de un oso que lo había dejado moribundo. El ataque mortal de un oso afecta también a los naufragos del aire en *El vuelo del 'Águila'* (1982) cuando un oso polar deja gravemente herido a uno de los tres expedicionarios polares, que fallece finalmente. Los ataques de osos a los supervivientes en los hielos llegan hasta nuestros días en filmes como *Arctic* (2018) o *Perdidos en el Ártico* (2022). Incluso una bestia parecida al oso, un monstruoso búfalo blanco, actúa como verdugo de una naturaleza indómita en el western *El desafío del búfalo blanco* (1977, J. Lee Thompson). En este título de cariz fantástico, a pesar de que no concurren una genealogía de motivos del naufrago, resulta harto curioso el paralelismo que plantea Ángel Sala entre esta bestia terrestre y la ballena Moby Dick, el temible cetáceo que hizo naufragar al capitán Ahab y a toda su tripulación, definiendo al monstruo como “sosas de esa inalcanzable ballena blanca de Melville.”<sup>620</sup> Una nueva comparativa que afianza el trasvase que se opera en la metáfora entre los campos disímiles del mar y la nieve.

Como el malogrado McCandless, fascinado por la naturaleza alaskaña y las lecturas de London, Werner Herzog consagra el documental *Grizzly Man* (2005, Werner Herzog) a otro aventurero, este fascinado por los osos, el joven ecologista Timothy Treadwell, finalmente devorado en 2003 por los plantígrados que tanto amaba. Treadwell y

---

620 Ángel SALA, “El desafío del búfalo blanco (1977)”, *Dirigido Por*, núm. 501, (julio-agosto de 2019), p. 57

McCandless, atrapados por sueños robinsonianos de perderse en parajes salvajes, en el ámbito de la frontera, de lo desconocido, de lo peligroso, alcanzan la muerte, muy probablemente, por su inconsciencia o ingenuidad. Herzog selecciona un conjunto de filmaciones del propio naturalista Timothy Treadwell, en la Reserva Natural de Katmai, donde aparece conviviendo cerca de los osos pardos, antes de ser descuartizado por ellos. Treadwell se adentró en un espacio denso y tupido, de frondosa y sofocante vegetación, un territorio laberíntico, apodado justamente Grizzly Maze, “laberinto de los osos”.



*Grizzly Man* (2005, Werner Herzog). Timothy Treadwell, alimento para los osos.

Herzog nos deja unas imágenes tomadas desde el helicóptero que cobran especial significado. Son imágenes de un glaciar inmenso al lado del enmarañado “laberinto de los osos”, un nuevo emblema de una naturaleza enemiga, indiferente, silenciosa, como dice Brigitte Peucker, “el glaciar es otro paisaje de la muerte.”<sup>621</sup> Nos encontramos en un territorio prototípico de naturaleza hostil, “el lugar más peligroso”, como confiesa el infausto naturalista a cámara. El mismo Treadwell constata la indiferencia y la crueldad de esta naturaleza enemiga, a pesar de los vanos esfuerzos que realiza el desdichado para congeniar con los osos. También nos deja unas líneas de diálogo que resultan premonitorias sobre su trágico final, “Si me alejo, me pueden lastimar, me pueden comer. Tengo que permanecer ileso, si quiero quedarme en esta tierra. Si soy débil, aunque sea una sola vez, se aprovecharán, me capturarán, me decapitarán, me cortarán en pedacitos. Estoy muerto”.

Treadwell, a pesar de ser destruido por la llamada de lo salvaje, asume los riesgos de los aventureros en una naturaleza salvaje. En este sentido resulta relevante que Brad

---

621 Brigitte PEUCKER, “Herzog and Autism. Performing Authenticity”, en *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012, p. 51



Prager compare a los solitarios y aislados buscadores de oro alaskaños que son atacados por un oso en *La quimera del oro* con la delirante cruzada medioambientalista solitaria de Treadwell con los osos en *Grizzly Man*.<sup>622</sup> Treadwell es reprendido por su insensatez, por ejemplo, por Sven Haakanson, responsable del museo Alutiiq de la isla de Kodiak, aborígen de la zona, al considerar que franqueó una frontera que ni ellos mismos se habían aventurado a traspasar en muchas generaciones, “traspasó el límite, un límite tácito, un límite desconocido. Y cuando sabemos que se ha cruzado, se paga caro.” Treadwell fue víctima de sus visiones delirantes, quijotescas quimeras naturalistas en un mundo donde rige la ley de la selva y la dura supervivencia, como declara Matthew Gandy, “Para Herzog, sin embargo, Treadwell malinterpretó fatalmente la naturaleza, proyectando sus propias fantasías de compañerismo ecológico en un reino extraño dominado por la cruda supervivencia.”<sup>623</sup> La incursión en los parajes alaskaños es para Timothy Corrigan una prueba irrefutable del fracaso del empeño de Treadwell de buscar una armónica convivencia con los osos salvajes en una naturaleza indomesticable, “Un ensayo sobre la imposibilidad de ese viaje y un testimonio de la inevitable destrucción del sujeto humano al intentar articular ese lugar.”<sup>624</sup>



*Grizzly Man* (2005, Werner Herzog). Adentrarse en lo desconocido.

El propio Herzog enmienda a Treadwell con una de sus afirmaciones habituales sobre el sentido apocalíptico de la existencia, “Creo que el común denominador del uni-

---

622 Brad PRAGER, “Werner Herzog’s Companions. The Consolation of Images”, en *A Companion to Werner Herzog*, *cit.*, p. 6

623 Matthew GANDY, “The Melancholy Observer. Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking”, en *A Companion to Werner Herzog*, *cit.*, p. 537

624 Timothy CORRIGAN, “The Pedestrian Ecstasies of Werner Herzog. On Experience, Intelligence, and the Essayistic” en *A Companion to Werner Herzog*, *cit.*, p. 92

verso no es la armonía sino el caos, la hostilidad y el asesinato”, y allí donde Treadwell defiende su cercanía con los osos, amistosos compañeros de juego, Herzog le responde, “Lo que más me obsesiona es que en todas las caras de todos los osos que filmó Treadwell, no descubro ninguna amabilidad, ni entendimiento, ni agradecimiento. Sólo veo la abrumadora indiferencia de la naturaleza.” Treadwell, comido por los osos, cuestiona las miradas idealizadoras de la naturaleza, en palabras de Gandy, “plantea un profundo reto hacia las concepciones benignas o sentimentalistas de la naturaleza.”<sup>625</sup> Resulta llamativo que las últimas tomas que Herzog escoge para cerrar su documental sean las de Treadwell alejándose, como adentrándose en la naturaleza salvaje, perdiéndose para siempre, mientras asciende por la orilla de un curso fluvial y seguido por osos, sus devoradores. Estas imágenes pueden ser un bello epitafio para el ecologista visionario, unas tomas que se hermanan con otros instantes finales en varias obras de Herzog donde aparecen sus personajes encaminándose hacia una muerte segura o probable, el naufragio de las ilusiones de los conquistadores de lo inútil.

#### 4.1.6.3. LA CONGELACIÓN

“La destrucción del movimiento” (Jack London)



*Los proscritos* (1918, Victor Sjöström). Abrazo helado.

La metafórica del naufragio en mundos nevados se asemeja, como no, a las penurias de los naufragos en las invernadas, sin duda, los relatos de supervivencia más extremos

---

625 Matthew, GANDY, *op. cit.*, p. 536.

y escalofriantes. La congelación se convierte en una de las modalidades características de la extinción humana en el infierno blanco y la visión de esas estatuas humanas de hielo enmarcadas en el paisaje blanco nos evoca los cuerpos de los naufragos olvidados en playas de islas perdidas. La muerte por congelación es utilizada con aliento poético y romántico por Sjöström en la historia trágica sobre dos amantes repudiados en *Los proscritos* (1918). Halla, después de la partida del amante para recoger leña, desquiciada en un ambiente de reclusión y aislamiento en una cabaña cercada por una fuerte ventisca, sale del refugio para perderse en el paisaje nevado. Yari sale en su búsqueda y la encuentra desfallecida, expirando en la nieve, no la abandona y ambos fallecen congelados en un abrazo, último gesto amoroso, quedando semisepultados por la nieve, el manto sepulcral blanco que lo cubre todo. Una muerte que se convierte, incluso, en imagen distintiva de la película en algunos carteles publicitarios. Una muerte por congelación, embellecida en esta ocasión, que transmite, sin embargo, la entidad letal del desierto blanco.<sup>626</sup>



*La quimera del oro* (1925, Charles Chaplin). Tumba.

En *La quimera del oro* (1925), Chaplin introduce un gag sobre las consecuencias nefastas de la pérdida y la desorientación en las nieves. Charlot se de bruces en su periplo

---

626 Existe otra película sueca que saca un notable rendimiento dramático de la naturaleza congelada, *El tesoro de Arne* (1919, Mauritz Stiller), a partir de la obra de la escritora Selma Lagerlöff, una balada invernal en cinco actos. Este filme guarda para el final una escena de una tripulación que queda atrapada en los hielos, inmovilizada, impedida para partir, dejando la imagen de un navío espectral y fantasmagórico, en una situación de espera retenida.

alaskeño con una tumba en la nieve con la siguiente inscripción, “Aquí yace en este punto Jim Sourdough tras perderse en la nieve.”<sup>627</sup> Un momento que acentúa el lado más tenebroso y menos amable de la naturaleza alaskeña. La muerte helada es un serio aviso para el novato buscador de oro en caso de extravío en la nieve. Precisamente Jack London, cuya literatura sobre el Gran Norte irriga el filme chapliniano, describe la congelación en *Colmillo blanco* (1906) como esa manifestación extrema del carácter salvaje y disolvente del infierno blanco, “La naturaleza salvaje, por su propia naturaleza, no tolera el movimiento. La vida le es una ofensa, porque la vida es movimiento, y la vida salvaje siempre apunta a la destrucción del movimiento. Congela el agua para evitar que corra hacia el mar, chupa la savia de los árboles hasta dejarlos completamente inertes; y, la atrocidad más terrible de todas, el salvajismo presiona y empuja al hombre hacia la sumisión: el hombre, la forma de vida más inquieta, que se niega a aceptar que el destino final de todo movimiento tenga que ser la cesación misma de movimiento.”



*Encender una hoguera* (1969, David Cobham). Congelación.

La muerte por congelación es descrita pormenorizadamente por Jack London en *Encender una hoguera* (1907), adaptada en cine en *Encender un fuego* (1969), cuando un puñado de nieve apaga el fuego y se dicta la sentencia de muerte para su protagonis-

---

<sup>627</sup> Según explica SOLOMON en *The Gold Rush* (p. 50,) el apellido del fallecido, “Sourdough”, hace alusión a los buscadores expertos y curtidos, conocidos con este apodo, en contraposición al mote “Cheechako”, que hace referencia a los buscadores de oro principiantes. El término “Cheechako” da título a otro filme alaskeño sobre la “fiebre del oro”, *The Chechahcos* (1924, Lewis H. Moomaw).

ta, la muerte por congelación, invadido por una ola de escarcha, convertido en una estatua de hielo.<sup>628</sup> Inmerso en el desierto blanco, el hombre entra en pánico y se le ocurre una idea descabellada que había escuchado una vez, matar al perro y hundir sus manos en sus cálidas entrañas. Pero entonces se da cuenta de que no puede matarlo con sus inútiles manos, casi congeladas. Ante la certitud de la muerte, dominado por el pánico, una angustia agobiante, decide correr con los pies semicongelados para llegar al campamento, pero la resistencia humana es limitada: “El hielo se había apoderado de él y pronto estaría rígido y muerto (...) Estaba perdiendo el combate con el hielo. Se iba extendiendo por todo su cuerpo.” Ante el horror de lo inevitable, cuando todo está perdido, puede llegar también la asunción del destino irreversible. Como aquellos náufragos agonizando en las balsas que se dejan arrastrar resignadamente por una sensación placentera ante la muerte, el reposo que pondrá fin a sus suplicios, el desdichado aventurero asume su final con serenidad: “Con esta paz recién estrenada llegaron los primeros síntomas de soñolencia. Era una buena idea, pensó, dormirse hasta morir. Era como tomarse un anestésico. Morir congelado no era tan malo como pensaba la gente. Había muchas maneras peores de morir.”

En *Los dientes del diablo* (1960), cuando dos policías se llevan detenido al esquimal Inuk, tiene lugar una larga marcha en un trineo tirado por perros en la que son sorprendidos por una violenta nevada. Entonces irrumpe lo imprevisto, se produce la rotura de las placas de hielo y uno de los hombres se precipita en las gélidas aguas. Inuk no se molesta en ayudar al hombre blanco, pues sabe que el desdichado va a morir congelado, inevitablemente. Pero el otro acompañante lo rescata del agua, completamente mojado, e intenta arrancarle las ropas mojadas con su cuchillo mientras el rescatado de las aguas queda en pocos instantes petrificado por el hielo, un bloque rígido que luego se desploma a peso en el manto blanco.

---

628 La muerte por congelación en la soledad blanca conocería una nueva variación de la mano del propio London en su cuento, *Ley de vida* (1902), con una muerte asumida y no accidental. Un viejo indio, Koskoosch, es abandonado por su propia tribu en el umbral de la muerte, pero no lo cubre la helada, como esperaba, sino que será devorado por una manada de lobos, aceptando resignadamente su sino, renunciando a oponer resistencia a su destino.



*Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972, Sidney Pollack). Muerte helada.

En *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972), durante la incursión del aventurero Jeremiah en una naturaleza salvaje, éste descubre el cuerpo congelado de un cazador con una nota de despedida, Hatchet Jack, un robersón de las montañas abatido por el infierno blanco, “Yo, Hatchet Jack, en todos mis cabales y con las piernas rotas, dejo mi rifle de cazar osos a quien lo encuentre. Señor, espero que sea un hombre blanco. Es un buen rifle y mató al oso que me mató a mí. De todos modos, soy hombre muerto. Muy atentamente, Hatchet Jack.” El tétrico incidente es un aviso del aciago destino que puede aguardar a los hombres intrépidos en una naturaleza inhóspita. Una estatua inerte que interpela sobre los accidentes que te pueden dejar imposibilitado y a las puertas de la muerte. La figura humana esculpida por la congelación, llena de carámbanos, es una advertencia de que la montaña no perdona. Este pasaje resultaba admonitorio ya que el deambular de Jeremiah culminaba con su desaparición, petrificado por la congelación, una réplica del cadáver congelado del montañés al principio de su intromisión en el mundo de las nieves, la cuadratura perfecta de un círculo de destrucción, tal como indica Rubén Ordieres en su estudio de la obra del cineasta Pollack.<sup>629</sup>

---

629 Rubén ORDIERES, *op. cit.*, p. 163.



*El resplandor* (1982, Stanley Kubrick). Gárgola humana.

En *El resplandor* (1982), Jack, en su deriva demencial y asesina, hallará la muerte por congelación en el laberinto vegetal del exterior del hotel, una aportación original de Kubrick, inexistente en el original literario de King. Jack se desorienta en un laberinto cubierto de nieve mientras persigue a su hijo para asesinarlo. Burlado por el muchacho, Jack hallará la muerte por congelación. Cubierto de nieve, se convierte en una patética escultura helada, una gárgola de hielo. Tenemos también esa imagen de los dos soldados alemanes congelados en plena estampida en la estepa rusa en *Stalingrado* (1993), imagen categórica que cierra una película sobre la derrota y el fracaso. *La cumbre de los dioses* (2021, Patrick Imbert) nos deja sendas imágenes de escaladores olvidados en cumbres nevadas. Tenemos los cuerpos de los dos montañeros semisepultados por la nieve, alpinistas de distintas épocas hermanados ahora en la muerte blanca, falleciendo ambos por congelación. La disposición de los cuerpos echados en la nieve nos recuerda a los cuerpos semienterrados en la arena de una playa, las tristes estampas de los ahogados depositados en la orilla por la marea tras un naufragio.



*La cumbre de los dioses* (2021, Patrick Imbert). Cuerpo semienterrado en la nieve.

Se puede apreciar el rastro de muerte y destrucción en las expediciones árticas perfectamente en *Nadie quiere la noche* (2015) a través de la muerte por congelación de diversos protagonistas. En *Perdidos en el Ártico* (2022), Mikkelsen evoca a su compañero Iversen el hallazgo del cuerpo congelado del groenlandés Bronlund, miembro de la

expedición ártica de Mylius-Erichsen perdida y desaparecida en el hielo. Un rostro grotesco, un rostro donde mirarse, tal vez el futuro que acecha a los dos aventureros polares. La tristeza que provoca el encuentro de ese náufrago figurado en los hielos, fallecido en la soledad más absoluta, en medio de una naturaleza inmovilizadora, provoca que Iversen se plantee: “Imagínese morir así. Solo en este lugar”, a lo que Mikkelsen responde: “Nunca crees que vas a morir. Siempre crees que habrá una salida.” Cualquier accidente o contratiempo, un esguince o una mala caída, superable en una situación normal, en ese infierno blanco puede ralentizar una marcha o paralizarla, y la ausencia de movimiento es sinónimo de muerte por congelación. En estos casos, el tiempo juega en contra, tal como subraya Mikkelsen en sus memorias, (cap. V, “Alone between Heaven and Earth”): “There was nothing we could do, if one of us met with the least accident; there was no help to be had, however badly we needed it, no refuge to be found: either we both got through, or we both died and became as stiff and frozen as everything else around us.”<sup>630</sup>

#### 4.1.7. EL RESCATE

“SOS. Necesito que me ayuden.” (Christopher McCandless)

El tema de la insularidad en las nieves, modulación de los mitemas del aislamiento y el encierro, ya sea en una cabaña o atrapados a la intemperie, es análogo al de los náufragos atrapados en islas lejanas o en botes a la deriva. Una situación de reclusión o de pérdida y desorientación que sólo puede desenredarse a través de la figura de la salvación. Unos aguardan el rescate proveniente del exterior en su cabaña y otros buscan la salvación final a través de una incierta travesía. Durante este periodo de desconexión total del mundo, los náufragos figurados en la nieve pueden emitir señales de socorro o escribir diarios donde plasmar sus inquietudes póstumas. Y lo hacen desde su refugio insular o desde cualquier punto perdido en su itinerancia errabunda, como sus homólogos marítimos.

---

630 MIKKELSEN, Ejnar, *Two Against the Ice* (1955), Travel Book, London, 1960, p. 50



#### 4.1.7.1. SEÑALES PATRA UN RESCATE



*¡Viven!* (1993, Frank Marshall). Señales para un rescate.

Como en todas las peripecias de náufragos isleños, los supervivientes del vuelo 571 en los Andes se preocuparon también de idear marcas y señales para poder ser avistados desde el cielo. En *Náufragos. Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007), Carlos Páez explica que idearon una cruz inmensa excavada en la nieve, con diversas y profundas zanjas, para que las sombras proyectadas durante el horario solar resaltasen en ese uniforme manto blanco y facilitasen su posible localización. La idea de las marcas en la nieve se ejercita en *¡Viven!* (1993), aunque de otra forma, como se reproduce en un gran plano general, correspondiente al día 61 del accidente, con una cruz hecha con restos del avión y maletas de los pasajeros.



*Arctic* (2018, Joe Penna). SOS excavado en las rocas.

Las marcas para un rescate, gritos desesperados de náufragos, se hacen visibles en *Arctic* (2018), un filme que ofrece el catálogo más exhaustivo posible de señales de socorro. El superviviente, Overgard, administra minuciosamente su tiempo entre varias tareas, cronómetro en mano, con voluntarismo y determinación. En esa rutina laboriosa de índole robinsoniana, dedica buena parte de su tiempo a trabajar para su rescate, ya sea emitiendo señales de socorro con un transmisor manual o excavando con grandes

esfuerzos y escasos medios un SOS enorme en las rocas para que pueda ser visto desde el aire. Recurso idéntico al de los náufragos en islas perdidas que escriben un SOS gigante en la arena de una playa. Antes de empezar su vagabundeo ártico, tras el accidente del helicóptero que iba a rescatarlo, Overgard deja mensajes escritos, como notas de náufrago, en la avioneta y el helicóptero destrozados, comunicando su existencia y la dirección de su marcha por si alguna patrulla de rescate da con los restos de ambas aeronaves.



*Arctic* (2018, Joe Penna). Bengala, señal de socorro.

En el tercio final, en una situación crítica, arrastrando penosamente a una piloto herida, Overgard enciende una bengala, como haría cualquier marino perdido en el piélag, cuando se percata de la presencia de una patrulla de rescate. Cuando este acto de socorro parece no surtir efecto, el gesto último del protagonista, la última oportunidad de vivir, consiste en desprenderse de su abrigo, a pesar de las temperaturas gélidas, para prenderle fuego, agitándolo como una bandera en llamas. Tenemos así dos mensajes lumínicos, la bengala y el fuego, gritos desesperados de socorro.



*El infierno blanco* (1953, William A. Wellman). Encender un fuego.

Otra señal lumínica es utilizada por los náufragos del aire en *El infierno blanco* (1953). Sometidos a los rigores de la supervivencia en el desierto blanco, como la falta de comida o la insularidad, los aviadores tienen la idea de encender una hoguera. La lumbrera de un fuego puede servir para indicar la posición para un posible rescate de un barco en el mar, recurso utilizado por los náufragos isleños, con Robinsón Crusoe de Daniel Dafoe a la cabeza, hasta los náufragos más modernos que encienden un fuego para llamar la atención de buques o aviones.



*El rastro de la pantera* (1954, William A. Wellman). Un faro en la noche.

El fuego como señal para un rescate se utiliza de una forma distinta en *El rastro de la pantera* (1954). Aquí no es el náufrago figurado el que enciende una hoguera para ser rescatado, sino que lo hace la familia que aguarda la llegada del extraviado en el desierto blanco. Carl, desesperado y desorientado en la nieve, un hombre a la deriva en ese océano blanco, recobra su ánimo ante la providencial señal de rescate que ha emitido su familia, una hoguera en la lejanía. Una señal lumínica que actúa como un faro en medio de la noche glacial, una señal para guiar los pasos de Carl hasta su hogar, la acogedora orilla de la granja familiar.

Comunicarse por radio es otro de los recursos que tienen los náufragos figurados en la nieve para alertar de su situación. En *SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck) vemos cómo la patrulla de rescate enviada para encontrar a un explorador atrapado en un iceberg queda atrapada a su vez en el glaciar junto al explorador solitario y uno de los miembros del grupo manda señales de socorro con un radiotransmisor, en clave morse, instante que da título al filme. Un filme que construye su principal interés dramático apoyándose en el episodio del rescate, una idea omnipresente, y en la alternancia de los puntos de vista, combinando la supervivencia de los que permanecen atrapados y los diversos intentos de su rescate, a menudo, en avioneta.



*La tienda roja* (1969, Mikhail Kalatozov). Radiotelegrafando una señal para el rescate.

Otros que intentan mandar una llamada de socorro son los supervivientes de la tragedia de los Andes del año 1972 a través de excursiones peligrosas a la cola del avión accidentado para buscar baterías que puedan poner en marcha el radiotransmisor de la cabina del avión, una misión imposible, sin embargo. Los que sí lo consiguen son los tripulantes de un dirigible estrellado en *La tienda roja* (1969). El radiotelegrafista Biagi (Mario Adorf) consigue ponerse en contacto, primero, con el buque de apoyo, *Città de Milano*, pero se pierde la comunicación. Tras mandar insistentemente mensajes de socorro, sin resultado, una nueva transmisión es captada por un radioaficionado ruso, Kolka Schmidt (Nikolai Ivanov), que puede anotar las coordenadas de la ubicación de los náufragos del aire atrapados en la nieve y activar las operaciones de rescate.



*Perdidos en el Ártico* (2022). Mástil en tierra.

En *Perdidos en el Ártico* (2022), los dos exploradores atrapados en el hielo, refugiados en una cabaña de madera durante dos años, no pueden mandar ninguna señal de socorro. En su agónica espera, suspirando por un rescate, Mikkelsen se encarama a lo alto de un mástil para otear el horizonte a la espera del barco rescatador. La imagen reproducida podría corresponder a un momento clave de la narrativa del náufrago ma-

rino, con un marinero haciendo señales desde un barco perdido o averiado para llamar la atención a sus posibles salvadores, pero, en realidad, se trata de un mástil del barco naufragado de la expedición ártica *Alabama*. Antes de abandonar a Mikkelsen y Iversen, sus compañeros habían montado un refugio con los restos del naufragio, lleno de provisiones, para ambos, y habían aprovechado el mástil para recolocar en tierra firme groenlandesa como torre de vigilancia y señal visible para un futuro rescate. En el filme, es un puro momento de delirio, ya que Mikkelsen, enajenado, cree ser rescatado por una mujer pilotando un globo. En realidad, a los dos expedicionarios atrapados en ese refugio, sólo les queda esperar y esperar, esperar eternamente, ya no se puede hacer nada más, como escribe el propio Mikkelsen en *Two Against the Ice* (cap. XVIII, “The Last Six Months”), “our hopes of being able to get away by ourselves were dashed completely, and we had to accept the fact that we must just wait for a ship to come and rescue us, wait a short time or a long, but just wait. And if the wait was a very long time, say another year, it would undoubtedly also be for all eternity.”<sup>631</sup>



*SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck). Falso rescate.

Ese momento de ensoñación en *Perdidos en el Ártico* (2022) sería un instante de falso rescate. Y es que el rescate infructuoso es uno de los ingredientes también de la poética del naufrago. En los naufragos figurados atrapados en la nieve este motivo tiene lugar a menudo con aviones o helicópteros de reconocimiento que no perciben desde el aire la presencia de los supervivientes en la nieve. Son instantes de desilusión para los afectados que ven mermadas seriamente las posibilidades de salir con vida del atollade-

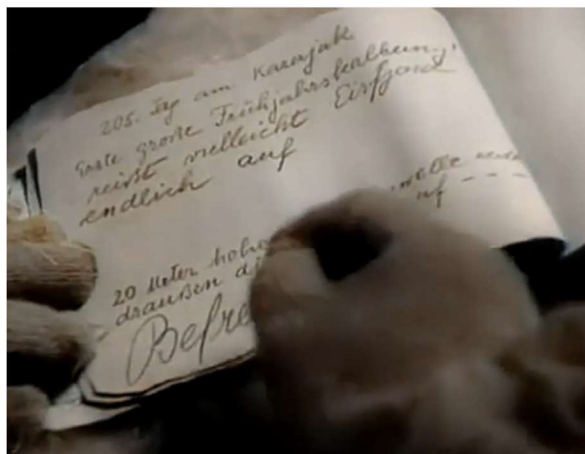
---

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 199.

ro. Las misiones de rescate también pueden naufragar como ocurre en *SOS Iceberg* (1933) o *Arctic* (2018), para poner dos ejemplos separados en el tiempo. En *SOS Iceberg* vemos al explorador Lorenz encaramado a un bloque de hielo para llamar la atención de un aeroplano que los está buscando, pilotado por Hella, su esposa. Un momento para la esperanza que se trastoca por completo cuando el avión sufre un aparatoso aterrizaje que lo deja inservible y Hella pasa a engrosar también el nutrido grupo humano atrapado en el iceberg. En *Arctic*, cuando llega el momento anhelado de la salvación, el helicóptero de rescate se estrella durante una fuerte borrasca. Entonces, el hombre atrapado en los hielos deberá hacerse cargo de la piloto que ha sobrevivido al siniestro, malherida y en estado semiinconsciente.

La idea del falso rescate se vive con amargura y pesar, como ocurre en *El infierno blanco* (1953) u otros títulos. Esto se aprecia claramente entre los supervivientes del vuelo 571, atrapados en las cumbres andinas, que confiaban en los primeros momentos en un rescate inminente. Las optimistas previsiones parecen cumplirse cuando un aeroplano sobrevuela la zona, provocando el alborozo general, ya que creen que han sido avistados. La alegría y el buen humor se instala en el grupo y, por ejemplo, llevados por las vanas esperanzas de su rescate, confiados en que a la mañana siguiente serán evacuados, terminan sus escasas reservas de chocolate. Pero las expectativas no se cumplen y ese amargo instante marcaría un punto de inflexión irreversible en sus vidas, sumiendo a los supervivientes en la desesperanza y el abatimiento general.

#### 4.1.7.2. DIARIOS DE NÁUFRAGO



*SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck). Diario de un condenado.

En los primeros compases de *SOS Iceberg*, filme que evoca el malogrado expedicionario polar Alfred Lothar Wegener, se nos presenta a un explorador solo y atrapado en los hielos, sin posibilidad de escapatoria, resguardado en una gruta, mientras escribe un diario robinsoniano donde anota sus padecimientos, como el hambre. Estas notas

manuscritas, diarios de a bordo de los aventureros eclipsados en el desierto blanco, evocan a su manera las notas de Falcon Scott, el explorador que falleció junto a sus hombres tras conquistar el Polo Sur. Entre las notas halladas tras su muerte, han trascendido sus postreras palabras, una especie de epitafio, carta póstuma de un náufrago figurado atrapado en los hielos, “Si hubiéramos vivido, debería haber contado la historia de la audacia, resistencia y coraje de mis compañeros, que han llenado el corazón de todos los ingleses. Estas ásperas notas y nuestros cadáveres deberán contar la historia.”

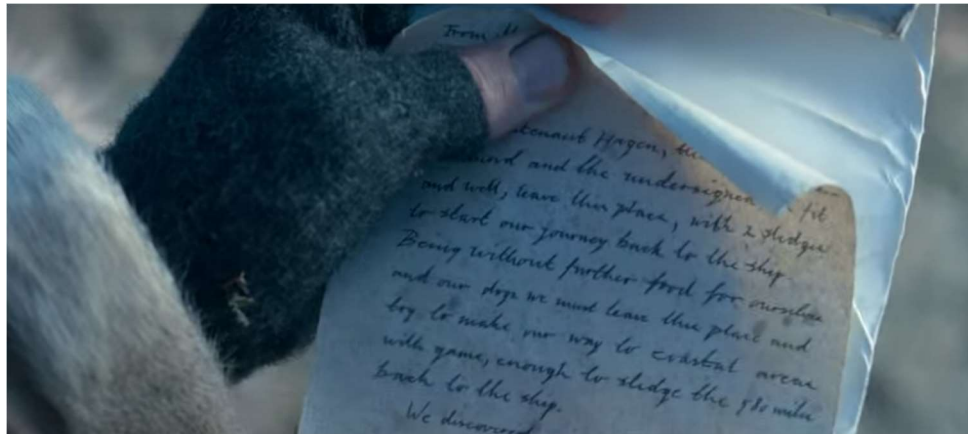


*Die Wand* (2012, Julian Pölsler). Diario de una náufraga.

En *Die Wand* (2012, Julian Pölsler), aparte de las actividades físicas de la protagonista atrapada en una casita alpina, labores que llenan una jornada de aislamiento del mundo, la mujer también lleva un diario personal que escribe a la lumbre de un candil. Diarios de náufrago, crónicas de la soledad, que la mujer escribe no por el placer de escribir, sino por necesidad, como apunta su *voz off*; “Debo escribir, sino quiero perder la razón.” En *Hacia rutas salvajes* (2006, Sean Penn), el joven alaskaño, atrapado y aislado, también desorientado por la pérdida de la noción del tiempo, refugiado en un viejo autobús, se ve necesitado de un rescate, como un náufrago en isla desierta, y así lo certifica en su diario de solitario. El desdichado McCandless dejó en un diario una nota de despedida o de socorro, con un subrayado incluso, la marca del desesperado, “SOS. Necesito que me ayuden. Estoy herido, moribundo, y demasiado débil para salir de aquí a pie. Estoy completamente solo. *No es una broma*. Por Dios, le pido que se quede para salvarme. He salido a recoger bayas y volveré esta noche. Gracias, Chris McCandless. ¿Agosto?”.<sup>632</sup>

---

632 Jon KRAKAUER, *op. cit.*, p. 157



*Perdidos en el Ártico* (2022, Peter Flinth). Notas de un naufragio.

Los dos exploradores de *Perdidos en el Ártico* (2022) que salen al encuentro del testimonio de la expedición danesa de Mylius-Erichsen extinguida en Groenlandia encuentran un montículo de piedra, especie de monumento funerario en las travesías árticas, construido por la mano del hombre, donde sus predecesores guardaron sus hallazgos topográficos para que no se extraviasen y para resguardarlos de las inclemencias árticas. Entre los objetos y documentos hallados, hay una nota escrita, fechada el 8 de agosto de 1907, la carta de despedida de esa partida de hombres antes de protagonizar un intento de marcha suicida, “No nos queda comida. Debemos marchar e intentar llegar a la costa para poder cazar y recorrer los 900 kilómetros hasta el barco.”

#### 4.1.7.3. LA SALVACIÓN FINAL

Como ocurre en la mitología robinsoniana y en buena parte de los relatos sobre naufragos solitarios o grupales, el rescate final de los naufragos isleños o en un bote a la deriva se convierte en un momento culminante, la finalización de una vida de penalidades. Idéntica explosión de alegría y júbilo es la que viven los naufragos figurados en la nieve en el momento privilegiado del rescate. El rescate final es la culminación feliz de los relatos de la gente atrapada en los hielos, instantes pletóricos que nos recuerdan los momentos climáticos de la salvación de naufragos. El motivo del rescate final, pieza fundamental de la arquitectura de la figura del naufrago literal, mantiene su rol esencial también en la metafórica del naufrago, omnipresente en la mayoría de relatos, salvo aquellos que culminan su recorrido con la extinción de los supervivientes. Una distinción semejante a la que se opera en la narrativa sobre el naufrago marino, con esa división entre relatos adscritos al mito robinsoniano, con desenlaces satisfactorios, y relatos que subvierten las propiedades del arquetipo robinsoniano, proporcionando a menudo desenlaces trágicos o desarrollos menos amables.





Fotografía del rescate final de los supervivientes del vuelo 571 en los Andes (23 de diciembre de 1972)

Uno de los grandes momentos, instante extraordinario, del rescate final se vivió, por ejemplo, en el célebre caso de los náufragos del aire del vuelo 571 atrapados los Andes y rescatados finalmente el 23 de diciembre de 1972. El feliz desenlace llegó después que Canessa y Parrado pudieron dar el aviso de la ubicación del grupo tras una larga travesía en la nieve. Habían transcurrido setenta y dos días desde la catástrofe y sólo quedaban con vida dieciséis hombres, con un balance trágico de veintinueve personas fallecidas. Son rescatados mediante helicópteros y se viven momentos de alegría y euforia, el mejor corolario posible a un sinfín de padecimientos. La idea del rescate final planea en toda la narrativa de los náufragos alegóricos en la nieve como en toda la poética del naufrago literal. Se puede percibir en el cine antiguo en un filme sustentado en la figura del rescate ya desde su arranque, como *S.O.S Iceberg* (1933). Tras varios intentos de rescate, los escasos supervivientes son rescatados por esquimales con cayacs tras recibir el aviso de uno de los expedicionarios que había conseguido, tras una extenuante travesía, alcanzar un enclave habitado.

La imagen de la salvación final llega hasta nuestros días en las últimas *survival movies* en los hielos como ocurre en *La montaña entre nosotros* (2017) cuando, tras una ardua marcha, sorteando toda clase de contratiempos, los dos supervivientes consiguen alcanzar la civilización y ser rescatados. O en *Bajo cero: milagro en las nieves* (2017) con un solitario montañero, inane y herido, rescatado providencialmente por un helicóptero tras días de deriva blanca. También en *Arctic* (2018), cuando todo ya está perdido, cuando parece que el helicóptero de rescate no se ha percibido de las llamadas de rescate del desdichado caminante, con bengala o prendiendo fuego a la ropa, entonces llega la figura del rescate en el último aliento. O el rescate providencial de los pocos excursionistas supervivientes de un temporal de nieve y viento en el Pirineo catalán en *Balandrau, infern glaçat* (2021).



*SOS Iceberg* (1933, Arnold Fanck). Rescate final.

El *topos* de la salvación final, en ocasiones, toma otros vericuetos, como ocurre en la traslación del relato de Stephen King al cine en *El resplandor* (1980). En la novela original, el cocinero Hallorann aporta el providencial rescate, la figura del rescate que llega del exterior, rompiendo el cerco de nieve del hotel, para salvar a madre e hijo de las garras de un psicopático Jack. Por el contrario, en la película, la figura del rescate es modificada, ya que el rescatador, Halloraan (Scatman Crothers), es asesinado por un asilvestrado Jack. A partir de aquí, la figura del rescate debe modularse de otro modo y Kubrick introduce la modalidad de la escapatoria. Los cautivos se servirán del vehículo quitanieves de Hallorann para huir, cual bote salvavidas que les permitirá deslizarse por la nieve, alejándose de esa ínsula poseída por la locura de las cabañas.

Excepcionalmente, el episodio del rescate final en la naturaleza ártica, momento exultante por definición, también puede deparar páginas menos agradecidas, como se pone de manifiesto en la conclusión de *Nadie quiere la noche* (2015). Una de las imágenes que cierra el filme es la de un trineo surcando el océano de nieve, simbolizando la figura del rescate y del camino de regreso. Pero el rescate providencial de las dos mujeres atrapadas en un iglú nos deja una página nada complaciente ya que el rescatador sólo dispone de un trineo y un único espacio, reservado a Josephine Peary, abandonando a Allaka a su suerte.

En la literatura nortea de London, conformada por historias de supervivencia en las nieves de toda índole, hallamos resoluciones de toda índole: algunas culminan con la extinción humana, pero otras son coronadas con la figura del rescate providencial de los extraviados o perdidos. En *Colmillo blanco* el protagonista es salvado in extremis por una patrulla de hombres en el preciso momento en que va a ser despellejado por los lobos. Pero la figura del rescate en la obra londoniana toma una curiosa forma en *Amor a la vida* cuando el protagonista, tras abatir al famélico lobo que lo persigue, es rescatado por un barco, imagen emblemática en la narrativa del naufrago. La culminación del relato llega con la figura de la salvación final y el protagonista es rescatado por la tripula-

ción del ballenero *Belford* cuando observan una forma extraña que se arrastra en la orilla, el desdichado protagonista. Se trata de una escena desgarradora, una cima del patetismo, que funciona como la poderosa imagen del náufrago exhausto alcanzando la orilla. Aquí funciona en sentido contrario, es decir, el hombre maltrecho procede de tierra adentro y se encamina hacia la costa, una orilla desde la cual pueda avistarse un barco. La tierra firme implica su condenación, su extinción, y la llegada al mar, la orilla salvadora de los náufragos, aporta la posibilidad de vivir.



*Perdidos en el ártico* (2022, Peter Flinth). Rescate final.

La figura del barco rescatador sirve también para poner fin a los sufrimientos de los escasos supervivientes del siniestro aéreo del dirigible *Italia* en el Ártico en *La tienda roja* (1979). Rescate análogo al de los dos expedicionarios daneses refugiados en una cabaña durante dos inviernos en tierras remotas de Groenlandia en *Perdidos en el Ártico* (2022). Aquí, un gran plano general sella ese instante privilegiado, como un lienzo sobre rescate de náufragos, con Mikkelsen, casi desquiciado, e Iversen, fundidos en un abrazo, ante la mirada compasiva de sus rescatadores. La escena tiene lugar frente a la cabaña, la ínsula incomunicada del mundo, mientras en la lejanía se aprecia el buque *The Sea Flower*, fondeado, presto para zarpar destino a Copenhague.

## 4.2. MARES DE ARENA

“El desierto no es todavía ni el tiempo ni el espacio, sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí sólo se puede vagar, y el tiempo que pasa no deja nada tras de sí.” (*Maurice Blanchot*)

Las semejanzas entre las superficies del mar y del desierto facilitan los tránsitos que se operan en la metáfora. El parentesco entre espacios físicos distintos pero equiparables ofrece a la imaginación metafórica un amplio territorio en el que componer fábulas cargadas de inagotables sentidos, en contradicción con la brutal y casi abstracta vaciedad de tales espacios físicos. Para empezar, la misma idea de que el mar es un desierto se presenta de forma casi natural, como hemos apreciado por ejemplo en textos de escritores tan dispares como Verne o Borges. Verne se refiere al mar como “inmensidad desierta” en *La isla misteriosa* (1874), “un desierto líquido” en *Los naufragos del “Jonathan”* (1909) y “desierto infinito, el árido desierto del mar” en *El eterno Adán* (1910); Borges evoca también el mar como “desierto resplandeciente” en *Otro poema de los dones* (1959) o “profunda estepa” en *Alexander Selkirk* (1964). Como en toda oración copulativa, la relación es recíproca, y así el desierto puede concebirse como un mar arenoso y las dunas, ondulaciones del terreno, como un mar revuelto de aguas agitadas. Desierto y mar, espacios uniformes e informes, se nutren mutuamente, avalando su uso metafórico en ambas direcciones. Existen evidentes concomitancias entre los mundos opuestos del océano ilimitado y el desierto infinito, como arguye Paul Shepard, “tienen similar iconografía. Ambos, desierto y mar, son libertad, aislamiento y soledad.”<sup>633</sup> Estas correspondencias son remarcadas por el explorador y buceador Philippe Diolé en *Le plus beau désert du monde* que funde la inmensidad arenosa del Sahara con las profundidades marinas, “El silencio y la lenta progresión de mi vida en el Sahara despertaban en mí el recuerdo del buceo (...) Yo caminaba, llevando en mí reflejos luminosos, una densidad translúcida que no eran más que recuerdos del mar profundo.”<sup>634</sup>

El desierto y el océano, como los paisajes nevados, son, al fin y al cabo, estructuras laberínticas, donde resulta fácil perderse y desorientarse, naufragar. El vacío desértico y marino, con su falta de referentes espaciales, son la viva imagen de un laberinto. Cuando Borges poetiza la imagen del laberinto en *Laberintos* (en *Elogio de la sombra*, 1969), podría evocar el desierto, “No habrá nunca una puerta. Estás adentro/ y el alcázar abarca

---

633 Paul SHEPARD, *Man in the Landscape: a Historic View of the Esthetics of Nature* (1967), Athens (Georgia), University of Georgia, 2002., p. 154

634 Philippe DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde* (1955) París, Albin Michel, p. 118

el universo / y no tiene ni anverso ni reverso/ ni externo muro ni secreto centro.” Una geometría plana, pura abstracción, paisaje informe, como recuerda Aumont, evocando a Borges también, “De todos estos laberintos, el más extremo, como recordó Borges, siempre es el que renuncia a la arquitectura, a los pasillos, a los caminos y a los recorridos impuestos, y sencillamente deja errando en el desierto o en el vacío.”<sup>635</sup> La metáfora del laberinto asociada al desierto es apuntada también por Josep Ramoneda, “el desert como a laberint dels infinits camins.”<sup>636</sup>

Un espacio infinito, laberíntico, convertido en un no lugar, un lugar propicio para la deriva, como el vagar sin sentido en el mar, en palabras de Maurice Blanchot: “El desierto no es todavía ni el tiempo ni el espacio, sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí sólo se puede vagar, y el tiempo que pasa no deja nada tras de sí; es un tiempo sin pasado, sin presente, tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre no está nunca, sino siempre fuera.”<sup>637</sup> Borges, en un brevísimo cuento, *Los dos reyes y los dos laberintos* (1939), refuerza esta metafórica del laberinto aplicada al desierto. Por un lado, tenemos el laberinto construido artificialmente por unos arquitectos por el rey de Babilonia para encerrar a un rey árabe que, tras algunos padecimientos, consigue encontrar la puerta de salida. Unos años más tarde el rey árabe conquista el reino de Babilonia y hace cautivo a su rey, abandonándole en el desierto, con estas palabras gráficas sobre su índole laberíntica, “ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso.”

---

635 Jacques AUMONT, “El laberinto” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 303

636 Josep RAMONEDA, “Del laberint a la xarxa” en A.A.V.V., *Per laberints*, Barcelona, CCCB, 2010, p. 6

637 Maurice BLANCHOT, *El libro por venir* (1959), Madrid, Trotta, 2005, p.106 y s.



*Le pays de la soif* (1869, Eugène Fromentin). Arenas de muerte.

El relato breve de Borges nos presenta el desierto también como una naturaleza exterminadora. Perdido y desorientado, vagando sin rumbo como un náufrago a la deriva, el rey babilónico fallece de hambre y sed. El desierto, pura naturaleza enemiga, dispone del poder de aniquilar al hombre que queda atrapado en él tras una carestía absoluta de provisiones, agua o una buena sombra. Precisamente una pintura del francés Eugène Fromentin, *Le pays de la soif* (1869), aborda el cariz aniquilador del desierto, señalando uno de los ingredientes esenciales para la supervivencia, el agua.<sup>638</sup> Como en las historias de subsistencia marítima en las balsas o en las islas, el agua es un recurso indispensable, y Fromentin focaliza su interés en los estragos causados por la sed mostrando 5 cuerpos agonizantes atrapados en la desolación desértica. En el trasvase metafórico que se opera entre océano y desierto, la disposición de los cuerpos inanes con la característica estructura piramidal nos recuerda la escena paroxística de los náufragos de *La balsa de la Medusa* (1819) de Géricault. La metafórica del náufrago irrumpe a través de la visión de los moribundos, como en una balsa, y los terribles padecimientos del desierto, como la sed, nos conectan, también, con los náufragos más desdichados. La inmensidad del desierto y los cuerpos desfallecidos en la arena nos retrotraen a la imagen icónica del náufrago olvidado en una playa desierta. Esta idea del náufrago metafórico en el desierto es apuntada precisamente por Dominique Lobstein en su comentario sobre el desga-

---

<sup>638</sup> Eugène Fromentin, que era también escritor, noveló este episodio histórico desolador en su libro de crónicas del desierto, *Une année dans le Sahel* (1858), donde describe la muerte de ocho viajeros junto a varios animales de carga en una travesía por el desierto del Sahel. Por otro lado, existe una segunda versión de la misma escena, el cuadro *Au pays de la soif* que se conserva en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, en Bruselas, con una nueva disposición de los cuerpos yacientes y donde pueden apreciarse también algunos caballos moribundos.

rrador lienzo, “un nuevo tema pictórico: el naufragio en las arenas que, durante unos años, competiría con las marinas.”<sup>639</sup>

La metafórica del náufrago en el desierto, incluso en clave robinsoniana, encuentra un firme punto de apoyo en el libro C.H. Mirval, *Le Robinson des sables du désert ou Voyage d'un jeune naufragé sur les cotes et dans l'intérieur de l'Afrique* (1837). Un texto adscrito perfectamente a la mitología robinsoniana dominante en el XIX, surgida de la estela del Robinsón Crusoe de Defoe, especialmente dirigida a un público joven y con voluntad didáctica, por lo que respecta a la transmisión de conocimientos geográficos y valores humanos. Pero al transformar la isla perdida en un continente, permite visibilizar la introducción de la figura del náufrago en el espacio geográfico del desierto, nutriendo su metafórica. La novedad de Mirval consiste en desplazar la idea de una naturaleza generosa y gratificante en la isla robinsoniana a una naturaleza muerta, el desierto. Así lo pone de relieve en el prefacio, desplegando una serie de motivos representativos del árido entorno, “Jeté sur une côte aride, où il ne voit devant lui qu'une immense étendue de sables et de rocs dépouillés, n'ayant à parcourir qu'une contrée désolée, sans verdure, sans eau, dévorée par un soleil de feu, où l'on ne rencontre aucun vestige d'êtres vivents.”<sup>640</sup>

La invocación de la metafórica del náufrago en el desierto se materializa, por ejemplo, en el episodio del accidente del aeroplano en el segundo capítulo de *El principito* (1946) de Antoine de Saint-Exupéry, en el momento que precede al encuentro del pequeño príncipe del cuento.<sup>641</sup> En el desierto del Sáhara, el narrador, aviador solitario, debe realizar un aterrizaje forzoso y dedica sus esfuerzos a reparar su avión averiado. El náufrago del aire se encuentra en una situación delicada, con escasas reservas de agua, lo justo para sobrevivir unos pocos días, olvidado del mundo, alejado de cualquier enclave habitado, perdido y desorientado en el vasto desierto. Un conjunto de propiedades que se canalizan a través de la metáfora del náufrago, asociando de nuevo desierto y océano: “J'étais bien plus isolé qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan.”

---

639 Dominique LOBSTEIN, «Vision d'un orientaliste» (2016), *Histoire par l'image*, <http://histoire-image.org/fr/etudes/vision-orientaliste> [consultado el 21 enero 2021]

640 C.H. DE MIRVAL, *Le Robinson des sables du désert ou Voyage d'un jeune naufragé sur les cotes et dans l'intérieur de l'Afrique* (1837), Paris, P. C. Lehubey, 1845, p. 3

641 Relato escrito a partir de la dura experiencia del propio narrador, aviador experimentado que se disponía a batir un récord de vuelo entre París a Saigón, con escalas. Pero tras colisionar con una duna al volar a baja altura, quedó atrapado en el desierto de Libia, junto a su mecánico, André Prévost, siendo rescatados por un beduino al cuarto día tras una agónica supervivencia. Una terrible experiencia de deshidratación, hambre, angustia, alucinaciones y sufrimientos, que luego plasmaría, entre otros episodios, en *Tierra de Hombres /Terre des hommes* (1939). Finalmente desapareció para siempre con su avión durante una misión en 1944.



Siniestro aéreo de Antoine de Saint-Exupéry en el desierto de Libia

La majestuosidad y la magnificencia del desierto es un espacio propicio para la contemplación, la meditación, la espiritualidad o para hallar una revelación. Es el lugar fuera del tiempo y del espacio donde buscan refugio lejos del mundo los eremitas y los peregrinos y en el cual los líderes religiosos mesiánicos descubren la verdad de su misión, como Jesús o Moisés: “Espacio y tiempo y silencio son metáforas de lo eterno e infinito.”, dice Paul Shepard.<sup>642</sup> Pero nos acercamos al desierto especialmente como entorno hostil, naturaleza enemiga. La sequía, el sol tórrido y abrasador, los vientos y las tormentas de arena, sin rastro de vida, ni vegetales ni animales, conforman un espacio aniquilante. Un lugar para perderse, para vagar y deambular sin norte, para naufragar, hasta la muerte.

Las grandes marchas desérticas se asemejan a la penosa deriva de las balsas en el mar. Un espacio propenso también a espejismos, visiones, delirios, insolaciones, fiebres, como en el mar. Cuerpos exhaustos en la arena como naufragos echados en una playa solitaria. Cadáveres y esqueletos, como restos de un naufragio. Objetos y despojos de la civilización y pedazos de aviones estrellados en la superficie del desierto como restos de un naufragio. La sensación de encierro a cielo abierto con el hombre rodeado de arena se asemeja a la sensación claustrofóbica del hombre rodeado por el mar a bordo de una balsa. Territorios de la aniquilación humana, territorios para el naufragio.

---

642 Paul SHEPARD, *op. cit.*, p.44.



Los motivos constitutivos de la figura del náufrago como la soledad, el aislamiento y el encierro, la pérdida y la desorientación, la locura, la muerte, la orilla salvadora, el hambre o la sed, las señales para el rescate, la salvación final, los fenómenos climáticos adversos o la lucha por la supervivencia en un entorno inhóspito se repiten sin apenas variación en el entorno del desierto. Universos físicos contrapuestos como el mar, el desierto, los hielos o la selva, territorios que guardan analogías evidentes y potencialidades letales similares en su condición de naturalezas enemigas, conforman la versatilidad de la metáfora del náufrago. Una metafórica que se vertebra de forma sinuosa y esquiva, en ocasiones, y otras veces se materializa de forma explícita como en el caso de la adaptación libre de *La tempestad* de Shakespeare en el marco del desierto, en el ámbito del género del Oeste americano, con *Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman).

#### 4.2.1. ATRAPADOS EN EL DESIERTO. INSULARIDAD

Como en toda la metafórica del náufrago en entornos naturales disímiles, ya sea el desierto, la selva o los hielos, destacan dos vectores esenciales repetidos de forma insistente, la insularidad y la marcha. Sendas réplicas de dos pilares fundamentales que sostienen la figura del náufrago, por un lado, el aislamiento, el encierro isleño, y por otro, la deriva de las balsas en el mar. Como hemos podido apreciar en el ámbito de la metáfora del náufrago en los hielos, la idea de la insularidad sobresale como una característica esencial también en el desierto, remedo del motivo nodal del aislamiento y el encierro de los náufragos isleños.

##### 4.2.1.1. ÍNSULAS DEFENSIVAS

La formulación más depurada y perfecta de los tropos del aislamiento y el encierro en el ámbito del desierto se da, sobretodo, en un filme como *La patrulla perdida* (1934, John Ford). El filme cuenta la historia de una patrulla de soldados británicos retenidos en un pequeño enclave en medio del desierto, circundados por un mar de arena interminable y asediados por un enemigo, prácticamente invisible, que los aniquila progresivamente. Un ejemplo emblemático de grupo aislado confinado a un espacio reducido, sin escapatoria, perfectamente analizable en clave de náufrago metafórico, más allá de las reciprocidades que pueden producirse entre el mar y el desierto.

Este filme construido sobre la reclusión y la inmovilidad ya plantea por si solo evidentes desajustes en un cine de aventuras, supeditado por norma general a los desplazamientos y a la movilidad. Más allá de la pérdida y el aislamiento, el filme cumple con muchos de los elementos destacados en la poética del náufrago, desde el accidente previo que provoca el extravío del grupo, la presencia de un entorno hostil que los mantiene atrapados, los intentos de escapatoria, las señales de socorro, la degradación física por la larga subsistencia, los episodios de alucinaciones, la amenaza de la muerte, o la figura culminante del rescate final.

El elemento naufragador irrumpe en el desierto de Mesopotamia en 1917, en el contexto de la I G. M., cuando un grupo de jinetes de un destacamento inglés pierde el oficial al mando por fuego enemigo. A partir de este instante, la pérdida y la desorientación irrumpen en la ordenada marcha. El sargento (Victor McLaglen) asume el mando sin coordenadas ni orientación alguna. El grupo es una patrulla perdida en pleno desierto, errando desorientados, náufragos a la deriva. El desierto se convierte en escenario que impone sus despóticas condiciones a la acción, un entorno desprovisto de elementos señalizadores, genuinamente hostil, potencialmente aniquilante, como recalca el propio texto introductorio, que alude al sol abrasador o la infinitud del desierto, "Pequeñas patrullas solitarias se movían sobre el vasto desierto de Mesopotamia, que parecía arder bajo el sol. El cielo derretido se regodeaba sobre ellos. El interminable desierto contenía la mirada vacía de la muerte."



*La patrulla perdida* (1934, John Ford). Hombre frente al horizonte.

Providencialmente encuentran amparo en un oasis, con una edificación en desuso, prototipo de la isla benefactora de la narrativa del náufrago. Como la cabaña de las nieves, las ruinas permiten instalar el campamento en este enclave insular que dispone de agua potable y algunas palmeras, con dátiles para comer, favoreciendo o atenuando la lucha por la supervivencia. El campamento en los restos de una construcción y la presencia de palmeras refuerza esta idea de insularidad, como el paisanaje de una diminuta isla, aquí rodeadas de un interminable océano ondulante de arena. Una breve escena permite trazar conexiones con el motivo del náufrago isleño oteando el océano: es el momento del sargento contemplando el vasto horizonte desértico. El hombre de pie, frente al desierto y de espaldas al espectador, instante destacado y repetido también en la iconografía del náufrago en los hielos, guarda una disposición idéntica a la de ese momento privilegiado del hombre frente al mar en los relatos de náufragos.

Los árabes, escondidos tras las dunas, mimetizados con el desierto, son el enemigo invisible que no aparece en pantalla hasta los últimos minutos. El grupo se ve sometido

a un asedio minucioso mientras los asaltantes van diezmándolo paulatinamente, imponiéndose la sensación de encarcelamiento. El motivo del rescate procedente del exterior es abortado cuando asesinan a un aviador que ha alcanzado el reducto insular y podrá dar aviso de su ubicación. En este ambiente concentracionario, con el exterminio gradual de la patrulla, el sargento, el último superviviente, el último hombre vivo, consigue matar a los atacantes en el asalto final, cual espectros surgidos de las dunas. El sargento será rescatado finalmente por un destacamento británico, la peripecia conclusiva del rescate, momento retrasado según un esquema romántico de dilatación o tensión. Pero el motivo del salvamento viene precedido por la acción del sargento de prender fuego a la avioneta, provocando su estallido y una gran humareda, posibilitando que el resplandor sea apreciable desde la lejanía. Como en la poética del naufrago literal o el naufrago figurado en otros contornos, como los hielos o el desierto, el fuego se convierte en una señal de socorro.

La idea de encierro en esa pequeña isla humana resulta predominante, lo que da un aire claustrofóbico al relato. El cineasta parece aplicar las lecciones de la concentración dramática teatral, las unidades de tiempo, de lugar y de espacio, acompañadas también de la presión opresiva del entorno. Como señala Román Gubern, “aparece claramente el hermetismo de atmósfera y el respeto de las tres unidades, (...) para potenciar la agobiante angustia del cerco.”<sup>643</sup> Un modelo concentracionario de gran operatividad narrativa revivido unos años después con ese destacamento atrapado en la jungla en la II G.M. en el film bélico *Bataan* (1943, Tay Garnett) y, también en ese relato de naufragos de la guerra constreñidos en al perímetro reducido de una barca de salvamento en la hitchcockiana *Náufragos*, la forma más depurada y perfecta de los mitemas del aislamiento y el encierro: concomitancia entre espacios naturales opuestos como desierto, jungla y océano que señala, de alguna manera, el camino desterritorializado de la metáfora.

---

643 Román GUBERN, *Historia del cine* (1969), Barcelona, Baber, 1995, t. I, pp. 66 y s.



*La patrulla perdida* (1934, John Ford). El último hombre vivo.

El aislamiento, el aprisionamiento, favorecen el desarrollo de un ingrediente característico del cine de John Ford, el espíritu comunitario. En este atolladero sin salida, forzados a la inactividad, en “escenarios óptimos para la interiorización, el reposo y la calma.”<sup>644</sup>, los guerreros van confesándose sus recuerdos y su pasado con nostalgia. Pero los entornos cerrados favorecen también inercias de inmovilidad, de estatismo, de quietud, e irrumpen ingredientes más sombríos acordes con un clima de involución, de degradación colectiva, con episodios incluso de locura, como en los relatos de naufragos más desdichados. El relato toma un cariz alucinatorio en ese contexto de situación límite, desembocando en la histeria y el paroxismo. Este desvarío colectivo se puede apreciar en el ataque de locura de Sanders (Boris Karloff), dominado por un descontrolado fervor religioso; el pavor histérico a la soledad de Morelli (Wallace Ford); el alucinado Abelson (Sammy Stein); o el furor desatado y suicida del sargento, el último superviviente.

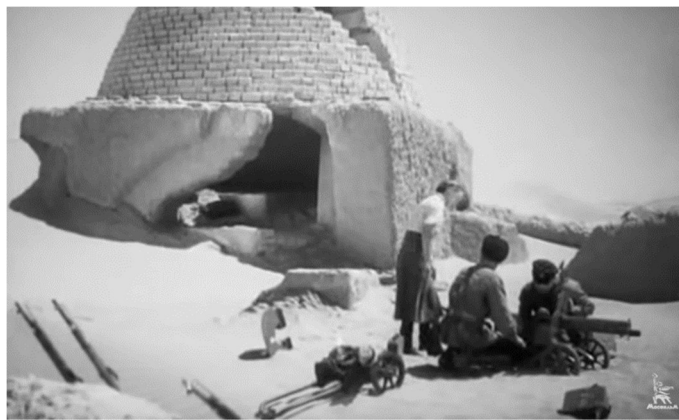
Únicamente sobrevive un militar, el último hombre vivo. Atendiendo la muerte segura y ante un rastro de tumbas donde están enterrados los caídos, el propio sargento cava su propia tumba, a modo de trinchera, para repeler el ataque final. El último guerrero, un sepulturero, combate como un poseso, descontrolado y furioso, gritando y hablando incluso con los fallecidos.<sup>645</sup> La preponderancia que juega en el filme el espa-

---

644 BOU y PÉREZ, *op. cit.*, p. 133 y s.

645 Este modelo narrativo de grupo atrapado en situaciones límites de cariz claustrofóbico parece un recurso apreciado por el tándem formado por el cineasta Ford y su guionista Dudley Nichols como pusieron de manifiesto, por ejemplo, en filmes de aventuras bélicas con submarinos, *Tragedia submarina* (1930) o *Mar de fondo* (1931)

cio físico del desierto confiere singularidad a esta propuesta esquiva y difícilmente encasillable en el género de aventuras o en el bélico, provocando disparidad de enfoques. Las dificultades que surgen para su catalogación lo convierten en un caso singular, un poco como ocurre con la propia categorización del naufrago, figura sin género, figura transversal a distintos géneros. Considerado cine de aventuras por unos, como Javier Coma en su *Diccionario del cine de aventuras*; cine bélico según otros, como Edmond Roch – quien sin embargo no puede evitar aludir al *topos* del desierto, incluso en el mismo título de su reseña, “Muerte en el desierto”.<sup>646</sup> Latorre discute la inclusión de este filme fordiano en el género de aventuras al subrayar su carácter alegórico, poniendo de manifiesto “un sentido de lo abstracto” o de “aventura inmóvil.”<sup>647</sup> Su atipicidad, su rareza, hace que Francisco Javier Urkijo lo defina como “una pesadilla alucinante en un escenario poco visitado por la ortodoxia genérica del conflicto.”<sup>648</sup>



*Los trece* (1937, Mikhail Romm). Insularidad.

Como en una derivada de la fórmula fordiana bajo los axiomas del aislamiento y del encierro en *La patrulla perdida*, aparece el filme ruso *Los trece* (1937, Mikhail Romm). Aquí un grupo formado por trece personas, soldados y civiles del Ejército Rojo, cruzan un desierto asiático a caballo para alcanzar el emplazamiento de un pozo de agua, pero éste ha sido destruido. Durante la travesía se ven obligados a racionar el agua que todavía tienen y, sorprendidos por una tormenta de arena, consiguen refugiarse en unas ruinas que contiene un pozo, aparentemente seco, pero descubren unas gotas que

---

646 Edmond ROCH, *Películas clave del cine bélico*, Barcelona, RobinBook, 2008, p. 55.

647 José María LATORRE, *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, Barcelona, Dirigido por, 1995, p. 28

648 Francisco Javier URKIJO. *John Ford*, Madrid, Cátedra, 1991, p.34

consiguen filtrarse a través de las paredes interiores. Como los árabes que asedian a los soldados británicos perdidos en el filme fordiano, aquí son unos centenares de bandidos dispuestos a asaltar el reducto en búsqueda del preciado líquido. Tras varias tentativas y, a pesar de las numerosas bajas, los refuerzos rusos llegan a tiempo para ahuyentar a los bandidos y rescatar a los supervivientes. Ese instante de salvamento final viene precedido por un segmento consagrado a la deriva individual de uno de los componentes que ha abandonado el reducto insular para buscar ayuda, acto equiparable al del naufrago que se lanza a la incierta deriva oceánica para intentar el rescate del resto del grupo.



*Sahara* (1943, Zoltan Korda). Insularidad.

Como si de un remake de *Los trece* se tratara, otra película del cine clásico de guerra y de aventuras hunde sus raíces en el motivo nodal de la insularidad de un destacamento atrapado en el desierto, *Sahara* (1943, Zoltan Korda). Un enclave en el desierto, las ruinas de Hassan Barani, acorde con la idea escénica de un decorado único, es la localización perdida en el desierto de Libia en la cual se hacen fuertes un grupo de soldados aliados, conducidos por el sargento Joe Gun (Humphrey Bogart), hostigados por tropas alemanas. El esquema del aislamiento, por un lado, y el asedio de un enemigo exterior, por otro, nos retrotraen a esa idea primordial fordiana de *La patrulla perdida*. A pesar de tratarse de un filme bélico, con sus inevitables dosis de aventuras y también de propagandismo de la causa aliada en el contexto de la II G. M., *Sahara* destaca por el tratamiento del desierto como naturaleza hostil y por la insistencia que lleva a cabo sobre un aspecto básico de las historias de subsistencia en entornos hostiles como es el abastecimiento de agua, un bien escaso y preciado - sin descuidar otros ingredientes esenciales como las tormentas de arena, la precariedad, la idea del rescate y la salvación final, o las largas y exasperantes caminatas solitarias a través del desierto.

El formato de grupo de combatientes atrapado en el desierto y fortificado en una posición se reproduce en *El desierto de los tártaros* (1976, Valerio Zurlini), en este caso

en el contexto del colonialismo italiano. Comparte con *La patrulla perdida* esa presencia oculta de un enemigo amenazante, y que nunca termina de concretarse, así como la insularidad del emplazamiento militar, sin alcanzar al grado de aislamiento y encierro absoluto del filme de John Ford, ya que aquí se trata de un puesto militar estable, la fortaleza Bastiano, conectado a través de diversas vías con otros puntos del exterior.



*El desierto de los tártaros* (1976, Valerio Zurlini). Ínsula fortificada.

Pero la atmósfera de encierro que emana de esa espera dilatada de un ataque que no llega se transmite gracias a la materialidad de una naturaleza inhóspita, el entorno circundante del desierto, espacio físico disolvente que se convierte en un espacio asociado también a un ejército enemigo invisible, que aquí demora su presencia y su ataque. En un tiempo detenido, suspendido, en un contexto de asedio no materializado, de grupo atrincherado, prevalece un clima de angustia a través del desierto, protagonista de excepción, ente amenazador que juega sus cartas, en palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez, “La arena infinita que rodea a los personajes, la atmósfera de calor asfixiante a que se ven expuestos, se erigen en una provocativa inversión del motivo de la naturaleza en constante metamorfosis, pues ahora se trata de un clima persistente, como un asedio, en una trama que no parece tener fin de partida.”<sup>649</sup>

#### 4.2.1.2. NÁUFRAGOS DEL AIRE

---

649 BALLÓ y PÉREZ, *op. cit.*, p. 158



*El principito* (2015, Mark Osborne). Náufrago del aire.

Como en el capítulo de los náufragos figurados en los hielos, los accidentes de aviación dejan a los náufragos del aire atrapados también en el desierto, empujados a la aventura de la subsistencia más inhumana. La catástrofe aérea se hace presente a través del piloto solitario de la versión filmica del clásico de Saint-Exupéry, *El principito* (2015, Mark Osborne), o en los grupos de supervivientes de los desastres aéreos en *El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich) y *Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Como en la estampa del náufrago, las imágenes de la chatarra, el fuselaje o los pedazos del avión siniestrado actúan como restos de naufragio. El patrón narrativo patentado en *La patrulla perdida* (1934) de grupo atrapado en el desierto e incomunicado del exterior se reproduce casi de forma mimética fuera del contexto bélico en *El vuelo del Fénix* y su remake *El vuelo del Fénix* (2004, John Moore), aunque incorporando el motivo del accidente aéreo como detonante naufragador. Un film de aventuras que cumple con los ítems más característicos de los náufragos figurados en el desierto como la insularidad, el enclaustramiento, la lucha por el rescate, el combate extremo por la subsistencia, la presencia de un medio natural intratable, los instantes de enajenación, los tormentos del hambre y la sed o el salvamento final. A diferencia de los títulos reseñados anteriormente, el motivo climático del salvamento final no llega a través del rescate exterior, sino que lo hace a través de la otra opción de salvación que tienen los náufragos isleños, la huida, la escapatoria.



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich). Náufragos del aire.



Y como en la metáfora del naufrago en los hielos, el motivo del siniestro aéreo sirve también como modelo narrativo en el espacio del desierto, con los naufragos del aire confrontados al dilema, a veces irresoluble, de permanecer entre los restos del avión o emprender la marcha suicida. En el filme de Robert Aldrich, una tormenta de arena obliga a un aterrizaje de emergencia en medio del desierto a un avión comercial con destino a Bengasi. Tras el siniestro, en el cual fallecen algunos pasajeros, el avión queda seriamente dañado y los supervivientes convertirán los restos del avión en su morada, refugiándose en las entrañas de la aeronave, como en el vientre de una ballena varada en el desierto, “restos del naufragio” como aprecia el crítico Jaime Iglesias Gamboa.<sup>650</sup> El filme se centra en el tema de la insularidad, con un grupo humano rodeados de un mar de dunas e incomunicados del mundo exterior por culpa de la avería del radiotransmisor. Todos colaboran para emitir señales de socorro, pero la esperanza en el rescate se desvanece al quinto día de vivir abandonados en el desierto cuando un avión surca los cielos sin percatarse de su existencia. Y como en varios relatos de naufragos, tenemos un cronista que registra la peripecia en su diario de a bordo, el piloto capitán Frank Towns (James Stewart).



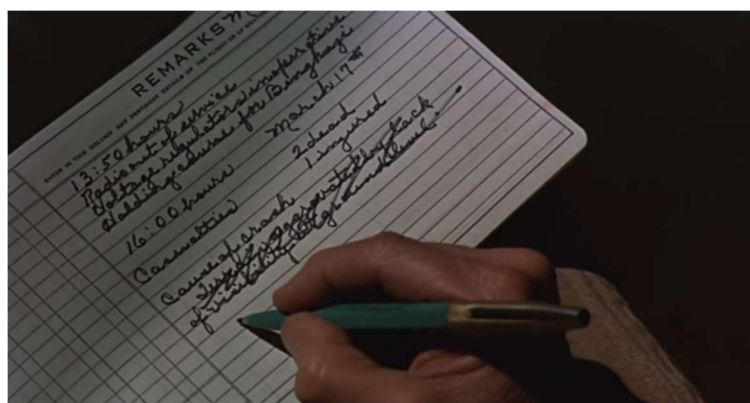
*El vuelo del Fénix* (2004, John Moore). Travesía solitaria en una naturaleza enemiga.

El filme hace gala de una reclusión absoluta, incluso a nivel de montaje, con ausencia de alternancia de otros puntos de vista, como podrían ser las posibles tareas de búsqueda y rastreo. Un planteamiento deudor de una rigurosa concepción teatral, sustentado sobre las unidades de tiempo, lugar y acción, unidades teatrales que John Ford aplicara a su patrulla varada en un oasis. Como en los relatos de naufragos más desdichados,

---

650 Jaime IGLESIAS GAMBOA, *Robert Aldrich*, Madrid, Cátedra, Madrid, 2009, p. 271

esta es una historia de padecimientos en una naturaleza enemiga, caracterizada especialmente por tormentas de arena, un sol abrasador y el calor insoportable, una naturaleza hostil que Javier Coma subraya aludiendo a “la desolación sahariana.”<sup>651</sup>



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich). Diario de náufrago.

El deterioro de los cuerpos se hace visible con la mostración de cicatrices, llagas, heridas, labios cuarteados y quemaduras por el sol. Se recurre pronto al racionamiento del agua y, ante la carestía, se consigue la destilación del anticongelante del avión con un alambique ideado por el ingeniero alemán, que les permite subsistir unos días más. Mientras que el hambre se subsana con la ayuda del cargamento de dátiles del avión. La degradación colectiva se encarna, por ejemplo, en el suicidio de un tripulante malherido, las alucinaciones de un sargento o el enajenamiento de otro pasajero. Esta degradación física, este énfasis en la fisicidad de los cuerpos, Renato Venturelli lo considera uno de los sellos estilísticos del cine Aldrich, “una cuestión de cuerpos, de pesadez o de deformación de la carne, de actores de una fisicidad imponente que atraviesan toda su filmografía.”<sup>652</sup>

De las bromas y la tranquilidad inicial, el ambiente se vuelve progresivamente desencantado y no tarda en aparecer el desánimo. Y como en la encrucijada del náufrago desesperado, se plantean idéntica disyuntiva: permanecer o escapar del atolladero. Quedarse inmóviles en su refugio esperando un rescate improbable es sinónimo de muerte, ya que las reservas de agua y los dátiles se terminan. La única solución es salir,

---

651 Javier COMA, *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona, Plaza&Janés, 1994, p. 63

652 Renato VENTURELLI, “Robert Aldrich” en *Nosferatu*, núm. 53-54 (octubre 2006) (La “generación de la violencia” del cine norteamericano), San Sebastián, Donostia Kultura, p. 32

partir, y así se da inicio a otro de los ingredientes distintivos de los filmes sobre la metafórica del naufrago en el desierto, la travesía, lo más parecido a una deriva marina. El capitán del ejército británico Harris (Peter Finch), con su determinación castrense, emprende una caminata para encontrar un oasis, una tentativa suicida, aunque regresa en un estado lamentable al cabo de un tiempo. El filme termina con el vuelo de los supervivientes en un precario artefacto construido ensamblando varias piezas del avión siniestrado. El motivo de la huida, que suple al motivo del rescate proveniente del exterior, permite una conclusión feliz, la salvación final. Pero la escapatoria tiene una coda final que conecta de nuevo con la metafórica del naufrago. Cuando pueden aterrizar cerca de una explotación petrolífera en un oasis, las últimas imágenes nos muestran a los naufragos del aire lanzándose al charco como los exánimes naufragos que se agarran como a un salvavidas en la playa acogedora de una isla.

#### 4.2.1.3. CABAÑAS

Como en las aventuras de naufragos que a menudo deben afrontar la tempestad como manifestación más aparatosa de una naturaleza enemiga, en los relatos ambientados en el desierto se viven episodios análogos durante travesías o incursiones de gran dureza y resistencia en el desierto. Pero, en ocasiones, la tempestad o el viento desencadenado sacuden también los refugios humanos como ocurre en *El viento* (1928, Victor Sjöström). Filme rodado en el desierto de Mojave focalizado en una humilde granja, una especie de cabaña en las cimas nevadas, que se ve azotada por un viento enloquecedor. Se otorga especial preponderancia a la forma del viento tempestuoso como elemento dramático, tejiendo una alianza entre personaje y paisaje, donde uno es reflejo del otro, uno es extensión del otro, seña estilística del cineasta nórdico. Sjöström, instalado momentáneamente en Estados Unidos, invitado por el productor Louis B. Meyer, aportaba así el tratamiento de una naturaleza abrumadora en los hielos en su tragedia *Los proscritos* (1918) al espacio vacío y estéril del desierto surcado aquí por un viento huracanado.



*El viento* (1928, Victor Sjöström). Naturaleza enemiga.

Una joven y virginal huérfana, Letty Mason (Lillian Gish) se traslada de Virginia a Sweet Water, en el Oeste americano, y se ve forzada a casarse sin amor con un repulsivo pretendiente, Lige Hightower (Lars Larson). Lige, que ha salido a cazar caballos, deja sola a la chica mientras arrecia una tormenta de arena, coincidiendo también con el asedio de un seductor, Wirt Roddy (Montagu Love). La tormenta en un entorno desolador, fuerza disolvente de la naturaleza, es un fenómeno meteorológico que funciona como réplica del estado trastornado de la chica. El viento destructor que ahora azota su nuevo hogar ya se había convertido en inusual protagonista de su inicial viaje en tren, con la arena del desierto que cubre la ventanilla. Su incierto destino en el salvaje Oeste viene subrayada en esa escena de apertura gracias al elemento atmosférico del temible vendaval “que deposita los gérmenes del terror en la mente del personaje”, como dice Éric Thouvenel.<sup>653</sup> Viento enloquecedor con partículas arenosas que se filtran por los resquicios de puertas y ventanas, como si un océano de arena penetrase en la casa, cubriendo todos los enseres con un manto de polvo, como una inundación. La ventana cubierta de arena vista desde el interior parecen las rejas de una celda, la cárcel de Letty, imagen categórica del encierro y el aislamiento.



*El viento* (1928, Victor Sjöström). Ínsula con rejas.

---

653 Éric THOUVENEL, “La tempestad” en Jordi Balló y Alain Bergala, (ed.), *op. cit.*, pp. 209 y ss.

La película ofrece una de las mejores exposiciones gráficas del poder inclemente del desierto, “Viento y arena. Arena y viento” repiten los subtítulos, un binomio destructor. La tradición del cine nórdico que se sirve del dramatismo de la fiereza de una naturaleza desencadenada, puro arrebatador del romanticismo, se trasplanta con *El viento* al cine americano. Una potencialidad sísmica subrayada por Jordi Balló y Xavier Pérez., “innovadora en los parámetros hollywoodianos, donde no era habitual esta densidad de un elemento perturbador.”<sup>654</sup> La secuencia de la tormenta de arena reproduce idénticas prestaciones que las tormentas de nieve que azotan las cabañas en entornos nevados en las contemporáneas *La quimera del oro* o *Pa Zokonu*. Letty consigue dominar la tormenta, saliendo más fuerte de esta prueba de adaptación al duro Oeste, episodio que ejemplifica el triunfo de la voluntad y el tesón, símbolo de la resistencia a las adversidades, evitando naufragar, invistiéndose de la épica de los colonos, del espíritu de conquista. Sin embargo, cabe señalar que el final disiente del relato original donde Letty se adentraba como una demente en el desierto para perderse para siempre después de matar a su asaltante. Pero los productores y exhibidores impidieron concluir el filme con un final tan triste y desolador, Letty tragada para siempre por el vendaval, e impusieron un final reconciliatorio entre Letty y su esposo.<sup>655</sup>



*El caballo de Turín* (2011, Béla Tarr). Desertización.

Como un *remake* apocalíptico de *El viento*, *El caballo de Turín* (2011, Béla Tarr) desarrolla hasta sus últimas consecuencias la faz aniquiladora del desierto. Como en el

---

<sup>654</sup> Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p.150

<sup>655</sup> Estos paisajes para la dislocación, reflejo de un turbulento mundo interior, son usados también como recurso habitual en el cine actual de corte fantástico, caso del elemento desértico exacerbado en un filme heredero del de Sjöström, con idéntico título, *The wind* (2018, Emma Tammi). Una propuesta que ofrece una combinación de western y filme de terror, con una mujer, Elizabeth (Caitlin Gerard), hostigada por la amenaza exterior de un viento incesante y de una maldad acechante.

filme de Sjöström tenemos la persistencia de un viento arrollador, que lo reseca todo, capaz de desgastar el ánimo. Allí donde Letty salía airosa del asedio de un viento enajenante, renaciendo, reviviendo, en el filme de Tarr nadie puede oponerse a la fuerza disolvente del viento y del desierto, extinguiéndose la llama de la vida. El filme del cineasta húngaro es un cine de la extinción, con una humanidad eclipsada bajo la fuerza disolvente de un entorno hostil. El viento incesante, constante, y la ausencia de lluvia, perfilan un panorama catastrófico. El cobertizo, el refugio, como las cabañas en las nieves, protege de un viento acechante, pero impone una atmósfera claustrofóbica, asfixiante, enloquecedora, tras varios días de encierro.

La desertización se apodera del entorno, con ingredientes nucleares como la sequía y la falta de agua potable o la figura destructora del viento, el fenómeno de la tempestad. También una nueva historia de supervivencia al límite, llevada a un punto de no retorno. Y como en otros filmes sobre la metáfora del naufragio prevalece el sentimiento de insularidad, conjunción de aislamiento y de encierro, así como otras manifestaciones que se derivan de esta situación concentracionaria, como una tendencia a la inmovilidad, a la esculturización de los cuerpos, la antesala de la muerte. El cine de Tarr acusa la tendencia a la idea del confinamiento de los personajes en entornos carcelarios, a “recluir a los actores en espacios cerrados”<sup>656</sup>. Y como en los enclaves aislados, desprovistos de la idea del rescate, llega el instante del intento de fuga, pero resulta infructuoso y deben regresar a su morada asediada. Igual que los naufragos que, en ausencia de rescate, procuran la evasión con una improvisada balsa, pero las olas los devuelven a la isla de su forzada retención.

La precariedad extrema se refleja en ese acto repetido de comer patatas cocidas, único sustento, alimento de los pobres, infravida de hambrientos. Una historia de subsistencia reducida a la repetición de acciones que conforman una resistencia diaria, inútil. Los dos protagonistas, el viejo tullido y la chica, siguen aguantando, sobreviviendo, desfalleciendo, hasta el último suspiro. Rodeados de un entorno inhóspito, seco y ventoso, un erial, la nada del desierto. El desierto y el viento enajenante penetra también en el mundo interior de los personajes: “El páramo que rodea le da forma de paisaje al desierto anímico de la alcoba en que se vive”.<sup>657</sup>

---

656 Iván PINTOR, “Ángel negro en la nieve. El cine contemporáneo en el este de Europa” en Domènec Font y Carlos Losilla (ed.), *Derivas del cine contemporáneo*, Valencia, Filmoteca, 2007, pp.175 y ss.

657 Ignacio CASTRO REY, “Un poco de nada. Tiempo, historia y cronología en *El caballo de Turín*” en Béla Tarr. *¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Santander, Shangrila, 2016, pp. 204 y ss.



*El caballo de Turín* (2011, Béla Tarr). Inmovilidad.

En su aprisionamiento, en esa progresiva inmovilización de los cuerpos a la espera del final, sólo queda mirar por la ventana, esperando algo, la salvación, la lluvia. Y como en *El viento*, *El caballo de Turín* se convierte también en una historia de miradas, unas alucinadas y aterrorizadas como la de Letty, aquí una mirada resignada, apagada. Ambas películas se convierten también en una historia de ventanas, las rejas acristaladas de su cabaña asediada. El aislamiento y el encierro desencadenan universos de retención, que terminan provocando el inmovilismo de los cuerpos. Padre e hija, cuerpos estancados en el tramo final del filme, equiparable a instantes de inmovilidad en las balsas de naufragos de las ilusiones desvanecidas. Instantes que algunos comparan con el encierro de los naufragos figurados en la mansión buñueliana de *El ángel exterminador* (1962), tal como hace Mariano Cruz García, para quien comparten “el colapso, la parálisis, la detención que afecta a los invitados de la mansión.”<sup>658</sup> En esa lento declinar del mundo, agotadas las esperanzas, sólo queda esa inactividad corporal parasitaria de la espera de lo inevitable, el quietismo: “Pero el fin en cuya espera los cuerpos se inmovilizan y los rostros se disipan.”<sup>659</sup> Al final, la oscuridad es total, llega el eclipse, el apocalipsis, y el colapso se cierne inexorable sobre los resignados pobres campesinos, “el advenimiento de una hecatombe nada estridente, pero implacable”, para Jesús García Hermosa.<sup>660</sup>

---

658 Mariano CRUZ GARCÍA, “La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*” (Págs. 215-246) en Béla Tarr. *¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Shangrila, Santander, 2016.

659 *Ibid.*, pp. 83 y s.

660 Jesús GARCÍA HERMOSA, “Béla Tarr. Pintar con el tiempo (Hacia la construcción filmica de la imagen pictórica)” en Béla Tarr. *¿Qué hiciste mientras esperabas?*, cit., pp. 86 y ss.

#### 4.2.1.4. ÍNSULAS FANTÁSTICAS



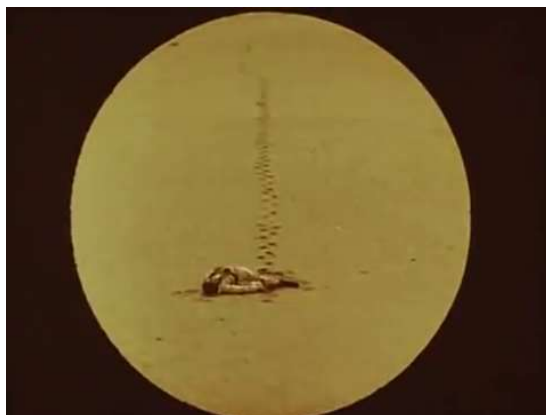
*La Atlántida* (1921, Jacques Feyder). El país de la sed.

La mitología que rodea el continente Atlántida, sumergido en el océano, ha generado también fantasías de enclaves maravillosos en el desierto como el relato *La Atlántida* (1919) de Pierre Benoit, experto conocedor del desierto del Sáhara, un texto adaptado al cine en diversas ocasiones que retrata una tierra mitológica, descendiente de los legendarios atlantes, que ha emergido al secarse el mar sahariano. En esta ínsula edénica en medio del desierto, la reina Antinea utiliza a los legionarios franceses extraviados para satisfacer sus deseos y luego los desecha para que mueren enloquecidos de amor. Un mundo escondido que funciona como ese valle paradisíaco entre cordilleras heladas, Shangri-La, en la fábula utopista capriana *Horizontes perdidos*.

Las diversas adaptaciones combinan del motivo de la insularidad con el de la deriva. La primera adaptación cinematográfica de este relato de Benoit, *La Atlántida* (1921, Jacques Feyder), presenta el motivo de la travesía desértica, la deriva en ese océano de arenas de muerte, en el momento de la huida de un oficial, Saint-Avit (Georges Melchior), de los brazos de la fascinante Antinea (Stacia Napierkowska). El momento es representado en un largo flashback por Saint-Avit, un náufrago del desierto, una vez recuperado de su agónica marcha. La estancia del oficial francés con Antinea y su posterior huida evoca la larga y placentera retención del navegante Ulises en brazos de Circe en su isla y su posterior salida para intentar regresar por mar a Ítaca. La evasión de Saint-Avit, junto a la secretaria de Antinea, Tanit-Zerga (Marie-Louise Iribe), es un nuevo pasaje que nos devuelve la visión del desierto como una naturaleza aniquiladora. Protagonizan un fatigoso recorrido para alcanzar un pozo de agua potable, sorbiendo apenas un poco de agua durante el trayecto. El dromedario muere al quinto día de marcha y al séptimo día hallan el pozo, pero está seco. La chica padece alucinaciones y fallece víctima de la sed y la insolación mientras Saint-Avit, tras sepultarla en la arena, sigue su deambulación sin rumbo hasta caer rendido. El oficial exánime, desplomado en la



arena, en un estado inconsciente, moribundo, parece el duplicado de un cuerpo de náufrago desfallecido en una playa perdida.



*La Atlántida* (1921, Jacques Feyder). Cuerpo yaciente. Náufrago del desierto.

El medio natural del desierto, entendido como naturaleza extrema, se exhibe ya en los primeros compases del film, señalando uno de sus atributos letales, los peligros de la sed, y enfatizando su carácter inhóspito con imágenes de lagartos, únicos habitantes, y el esqueleto de un dromedario. La acción dramática tiene lugar en el desierto de Tanezrouft, conocido también por el sobrenombre de “El País de la Sed”, denominación que enlaza con ese cuadro de la desolación humana de Eugène Fromentin de idéntico título, *Le pays de la soif* (1869). Por otro lado, la resolución final, viene a ser una suerte de actualización de la idea del eterno retorno: el repuesto Saint-Avit abandona su puesto de guardia para perderse de nuevo en el desierto, encaminándose al mundo sensual de Antinea, desapareciendo sin dejar rastro, como el protagonista de la película capriana que cruzará cimas inexpugnables para regresar a su Shangri-La, ambos náufragos voluntarios al reencuentro de ínsulas maravillosas.



*La Atlántida* (1931, Georg W. Pabst). Despojos de náufrago.

El motivo de la deriva desértica reivindica de nuevo su lugar en una segunda versión, *La Atlántida* (1931, Georg W. Pabst), nuevamente narrada mediante un flashback del oficial Saint-Avit (Pierre Blanchar), con idéntica culminación, con el rescatado Saint-Avit que, trastornado, se adentra en el desierto, atraído por los cantos de sirena de Antinea, tragado por esas arenas de muerte. Se aprecian fácilmente los paralelismos entre los planos iniciales de ambas versiones: allí donde Feyder abría con el esqueleto de un dromedario, Pabst coloca un esqueleto humano, restos óseos de naufragos olvidados. Durante el episodio de la huida de Saint-Avit, secundado por Tanit Serga (Tela Tchaï), tiene lugar la ardua travesía por el desierto en el tramo final del relato. Los fugados poco a poco se van desprendiendo de todo, agotan las reservas de agua, y en su triste peregrinaje, se repite idéntica cadena de reveses: muerte del dromedario, hallazgo del pozo seco y muerte de la chica.

Pero la versión de Pabst contiene un ingrediente inédito que explota de modo supremo la metáfora que hace una misma experiencia la del naufrago y la del extraviado en tierra, fundiendo ambos universos, el mar y el desierto. A diferencia de la versión de Feyder, aquí los instantes de desvarío los padece Saint-Avit en una situación de precariedad extrema típica del sobreviviente naufrago. Es entonces cuando el realizador alemán sobreimprime las imágenes de una pequeña ola que moja los pies del vagabundo, seguidas de nuevas sobreimpresiones de un fuerte oleaje, con las olas golpeando y zarrandeando al desdichado, hasta tumbarlo. Saint-Avit cae inerte y queda depositado en la arena, como arrastrado por la corriente a una playa desierta.



*La Atlántida* (1931, Georg W. Pabst). Ola sobreimpresionada.

El solapamiento de dos planos de imágenes distintas, recurso expresivo con clara función metafórica, se popularizó como forma estética principalmente en el cine mudo. Ya sea por cineastas europeos como Sjöström, caso de *Los proscritos*, y, sobre todo, por

los cineastas de las vanguardias francesas de entreguerras, como Jean Epstein, su principal artífice y valedor. En su ciclo de cine marinero bretón, Epstein aplicó de forma habitual el recurso de sobreimpresionar imágenes acuáticas a personajes en tierra para materializar la metáfora del naufrago, presentando simbólicamente el ahogamiento, personajes deglutidos por el mar o visiones de muerte por agua, como queda de manifiesto en filmes como *L'or des mers* (1932) o *Chanson d'Armor* (1934).

#### 4.2.1.5. ÍNSULAS DESLUCIDAS



*Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman). La deriva.

Adaptar más o menos libremente *La tempestad* en el desierto del Oeste americano en *Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman)<sup>661</sup> podría resultar una anomalía, pero la obra teatral de Shakespeare sobre un grupo de naufragos dispersados en una isla encantada sería motivo también de una versión, más fiel y mucho más reconocible, aunque en el escenario de una galaxia lejana, en *Planeta prohibido* (1956, Fred M. Wilcox). Este recambio de escenarios, del entorno marítimo original al desierto y luego al espacio exterior, sirve como ejemplo perfecto del itinerario transterritorial de la metáfora, posibilitando los trasvases de significados en espacios naturales disímiles.<sup>662</sup> Los naufragos de

---

661 Wellman, se distingue por su tratamiento sugerente de la naturaleza, otorgándole un papel dramático, tal como hemos visto en el capítulo de la metáfora del naufrago en los hielos.

662 Existe una gran disparidad de opiniones sobre la procedencia shakesperiana de este western de Wellman, filiación nunca explicitada en el propio texto filmico. Algunos señalan la deuda contraída con la historia de nau-

*La tempestad* se convierten en un grupo de 7 bandidos, liderado por “Strecht” (Gregory Peck), que tras atracar un banco son perseguidos por una patrulla de agentes de la ley que abandonan la búsqueda cuando aquellos se adentran en el territorio infernal del desierto. La partida de ladrones queda atrapada en el vasto e inhóspito espacio. Los grandes planos generales que muestran a los diminutos hombres en la lejanía acentúan su semejanza perfecta con náufragos a la deriva, sin reservas de agua, bajo un sol abrasador.



*Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman). La ciudad muerta. La orilla destructora.

En una situación de subsistencia difícil, idéntica a los relatos de náufragos grupales, se producen disputas por el agua, el bien más preciado. La travesía por el desierto nos deja otro instante paradójico, que subraya la inutilidad de las riquezas para adquirir un mísero trago de agua en esas circunstancias. La devastadora marcha por las salinas desemboca en un momento de posible espejismo, con la imagen desenfocada de un poblado, una visión que hace dudar si es real o producto del desvarío. Efectivamente se

---

fragos de *La tempestad*: Lisa S. Starks y Courtney Lehmann en *The reel Shakespeare: Alternative cinema and theory*; Lisa Hopkins en *Screen adaptations. Shakespeare's 'The tempest': The relationship between text and film*; Eric C. Brown lo hace de forma más minuciosa en el capítulo “The bard comes to “Yellow Sky”: Shakespeare’s tempestuous western” en Estelle Rivier y Eric C. Brown (ed.), *Shakespeare in Performance*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 138-154. Otros lo consideran una versión libre que guarda muy poca relación con el texto de Shakespeare, caso de Phil Hardy en su *The western. The aurum film encyclopedia*. London, Aurum Press, 1983. Y otros estudiosos ignoran estas correspondencias mutuas, como el especialista en el western Javier Coma en su enciclopedia del western o Frank T. Thompson en *William A. Wellman*, Pamplona, Festival de San Sebastián, 1993.

trata de un aldea y la esperanza y el optimismo renacen. Como náufragos extraviados que descubren una orilla salvadora, el grupo de bandidos se acerca anhelantemente al poblado. Pero como si de una costa destructora se tratase, los desamparados náufragos del desierto descubren una ciudad abandonada, una ínsula muerta.

*Cielo amarillo* entronca con las dos vías más solícitas a través de las cuales se materializa la metáfora del naufragio en el desierto. Tras el episodio de la travesía, llega el momento de la insularidad, el emplazamiento aislado rodeado por el desierto.<sup>663</sup> La ínsula deslucida corresponde a los desechos de una ciudad llamada Cielo Amarillo, un pueblo que ha perdido el brillo de los tiempos boyantes de la época de los pioneros del Oeste americano y de la fiebre del oro. Una ciudad de ensueño, un El Dorado, ahora restos del naufragio de la ciudad y del ocaso de la quimera del oro. La desilusión de apodera del grupo y todos se dejan caer vencidos al suelo. Una ristra de cuerpos exhaustos que guarda una clara analogía con los cuerpos yacientes de los náufragos en una playa de una isla desierta. Un poblado en ruinas, devastado, una ciudad fantasmagórica, una ciudad de pesadilla que nos remite también a los filmes de catástrofes, apocalípticos.<sup>664</sup>



*Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman). La ínsula desierta.

---

663 Este western fue filmado en el californiano Valle de la Muerte, idéntica localización de otros importantes filmes que incorporan el decorado del desierto como espacio cargado de simbolismo, como *Avaricia* (1924) o *Gerry* (2000), que trataremos en este capítulo.

664 Escenarios propensos, también, al desarrollo y expansión de relatos de náufragos figurados, como en esa ciudad vacía en un mundo postapocalíptico habitada por el último hombre vivo del mundo en *Soy leyenda* (1954, Richard Matheson), un genuino personaje robinsoniano, como lo define el propio escritor. Un relato de ciencia ficción llevado en repetidas ocasiones al cine: *El último hombre vivo en la tierra* (1964, Sidney Salkov y Ubaldo Ragona), *El último hombre vivo* (1971, Boris Sagal) o *Soy leyenda* (2013, Martin Lawrence)

En este mundo extinto surge, sin embargo, la figura de una mujer, como una aparición, un milagro, “Mike” (Anna Baxter), que vive con su abuelo (James Barton), los únicos seres vivos en un reino abandonado, aislados y desconectados completamente del mundo, sólo visitados ocasionalmente por apaches. Este encuentro inesperado con la chica y el anciano, algo enloquecido, en esta ciudad isleña en medio de la nada, es la peripecia que ha permitido establecer la conexión con la isla de los naufragos de *La tempestad* y con sus principales habitantes, el mago Próspero y su joven hija, Miranda. El pasado reluciente de la ciudad sirve para subrayar las correspondencias fabulosas con la isla de Próspero, “Una ciudad brillando a través de las dunas reseca y ondulantes. Se derrumbó en una ciudad fantasma arrasada por el viento, una analogía con la isla sobrenatural y llena de espíritus de Próspero.”<sup>665</sup> Ecos de la trama shakesperiana perviven en el motivo del despertar femenino que experimenta Mike, quien no ha conocido hombre alguno en su reclusión insular, enamorándose de Strecht. Entonces el relato de Wellman pasa a centrarse básicamente en la lucha cainita y las rivalidades del avaricioso grupo que pretende apoderarse del tesoro que el viejo ha ido acumulando durante estos años después de la marcha de los mineros: el filón de oro tras el cierre de las minas de plata, tesoro escondido, revelación secreta del viejo, ecos del secreto de la magia de Próspero.<sup>666</sup>

#### 4.2.1.6. ÍNSULA TRAMPOSA

Como en el caso de la isla de *La tempestad*, otro ejemplo célebre nos demuestra la gran versatilidad que la metáfora de naufragio ofrece a la adaptación de fábulas similares en escenarios geográficamente muy diversos. Nos referimos a la novela *Diez negritos* de Agatha Christie, cuya trama se desarrolla en la localización única de una isla que queda incomunicada de tierra firme, con un grupo atrapado y progresivamente aniquilado por un huésped anónimo. El aislamiento y el encierro isleño se adaptan al motivo de la insularidad en *Diez negritos* (1974, Peter Collinson). La novela de intriga de Christie fue adaptada, incluso, en el marco de cumbres nevadas en *Diez negritos* (1965,

---

665 Eric C. BROWN, loc. cit., p.146.

666 *Cielo amarillo* es revisitado más tarde en el remake *Los Chacales* (1967, Robert D. Webb), localizado en una nueva latitud, en la sabana sudafricana, y con la fiebre del oro del Transvaal de fondo, conservando la ambientación desértica y el formato de género western. Una nueva versión del clásico shakespeariano tiene lugar en el telefilme *La tempestad* (1998, Jack Bender), título que no disimula su procedencia, aunque se trata de una adaptación muy libre, trasladado en esta ocasión al Sur de los Estados Unidos, en los pantanos y de Mississippi, y enmarcado en la Guerra Civil Americana, en un paisaje más próximo a la selva. Una disparidad de escenarios que sirven como ejemplo de las bifurcaciones que puede adoptar la metáfora.

George Pollock), con una residencia encaramada en las cimas de los Alpes austríacos adonde los invitados acceden mediante un teleférico.



*Diez negritos* (1974, Peter Collinson). Cadáver de náufrago del desierto.

El recambio de ubicación comporta la transformación del medio de transporte naval, un bote, en la novela original, en un helicóptero. La insularidad se circunscribe en esta adaptación a un hotel apartado, rodeado por las dunas del desierto iraní, donde quedan incomunicados del exterior por la ausencia de teléfono o aparato transmisor de radio, y sin medios de transporte terrestre o aéreo. Atrapados y sin escapatoria, se desencadena el carrusel de la muerte entre los invitados. La idea de abandonar el recinto, el motivo de la deriva, se hace imposible, ya que aventurarse en el desierto, es sinónimo de muerte segura, tal como le ocurre al mayordomo, Otto Martino (Alberto de Mendoza). El intento de evasión lo lleva a cabo con un equipo de supervivencia, compuesto por una brújula y reservas de agua, pero su mochila ha sido sabotada. Otto perecerá sediento y exánime en las arenas del desierto, despojo de náufrago. La imagen del solitario cadáver en ese océano seco reproduce la del cuerpo inanimado depositado en la playa de la isla en la adaptación fiel al texto original de Christie, *Diez negritos* (1945, René Clair).<sup>667</sup>

---

<sup>667</sup> El grupo aislado del mundo en un islote, adaptado al espacio del desierto en la versión *Diez negritos* de Collinson, contiene una nueva variante en esta expresión de la metáfora en clave desértica, ahora en la sabana africana, en *Muerte en el safari* (1989, Alan Birkinshaw). En este filme sobre un grupo vacacional que se dispone a participar en un safari, los participantes son abandonados por los porteadores, quienes cortan las comunicaciones sabotando un puente colgante para impedirles huir, quedando retenidos en un campamento, aislados y atrapados, como náufragos del desierto.

#### 4.2.1.7. ÍNSULA ROCOSA

Werner Herzog, un cineasta que ha manejado el escenario del desierto de forma reiterada y desde distintas facetas, aborda en *Sal y fuego* (2016, Werner Herzog) el motivo de la insularidad en la metafórica del naufrago en el desierto en su formulación más perfecta, amén de tratar otros motivos relacionados con la metáfora como la soledad, el rescate, la lucha por la supervivencia y padecimientos como la sed. Una doctora Laura Somerfeld (Veronica Ferres), que dirige una investigación geológica de las Naciones Unidas en el desierto de Diablo Blanco, es secuestrada por una banda criminal, liderada por el empresario Matt Riley (Michael Shannon). El paréntesis desértico del filme, rodado en el desierto de sal de Uyani, Bolivia, se corresponde con un experimento del secuestrador que somete a la protagonista a una dura prueba de subsistencia, en compañía de dos niños ciegos incas, Huascar y Atahualpa, abandonados en una isla de piedras, un enclave sin vida, rodeados de un aprisionador océano de sal.



*Sal y fuego* (2016, Werner Herzog). Isla en un océano blanco.

Permanecen atrapados en ese islote rocoso, imposibilitados para escapar a través de ese mar blanco, con provisiones para vivir en aislamiento y encierro hasta que los captores vuelvan para recogerlos al cabo de una semana. Un gran plano general aéreo permite observar de forma diáfana el imaginario del naufrago a través de la visión de un montículo rocoso que sobresale en un fondo blanco, la forma de una isla circundada por un océano salado. La hilera de coches que trasladan a los secuestrados hasta esa isla-cárcel se asemeja a una flota de barcos que surca la vastedad blanca para atracar en ese oscuro islote. En esta prueba de supervivencia de naufragos aislados en el desierto, Herzog se permite plantear cuestiones sobre las necesidades básicas en situaciones extremas, que afectan al instinto de conservación humano. Y lo hace, básicamente, a través del motivo de la falta de agua.

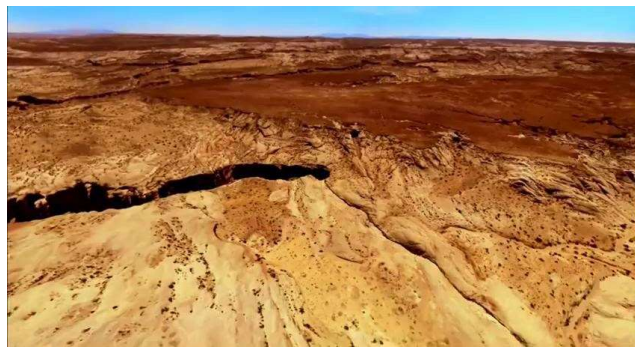
#### 4.2.1.8. LA GRIETA





*127 horas* (2010, Danny Boyle). Atrapado en una grieta del desierto.

*127 horas* (2010, Danny Boyle) es un ejemplo de cine supervivencialista centrado en desventuras extremas, con excursionistas o viajeros accidentados o extraviados, atrapados como náufragos en una isla perdida. Aquí un intrépido excursionista en bicicleta, experto alpinista, Aron Ralston (James Franco), sufre un accidente en el parque nacional Robbers Roost, Utah, y queda atrapado en una grieta de un barranco. La caída, el accidente naufragador, lo deja cinco días aislado e incomunicado del mundo en la insularidad de ese agujero. Con el brazo impedido, atrapado en una roca, sus gritos de socorro no pueden ser escuchados en medio del vacío desértico. Sometido a una alta presión, con padecimientos indecibles, como el frío de la noche, el hambre o la sed, y consciente de la gravedad de su situación, administra sus escasas provisiones. Como en los relatos de náufragos solitarios, hay momentos para la evocación y, también, para el delirio.



*127 horas* (2010, Danny Boyle). Aron invisibilizado en el interior de una grieta en el desierto.

En su agujero, Aron es un punto imperceptible en la vasta extensión del desierto de Utah, vulnerabilidad puesta de manifiesto mediante grandes planos generales aéreos, certificados visuales de la soledad abismal del náufrago figurado Aron en un desierto como naturaleza abismante. Provisto de una cámara de fotos y de una videocámara registra su particular diario del cautiverio, como los diarios de náufragos. Controla el paso del tiempo gracias a su reloj, calendarizando su agónica reclusión. Ante la certi-

dumbre de su extinción, grava un mensaje de despedida dirigido a sus padres. Incluso grava en la pared la fecha de su muerte, con la maldita piedra que lo aprisiona convertida en una imprevista lápida para su propia tumba. En un momento, Aron despliega todas sus pertenencias para analizar fríamente su situación, repasando los objetos que tiene a su disposición, recurso pragmático heredado del buen hacer robinsoniano. Ante lo inevitable, imposibilitado de escapar, Aron tomó la drástica decisión de seccionarse el brazo con su navaja multiusos, afilada para la ocasión, con un torniquete. La imagen de la huida es la del momento de la salvación del náufrago del desierto. El imaginario del náufrago es invocado de forma persistente por varios comentaristas cinematográficos. Por ejemplo, Juan Claudio Matossian invoca un filme de náufragos solitarios e islotes por excelencia, *Náufrago*<sup>668</sup>, igual que Juan Manuel González<sup>669</sup> o Federico Karstolovich en “Elogio de la incomodidad”<sup>670</sup>. Por otro lado, el crítico Fausto Fernández abre el arco de referencias e incluye el filme la categoría de los retratos de personajes náufragos del cine de Danny Boyle, conformado por “solitarios Gullivers, paranoicos Cru-soes.”<sup>671</sup>

#### 4.2.1.9. EL AGUJERO



*La mujer de la arena* (1964, Hiroshi Teshigahar). Atrapado en un mar de arena.

---

668 Juan Claudio MATOSSIAN <https://filasiete.com/critica-pelicula/127-horas>

669 Juan Manuel GONZÁLEZ <https://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2011-02-03/127-horas-el-escalador-que-se-corto-su-propio-brazo-72305/>

670 Federico KARSTOLOVICH, <https://www.otroscines.com/nota?idnota=5217>

671 Fausto FERNÁNDEZ, <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a424475/127-horas/>

En la película japonesa de Hiroshi Teshigahara, *La mujer de la arena* (1964), Niki Junpei (Eiji Okada), un entomólogo que recoge insectos sumergidos en la arena, es condenado por unos aldeanos a vivir en la casa de una mujer viuda, la mujer de arena (Kyoko Kisshida), dentro de una cavidad en un desierto de dunas. Niki termina encerrado en ese agujero, condenado a sacar arena que los aldeanos utilizan para hacer negocios, como si trabajase en una mina. Viven atrapados en un pozo del cual no se puede escapar, mientras son asistidos mediante provisiones que les proporcionan los aldeanos, sobreviviendo en un mundo de sequía y tormentas de arena, atributos de una naturaleza infernal. En este relato claustrofóbico, asfixiante, donde se corre el riesgo de morir cubierto por la arena, las analogías entre la arena y el agua son evidentes: los protagonistas sacan la arena como si achicasen una barca que se hunde, la arena que se desprende de las paredes se parece al agua de una catarata. El propio protagonista, resignado a su triste cautiverio, traza esa conexión entre desierto y mar, “Vivir aquí es como construir una casa sobre el agua cuando vivir en un barco tendría más sentido.”



*La mujer de la arena* (1964, Hiroshi Teshigahar). La casa, pecio cubierto por la arena.

En realidad, llevan una vida de insectos, y en su retención desértica parecen vivir sumergidos bajo tierra. En su abandono insular, no faltan señales para un rescate. En una ocasión, Niki consigue escapar del pozo, una escapatoria preparada meticulosamente durante días, pero una vez en el exterior, en medio del desierto, perseguido por los aldeanos, termina metiéndose en una zona de arenas movedizas, hundiéndose irremisiblemente, naufragando de nuevo, salvado por sus captores y devuelto al fondo del agujero. Una imagen previa, la del estudioso de los insectos descansando de su trabajo de campo, encima de una barca destrozada y cubierta por un manto de arena, un resto de naufragio, se convierte en un momento simbólico, una metáfora de lo que se avecina, ya que quedará varado como un náufrago en un hoyo, condenado a excavar para no verse sumergido en la arena. En su cautiverio, Niki conseguirá perfeccionar un sistema

de filtrar agua potable por evaporación, proponiéndose alcanzar el autoabastecimiento, sin depender de la ayuda externa



*La mujer de la arena* (1964, Hiroshi Teshigahara). Restos de naufragio.

En su forzado cautiverio, suplica que le dejen contemplar el mar, aunque sea fugazmente. Tras la evacuación de la mujer para un parto difícil, el prisionero del desierto puede escapar finalmente y alcanza el mar, la orilla salvadora. Pero Niki renuncia a la huida, momentáneamente, y, como náufrago voluntario, regresa al agujero para perfeccionar su sistema de filtrar agua, y continuar con la labor de la viuda en su titánica lucha contra el avance del desierto. El filme concluye con un breve epílogo, un informe que certifica la desaparición de Niki, confirmada desde hace 7 años. La imagen del documento se solapa con imágenes superpuestas de la arena del desierto, metáfora visual que expresa con precisión la desaparición de Niki deglutido por las dunas, sepultado por el desierto.

4.2.1.10.

FRAGOS VOLUNTARIOS

ANACORISMO. NÁU-



*Los diez mandamientos* (1956, Cecil B. de Mille). Travesía mesiánica.

La travesía por el desierto es el marco propicio para la epifanía y el misticismo en varios relatos mesiánicos, sacralizadores. Así lo atestiguan episodios claves como el éxodo bíblico en el Antiguo Testamento con Moisés guiando al pueblo israelí a través del desierto, desde Egipto a la Tierra Prometida, llevado al cine en toda su magnificencia en el espectacular péplum *Los diez mandamientos* (1956, Cecil B. de Mille). O también la prueba de los cuarenta días en el desierto de Jesús de Nazaret en el Nuevo Testamento, episodio reproducido en infinitud de filmes, como las superproducciones *La historia más grande jamás contada* (1965, George Stevens) o *Rey de reyes* (1961, Nicholas Ray). Esas historias sagradas se convierten en modelo para los eremitas, que ven en la plegaria solitaria un camino directo a la santidad. Esta tradición anacorista, especialmente en Oriente, con San Pablo, primer eremita egipcio dedicado al ascetismo, San Antonio o San Jerónimo, estos seres que buscan la soledad, alejados del mundo, en la mayor austeridad posible, nos proporcionan otra importante tipología de náufragos voluntarios.

Luis Buñuel, autor de una de las mejores versiones cinematográficas del clásico robinsoniano, *Las aventuras de Robinson Crusoe*, se acercó a la figura de los eremitas inspirándose en el anacoreta San Simeón 'El Estilita', quién pasó unos 40 años en una alta columna en el desierto en Siria en el siglo IV, en *Simón del desierto* (1965)<sup>672</sup>. Simón (Claudio Brook) lleva seis años, seis meses y seis días encaramado en su columna cuando, aclamado por la multitud, se dispone a mudarse a una columna más alta. A pesar de su localización desértica nunca aparece esta superficie en su faz más inhóspita e incllemente, ni tampoco encontramos un desierto vacío donde uno puede perderse y vagar sin sentido. Los indicadores habituales una metáfora del naufragado como el incidente previo, el accidente naufragador que te deja atrapado en el desierto, así como otros mitemas asociados a la metáfora, como la peripecia del rescate, están ausentes.

---

672 Proyecto antiguo de Buñuel, desde sus tiempos de estudiante, surgido de la intervención de García Lorca, quien le empujó a la lectura de *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine (siglo XIII), una recopilación hagiográfica de vida de santos y mártires cristianos.



*Simón del desierto* (1965, Luis Buñuel). Insularidad.

El elemento principal de una poética del náufrago figurado reside en el motivo de la insularidad, con el anacoreta asentado en lo alto de su elevado pedestal. El retiro ascético de Simón, fruto de una decisión propia, opera como una suerte de transmutación del náufrago voluntario, en la que el mal sueño robinsoniano de perderse en una isla desierta se transforma en la constante y deliberada elección de un individuo con voluntad de retiro, de aislamiento del mundo, de soledad, situado en lo alto de una columna para estar cerca del cielo y alejado de la tierra. La metáfora del náufrago no tarda en aflorar a la superficie. Algunos fugaces instantes permiten percibir los rigores de la soledad o experimentar el tormento de la sed o el hambre. El ayuno voluntario de los eremitas se asemeja al hambre de los náufragos, y en general la mendicidad en la que viven es comparable a la indigencia que padecen los náufragos. Las privaciones de penitente que soportan los anacoretas nos recuerdan también la precaria vida en el calvario del náufrago. Incluso la enajenación se asoma a la soledad prolongada de Simón en su diminuta ínsula de piedra, “la progresiva pérdida de la razón, los abismos de la locura real.”<sup>673</sup> También su aspecto e indumentaria, con esas largas barbas y luengas caballeras que denotan el paso irreversible del tiempo, le confieren un perfecto aire robinsoniano.

Así, el destierro solitario de Simón del mundo ha sido percibido por Raymond Durnat como una figuración del náufrago por excelencia, Robinsón Crusoe, la encarnación universal literaria y cinematográfica de una vida en soledad, “Simón, en cierto sentido, es Robinsón Crusoe en una columna. O está tratando de ser Robinsón, con el

---

673 Quim CASAS, “Buñuel y Simón el estilista”, *Dirigido Por*, núm. 395 (diciembre de 2009), p. 88 y s.

mundo encima de él.”<sup>674</sup> Semejanza también apreciada por otros autores, como por ejemplo Agustín Sánchez Vidal, que alude a Simón establecido en su “robinsoniana columna.”<sup>675</sup> Los vasos comunicantes que conectan la figura del eremita Simón de Buñuel con el solitario por excelencia, Robinsón Crusoe, los percibe también Miguel Marías, “la historia de un renacer y una reeducación casi monástica en la soledad del náufrago insular Crusoe anuncian a *Simón del desierto*.”<sup>676</sup>



*Simón del desierto* (1965, Luis Buñuel). Aspecto robinsoniano.

Esta semejanza metafórica viene avalada también por Víctor Fuentes al considerar el periplo que va de la cima de la santidad y la virtud al infierno del pecado en un cabaret neoyorquino en la conclusión del filme: “la frágil figura de Simón revive en su situación la analogía del naufragio.”<sup>677</sup> Buñuel, que termina su filme con una visita de Simón a un antro en la ciudad, abandonado su diminuta ínsula, había planeado, sin embargo, otra conclusión, la de su extinción en la cima de su columna.<sup>678</sup> Y en esta operación de

---

674 Raymond DURGNAT, *Luis Buñuel*, Berkeley, University of California, 1967, p. 138

675 Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *op.cit.*, p. 253

676 Miguel MARÍAS, *Aventuras de Robinsón Crusoe* (1952) y *El Gran Calavera* (1949) en Nickel Odeon, núm. 13 (invierno 1998) (Buñuel 100 años), pp. 160 y ss.

677 Víctor FUENTES, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal, 2000, p. 112

678 La sátira buñueliana del cristianismo a través del anacoreta de Simón del desierto, ensimismado en su columna, o las leyendas de anacoretas como San Onofre, convergen de alguna forma en ese anacoreta más laico, buñuelizado en el baño de su piso madrileño, de *El anacoreta* (1976, Juan Estelrich). En este filme Fernando Fernán Gómez interpreta a un náufrago voluntario, encerrado en el hogar, ser antisocial autoexcluido del mundo, genuino robinsón urbano. El relato, por otra parte, no está exento de resonancias marineras y contiene ingredientes

equivalencias arbitradas por la metáfora robinsoniana, no resulta descabellado que el salvaje Viernes se encarne en el sugerente cuerpo femenino de una tentadora Silvia Pinal, como pone de manifiesto Raymond Durgnat: “su imaginación se conjura obsesivamente contra el peor de todos los Viernes, el eterno adversario de su ideal, revestido de feminidad.”<sup>679</sup> El eremita de *Simón del desierto*, confrontado a las pruebas de la fe, a las tentaciones, es un claro exponente de los diversos conflictos morales y religiosos que atraviesan el cine de Buñuel, siempre dividido entre el ateísmo y la fe, de forma más ocasional en *Las aventuras de Robinsón Crusoe* y en su práctica totalidad en *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) o *La Vía Láctea* (1969), relatos que Carlos Tejada califica “de itinerarios interiores y exteriores destinados hacia al naufragio espiritual.”<sup>680</sup>

Este trasvase de sentidos entre náufragos marinos, concretamente robinsonianos, y náufragos figurados en el desierto a través de la figura del anacoreta Simón puede hacerse extensible a la vida de los eremitas. De hecho, a menudo se ha comparado la vida en soledad de Robinsón a la de un ermitaño. Fernando Savater, por ejemplo, alude al aspecto asilvestrado del náufrago Ben Gunn de *La isla del tesoro* de Stevenson, emblema de la mendicidad extrema y de la progresiva locura en la soledad y el olvido de una naturaleza insular, definiéndole como “el eremita Ben Gunn.”<sup>681</sup> No solo *Simón del desierto* convoca un imaginario de náufrago. Otros eremitas nos recuerdan la figura del náufrago robinsoniano: por citar un ejemplo gráfico, el caso de San Onofre, que terminó sus días con maneras asilvestradas, y algunas leyendas germanas afirman que Onofre fue capturado por cazadores al ser confundido con un animal salvaje.<sup>682</sup>

---

tan afines a la poética del náufrago como el hecho de mandar mensajes por el inodoro del baño, igual que las misivas en una botella de los náufragos.

679 Raymond DURGNAT, *op. cit.*, p. 138

680 Carlos TEJADA, “De anhelos, delirios, visiones y naufragios” en Nickel Odeon, núm. 13 (Invierno 1998). (Buñuel 100 años), pp. 44 y ss.

681 Fernando SAVATER, *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*, Sabadell, Ariel, 2008, p. 47

682 Onofre se trasladó al desierto para vivir como un eremita en una cueva, cerca de Tebas, en el siglo I, durante sesenta años, alimentándose de un pan milagroso y de dátiles. Con el tiempo, sus ropas desaparecieron y su cuerpo se recubrió rápidamente de pelo. Hacia el final de su vida fue visitado por San Pafnucio, un monje de un monasterio egipcio, que encontró a Onofre en un estado semibestial, casi irreconocible, y se quedó a su lado hasta su muerte





*San Onofre* (Francisco Collantes, c. 1645, Museo del Prado). Anacorismo.

Algunas imágenes del santo anacoreta, como tallas medievales, lo representan completamente peludo y, a menudo, al lado de una palmera, estampa que aún lo aproxima más al imaginario isleño. La peculiaridad de San Onofre es que en su soledad y aislamiento desértico alcanza la vertiente más degradada de los eremitas y su aspecto exterior permite analogías con los naufragos literarios más deteriorados y salvajes como el Ayrton en *La isla misteriosa* o como el mencionado Ben Gunn. La degradación de San Onofre, en su condición de eremita de frondosa vellosidad, lo convierte en paradigma privilegiado de primitivismo, justificando su inclusión en un estudio sobre la representación de la figura del hombre salvaje durante la Edad Media.<sup>683</sup>

---

683 “The anchorite saints were therefore linked to the irrational behavior of the wild man, as well as to his primitive existence, associations manifested by their common feature of hairiness.” (Timothy HUSBAND, *The wild man. Medieval myth and symbolism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980, p. 95)



*Pocilga* (1969, Pier Paolo Pasolini). Canibalismo.

Por otro lado, *Simón del desierto* se expande como una excrecencia en el fragmento desértico de *Pocilga* (1969, Pier Paolo Pasolini), film pensado en un principio como un nuevo episodio que debía acoplarse a la película corta de Buñuel. Se trataba de un guion, originalmente titulado *Orgía*, al estilo de las tragedias clásicas, que permaneció en un cajón, y tras fracasar el intento de complementar *Simón del desierto*, Pasolini lo pudo reutilizar en *Pocilga*.<sup>684</sup> En este filme estructurado en dos relatos alternos que se entremezclan, uno en la actualidad y otro en la Antigüedad, en el desarrollado en un tiempo pretérito, incierto, en un paisaje volcánico, encontramos a un joven perdido y hambriento (Pierre Clémenti). Primero atrapa una mariposa y se la zampa, luego mata una serpiente a pedradas para comérsela; lo vemos también comer hierbajos en ese desolado erial. Como un animal silvestre, hombre de las cavernas, luego persigue a un soldado rezagado, al que le corta la cabeza y, como un sacrificio, la lanza a un cráter del Etna. El hombre da un mordisco al cuerpo sin vida y después lo arrastra a su madriguera, para comérselo. Más tarde se le añade otro individuo (Sergio Citti) y vemos a ambos masticando carne humana, rodeados de restos humanos roídos y esparcidos por el suelo: un episodio de barbarie y salvajismo de famélicos en el desierto que mantiene un evidente parentesco con las historias más macabras de náufragos abandonado en balsas o los náufragos figurados en los hielos.

El impulso antropófago del joven parece contagiarse y del acto individual se pasa al acto colectivo mediante una banda completa de salteadores de caminos, tribu caníbal,

---

684 Silvestra MARINIELLO, *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 311.

que también viola a las mujeres apresadas. Un episodio dantesco de regreso a la caverna, similar a la regresión al salvajismo de los naufragos aislados por largo tiempo, donde la urgencia de la supervivencia se transforma en hábito caníbal grupal.<sup>685</sup> En opinión de Alberto Elduque, el canibalismo explícito de *Pocilga* es extensible de forma alegórica al resto de la obra de Pasolini: “Y, al fin y al cabo, todo su cine se construye con la idea de la depredación, con personajes que se devoran los unos a los otros.”<sup>686</sup> Por otro lado, Pasolini defiende el carácter extremista y transgresor de su representación de la antropofagia con argumentos cargados de un cierto misticismo: “el canibalismo es el símbolo de una rebelión absoluta que limita con la más atroz de las santidades.”<sup>687</sup> Esta provocación política pasoliniana, un cine de la transgresión, concuerda, por otro lado, con otros filmes radicales de su tiempo que plantean el canibalismo como un acto revolucionario.<sup>688</sup>

---

685 En un capítulo de *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (1970), titulado “Elogio de la barbarie, nostalgia de lo sagrado”, Jean Douflot engloba *Pocilga* junto a otros films de Pasolini de carácter mítico arcaico de la segunda mitad de los años 60, como sus propuestas anteriores, especie de tragedias teatrales, *Edipo, el hijo de la fortuna* (1967) o *Teorema* (1968),

686 Albert ELDUQUE, *Del hambre al vómito. Imágenes del consumo en el cine moderno*, Barcelona, UPF, 2013, p. 141

687 Jean DOUFLLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (1970), Barcelona, Anagrama, 1971, p. 112

688 Los bandidos de *Pocilga*, tribu de antropófagos ataviados como vagabundos o frailes mendicantes, no están lejos de los guerrilleros antropófagos escondidos en los bosques al final de otro filme coetáneo, *Weekend* (1967, Jean-Luc Godard); el filme se aproxima también a la alegoría política contra el poder y el totalitarismo en *Los caníbales* (1970, Liliana Cavani).

#### 4.2.2. ATRAPADOS EN EL DESIERTO. LA DERIVA



*Los trece* (1937, Mikhail Romm). Restos de un naufragio.

En realidad, la deriva y la insularidad acostumbran a formar un binomio casi inseparable. En ocasiones predomina un recurso por encima del otro, pero casi siempre van juntos. La travesía deambulatoria, la deriva marítima trasplantada al desierto oceánico, tiene su protagonismo en filmes anclados, básicamente, en la idea de la insularidad. Es lo que apreciamos, por ejemplo, en las marchas de los soldados extraviados en *La patrulla perdida*, *Los trece* o *Sahara*; las derivas de algunos náufragos del aire en las dos versiones de *El vuelo del Fénix*; la escapatoria de la ínsula paradisíaca en las versiones de *La Atlántida*; o la cabalgada de los ladrones de un banco en *Cielo amarillo*. En los casos apuntados, así como en la mayoría de ocasiones, la marcha desértica ocupa episodios transitorios. Excepcionalmente el motivo de la deriva ocupa la centralidad del relato en títulos como *Amarga victoria* (1957, Nicholas Ray) o *Gerry* (2000, Gus van Sant), o se convierte en una parte substancial, de gran calado, en filmes como *Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) o *El cielo protector* (1990, Bernardo Bertolucci)

#### 4.2.2.1. TRAVESÍAS BÉLICAS



*Sahara* (1943, Zoltan Korda). Despojos de náufrago.

Un filme emblemático sustentado sobre la idea de la insularidad como *La patrulla perdida* de Ford, contiene la idea de la marcha, la deriva náufraga. Antes de alcanzar la ínsula, el emplazamiento con oasis donde se asentarán, la patrulla marcha perdida. Se trata de una pérdida en sentido propio, geográfico, pero también una pérdida simbólica, ya que están estupefactos, atónitos ante lo que les ocurre. El sargento que toma el mando tras la muerte del guía, proclama su pérdida absoluta: “No sé dónde estamos, no sé dónde vamos, ni sé dónde está la brigada.” La travesía vagabunda por un océano de arena, otra de las claves esenciales en la metafórica del náufrago, pone al descubierto la naturaleza inhumana del desierto. Vemos la marcha fatigosa de los legionarios bajo un sol de plomo, avanzando penosamente, sedientos, racionando las escasas reservas de agua, mientras algunos hombres caen desfallecidos por la dura caminata.

Los episodios transitorios de deriva en el desierto reviven también en un pasaje en el ecuador en un filme sobre el pasado colonial británico como *Las cuatro plumas* (1939, Zoltan Korda), ambientado en el desierto de Sudán. Harry Faversham (John Clements), estigmatizado por su cobardía, despreciado y repudiado por su prometida y sus amigos, se ve forzado a redimirse a través de la expiación, pero lo hace desde el anonimato, como porteador nativo. Faversham rescata a su antiguo compañero de armas, el capitán John Durrance (Ralph Richardson), dado por muerto tras un combate, y afectado por la ceguera debido a una insolación en el desierto. Faversham es “un salvador espectral y enigmático, sobreviviendo en la arena del desierto por la voluntad de responder a una

ofensa, de restañar una decepción.”<sup>689</sup> Antes de emprender la marcha desértica para intentar regresar a su destacamento, Durrance, consciente de la imposibilidad de la subsistencia en un entorno tan inhóspito, se dispone a suicidarse para evitar los sufrimientos indecibles que le aguardan.



*Las cuatro plumas* (1939, Zoltan Korda). La balsa de los náufragos del desierto.

Faversham se convierte en el sustento de Durrance y ambos protagonizan un extenuante vagabundeo, expuestos a morir de sed y con instantes de desvarío a cargo del oficial Durrance. Los sufrimientos de los sedientos náufragos del desierto se materializan en una escena de elevado grado de patetismo, desesperados por encontrar agua en esa aridez sin fin. La salvación final se produce alcanzando milagrosamente las aguas del Nilo, auténtica orilla salvadora, donde se lanzan exánimes para beber y renacer. Una escena paroxística que replica la icónica escena de los náufragos cansados que alcanzan la anhelada costa acogedora. El imaginario del náufrago se hace realidad de nuevo cuando ambos se disponen a regresar a las posiciones británicas construyendo una balsa de troncos para descender por el curso del río, instante que recuerda la escapatoria de los náufragos en islas perdidas.<sup>690</sup>

---

689 Ricardo ALDARONDO, *Películas clave del cine de aventuras*, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 57.

690 El personaje de Faversham comparte rasgos con otro personaje afín a la mitografía robinsoniana, Edmundo Dantés, en *El conde de Montecristo*. En el relato de aventuras de Dumas, la celda, espacio hermético, se transforma en la representación más perfecta, pura formulación geométrica, de los mitemas del aislamiento y el encierro o la soledad, amén de otros motivos como la supervivencia, la indigencia o la carestía de alimentos. Dumas constata las conexiones del preso Dantés con la vida de un mísero náufrago en el cap. XV, (“El número 34 y el número 27”),

Idéntico motivo de la agónica travesía se hace presente en filmes que pivotan sobre el concepto del aislamiento en un enclave en medio del desierto en *Los trece* (1937, Mikhail Romm). Aquí la presencia y/o la posesión del agua se convierte en un ingrediente vital, especialmente llamativa resulta la larga marcha a pie de un soldado que deja la fortificación para buscar ayuda, introduciendo la idea del rescate. La secuencia recoge toda la expresividad y el tratamiento cinematográfico de la arena como metonimia del agua.



*Sahara* (1943, Zoltan Korda). Pequeño alud de arena.

Tras abandonar al caballo expirando, el vagabundo del desierto se va desprendiendo paulatinamente de objetos como una cantimplora, un sable, una escopeta o la cartuchera. Y las pisadas en la arena se transfiguran en una marca de la desaparición, un rastro

---

cuando Dantés, debilitado y aturdido por su ayuno voluntario, vislumbra una brizna de esperanza en su desdichada vida carcelaria tras escuchar un sonido en una celda colindante, la posibilidad de una compañía humana, y decide alimentarse de nuevo, pero con moderación: “Entonces tuvo el valor de detenerse: había oído decir que los desgraciados náufragos recogidos, extenuados de hambre, morían por devorar glotonamente alimentos demasiado nutritivos. Edmond dejó sobre la mesa el pan que ya casi se había llevado a la boca y fue a acostarse de nuevo. Edmond ya no quería morir.” Ambos personajes protagonizarán hazañas sostenidas por una superior voluntad moral, aunque la actitud de Faversham sea el reverso de la historia de Dumas, trasformando la venganza inmisericorde en una lección más humanista y conmovedora

que se pierde en el horizonte, huellas en una playa infinita. El soldado parece expirar arrastrándose para escalar una pequeña duna, moribundo, suplicando agua, sus últimas palabras, su postrer deseo, con las manos agarradas en la suave pendiente de la duna que parece deshacerse como si fuese una superficie líquida, con sucesivas oleadas de arena, como un pequeño tsunami, materializando los dos polos de la metáfora, el binomio arena-agua.



*Sahara* (1943, Zoltan Korda). Soldado ahogándose en la arena.

*Sahara*, remake no confeso de *Los trece*, insiste de nuevo gráficamente en los vínculos entre entornos distintos como el desierto y el mar del precedente filme ruso, la base asociativa que contiene la metáfora, en la solitaria y agónica marcha del soldado Waco (Bruce Bennett), calcada de la deriva solitaria de *Los trece*, para localizar y buscar ayuda de las tropas aliadas estacionadas en El Alamein. El motivo de la escapatoria para un rescate nos lleva inevitablemente al uso del mitema de la travesía desértica. Presenciamos cómo Waco, primero, debe abandonar el camión que conducía, y luego, en montaje alterno, se combinan las huellas de sus pisadas en la arena con los diversos objetos que va abandonando, como restos de un naufragio en la playa de una isla remota.

Observamos al soldado arrastrándose exánime por el desierto, donde parece sucumbir ahogado por pequeñas oleadas de arena que se deslizan de una duna, antes de ser rescatado providencialmente por una patrulla. El montaje combina planos del hombre que parece ahogarse en ese mar arenoso y planos de la arena que se desprende de la duna, sinuosidades de un desplazamiento de la arena como una oleada, una avalancha líquida; momento que evoca un episodio anterior sustentado en la sugerente asociación entre desierto y océano cuando un piloto alemán prisionero intenta evadirse del refugio y un soldado sudanés del bando aliado sale en su búsqueda y, tras un forcejeo, ahoga literalmente al alemán en la arena, sumergiéndola la cabeza.





*Amarga victoria* (1957, Nicholas Ray) La deriva

El desierto como espacio protagónico, actor natural que juega un rol activo, trascendiendo la simple función de marco decorativo, de paisaje de fondo, de simple comparsa, halla su lugar plenipotenciario en secuencias claves de una larga travesía en el film bélico *Amarga victoria* (1957, Nicholas Ray). Filme ambientado en el marco de la II Guerra Mundial, en el frente del Norte de África, con un destacamento británico comandado por el Mayor David Brand (Curt Jürgens), enemistado con el capitán Jimmy Leith (Richard Burton), antiguo amante de su esposa, cuando tras una arriesgada incursión en las líneas enemigas, en la ciudad de Bengasi, retoman el camino de retorno. Durante la travesía a pie por el desierto, asaltan a una patrulla de alemanes en una emboscada, y Brand ordena a Leith permanecer solo en el desierto, rodeado de los cadáveres, custodiando un soldado inglés y otro alemán, ambos heridos. Leith se enfrenta al dilema de la pura conservación, debatiéndose entre aplicar o no la ley de la selva, prescindir de los débiles.

A la mañana siguiente, Leith decide deshacerse de ambos en un acto de extrema crueldad, rematando al alemán, que suplica por su vida, de un disparo en la cabeza. Y cuando se dispone a disparar sobre su compañero, quien ya acepta resignadamente su fin por las graves heridas que padece, Leith se queda sin balas. Leith lo carga compasivamente a cuestas a pesar de que el agonizante prefiere quedarse, gimiendo entre dolores insoportables. Leith carga con su cruz, su penitencia, aunque el soldado fallezca durante la exánime marcha, lamentándose luego Leith de “matar los vivos y salvar los muertos”. El comando se reagrupa y la dura travesía por el desierto se recrudece aún más cuando llegan al centro de avituallamiento en una cima, coronada con unas ruinas árabes. Pero el destacamento ha sido sabotado y los soldados británicos asesinados, desprovistos ahora de camellos y provisiones de agua potable, encontrando únicamente un camello, que reservan para el transporte de los valiosos documentos recuperados en la misión.



*Amarga victoria* (1957, Nicholas Ray) La dureza de la marcha

Forzados a cruzar un desierto interminable, las imágenes muestran al grupo marchando fatigosamente en un paisaje vacío. Un pozo de agua providencial salva al grupo sediento. En esta marcha, una secuencia destaca especialmente para hablarnos del salvajismo en situaciones de supervivencia y de los peligros de una naturaleza hostil. En un receso, acampan al lado de restos de un avión de combate destruido, restos del naufragio de la guerra - en un filme repleto de desechos de la guerra, como vehículos carbonizados, ruinas y cuerpos abandonados -. Se quedan sin la ayuda del camello, que transportaba el agua y los documentos sustraídos, mientras Leith, mordido por un escorpión, es un cuerpo desfallecido que corre el riesgo de que su pierna se gangrene. Brand ordena abandonarlo, por segunda vez, con agua y una pistola, para que se pegue un tiro en caso de situación terminal, excusándose en el reglamento militar. Las fuerzas desencadenadas del desierto entran en acción de repente mediante una tempestad de arena que sorprende al grupo y, cuando amaina, descubren que Leith, sepultado bajo un manto de arena, ha fallecido ahogado. Luego, llega la peripecia de la salvación en la forma de una patrulla motorizada. El cuerpo de Leith queda depositado en la arena del desierto, como un náufrago fallecido en una playa.

El desierto, territorio que actúa como potenciador del odio y la desesperación, la ruindad e indignidad de un oficial cobarde, “no es un mero escenario pasivo, ni una plataforma para revelaciones epifánicas, sino el sustrato material en el que se reflejan el odio y la desesperanza, así como una metáfora de la inhumanidad que puede tomar posesión del corazón de un oficial de apariencia respetable.”<sup>691</sup> El escenario escogido, el interminable desierto, se convierte en tablero de juego propicio a la crueldad, la inhu-

---

691 BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *op. cit.*, p. 160.

manidad y el sadismo. No es sólo un espacio donde perderse y abismarse; el desierto, naturaleza enemiga, actúa como extensión de los protagonistas, “unos espacios que no son sino un correlato de la asfixiante oscuridad moral de casi todos los personajes.”<sup>692</sup>



*Amarga victoria* (1957, Nicholas Ray) Acampada al lado de restos del naufragio

La fotografía en blanco y negro o el formato apaisado Cinemascope, junto a las localizaciones auténticas en el propio desierto de Libia, otorgan gran fisicidad al relato y le inyectan esa atmósfera desasosegante.<sup>693</sup> El nomadismo, la pérdida, el salvajismo, la sed, la ausencia de rescate o la supervivencia, son ingredientes casi imprescindibles de una metáfora del naufragio. En esa cuidada representación del desierto como entorno sofocante, asfixiante, aprisionador, los hombres que deambulan atrapados en él lo experimentan como “cárcel”.<sup>694</sup> Un film bélico antimilitarista sin apenas acción, que reposa básicamente en una larga travesía desértica, como si el vacío desierto impregnase la trama e, incluso, su concepto de realización. El resultado es una narración mínima, esencial, en consonancia con la desfiguración circundante. En la puesta en escena donde prevalece el laconismo formal, narrativo e interpretativo, como imbuyéndose de la ari-

---

692 José Antonio JIMÉNEZ DE LAS HERAS, “El cine bélico y la “generación de la violencia”. La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral” en *Nosferatu*, núm. 53-54, (octubre 2006) (La “generación de la violencia” del cine norteamericano), San Sebastián, Donostia Kultura, p. 78

693 El cine de Ray destaca por el protagonismo de los espacios naturales y su intensidad dramática, como se puede observar con el entorno ártico en *Los dientes del diablo* (1960) o los pantanos de Florida en *Wind Across the Everglades* (1958)

694 Edmond ROCH, *Películas clave del cine bélico*, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 112

dez desértica, una austeridad y sequedad extrema en la realización, “desnudez febril y abstracta”, como dice Miguel Marías.<sup>695</sup>

La travesía por el desierto entendida como un vagar marino alcanza una de sus más elaboradas y elevadas representaciones filmicas en *Lawrence de Arabia* (1962, David Lean). Vemos cómo el ocasional nomadismo desértico se convierte en un motivo narrativo constante a lo largo del relato y detectamos también su irremplazable función de encauzar el trasvase de evocaciones entre el mar y desierto. Lean lo hace con ayuda de unas fastuosas imágenes que permiten establecer concomitancias entre las marchas errabundas por el desierto y la penosa deriva de los naufragos marinos. Diversos estudiosos han destacado esta analogía visual entre desierto y océano, conseguida con esta majestuosidad de unas fascinadoras imágenes a las que se han podido aplicar expresiones como “el mar de arena” u “océano de arena”,<sup>696</sup> “la inmensidad de los mares de arena”,<sup>697</sup> y que permiten afirmar que “en esta película el desierto es directamente un océano dorado.”<sup>698</sup>



*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) Mar de arena

David Lean, con su adaptación de la autobiografía del militar inglés Thomas Edward Lawrence (1888-1935), rodó sin duda la mejor película nunca realizada sobre el desierto, propiciando un caudal de sugerencias a partir de la similitud entre desierto y océano, a través de las diversas travesías que protagonizan T. E. Lawrence (Peter O'Toole) u otros personajes. El desierto es un territorio sin vida tal como expresa el

---

695 Miguel MARÍAS, “Amarga victoria” en Nickel Odeon, núm. 14 (primavera 1999) (Nicholas Ray: el amigo americano), pp. 148 y ss.

696 Ramón MORENO CANTERO, *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 246 y 250.

697 Esteve RIAMBAU, *Lawrence de Arabia/Uno de los nuestros*, Barcelona, Dirigido Por, 1994, p. 74

698 Rafael ARGULLOL, “El horizonte. El Gran Juego” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *op. cit.*, pp. 319 y ss.

príncipe Feisal (Alec Guinness) en su jaima mientras negocia con los ingleses, sorprendido ante la fascinación de Lawrence por ese inhóspito paisaje: “Ningún árabe ama el desierto. Amamos el agua y los árboles. En el desierto no hay nada.”



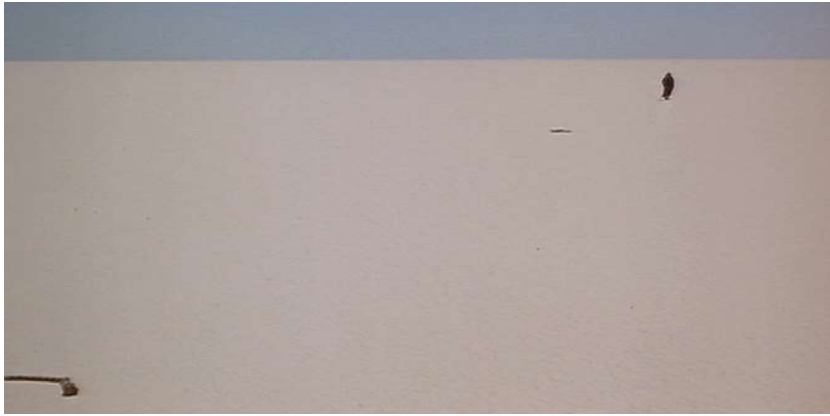
*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) Espejismo

En la primera incursión de Lawrence en el desierto junto a su guía árabe, Tafas (Zia Mohyeddin), tiene lugar una escena primordial, la escena de un espejismo que juega con la mixtura del desierto y el mar. La atmósfera enturbiada por el calor sofocante, bajo un sol ardiente, deviene imagen acuática, Y en ese espacio para la irrealidad surge una forma inconcreta, titilante, como una aparición marítima. La figura trémula que se aproxima, progresivamente amenazante, finalmente adquiere la forma sombría de un jinete a camello, el jeque Ali Ibn el Karish (Omar Sharif). Lean quería conseguir ese efecto óptico y así se lo encargó a su director de fotografía, Frederick A. Young, quien en un desafío técnico en toda regla, describió la escena y la intencionalidad de la misma, aludiendo, precisamente, al elemento acuático: “eso que se acerca a ellos atraviesa olas de agua y unas peculiares ondas.”<sup>699</sup> Los espejismos, las visiones borrosas, desenfocadas, toman la centralidad estética en el relato, una yuxtaposición de desierto y mar, de arena y agua, como si de una vieja sobreimpresión del cine mudo se tratara, que hace que la imagen se articule “a partir de dos imágenes-conceptos: océano y espejismo”.<sup>700</sup>

---

699 Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *David Lean. La emoción y el espectáculo*, Barcelona, Dirigido Por, 2000, p. 329

700 Ramón MORENO CANTERO, *op.cit.*, p. 50



*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) La deriva

La travesía por el desierto, el vagar por una geografía del vacío, lleva a la desintegración: “La inmensidad de las dunas móviles instauran un juego de espejismos y sombras que sintetizan visualmente la descomposición del personaje.”<sup>701</sup> En esa toponimia de la nada, una naturaleza inmensa que miniaturiza al hombre, se plasma, como en el paisaje abrumador de los hielos, una correlación anímica entre paisaje y protagonista: “la identificación del paisaje con el estado de ánimo del protagonista”;<sup>702</sup> una concepción del paisaje como alteridad, elemento característico del romanticismo, que nos lleva a evocar el famoso lienzo de Friedrich, *El monje contemplando el mar*.<sup>703</sup> La marcha desértica acentúa la sensación oceánica de aplastamiento del hombre solitario en una paisaje infinito, una dialéctica omnipresente en la poética del paisaje y de los horizontes lejanos en David Lean, como reconocen Sandra Lean y Barry Chattington, “Isolés au sein de paysages grandioses, simples points à l’horizon, les personnages imparfaits de ses films s’attaquent avec romantisme à tous les grands problèmes de la vie.”<sup>704</sup>

Las travesías desérticas refuerzan la conceptualización del hombre como un ser minúsculo, un punto en movimiento, como una balsa que vaga en el vasto océano, un contraste que constata la insignificancia humana, “La travesía del desierto es un momento iniciático eminente: el hombre que se creía fuerte y centro del universo se encuentra allí

---

701 Sergi SÁNCHEZ, *David Lean, o la geografía de l’emoció*, Barcelona, Festival de Cinema de Sitges, 1997, p. 31

702 Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *op. cit.*, p.327

703 Ramón MORENO CANTERO, *op. cit.*, p. 253

704 Sandra LEAN y Barry CHATTINGTON, *David Lean. Un intimate portrait/Un portrait intime* (2001), Lausana, Airelles, 2003, p. 47

reducido absolutamente a nada, a su simple condición humana.”<sup>705</sup> La travesía por el temible desierto del Nefud significa una marcha agotadora, tediosa, bajo el ardiente sol, que alcanza su punto álgido cuando deben cruzar “el yunque del sol”, como dice Ali Ibn el Karish, “el peor lugar creado por Dios”. Con un calor asfixiante que lleva al desmayo, la letargia, el sopor, con los expedicionarios balanceándose al ritmo parsimonioso de los camellos, casi el balanceo en una barca en una travesía marina.



*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) Ahogado en la arena

Lawrence desafiará a los elementos adversos internándose de nuevo en el mortal desierto para rescatar a un hombre que ha quedado extraviado y ha sido dado por muerto, Gassim (I.S. Johar), un náufrago del desierto a quien vemos deambular por las ardientes arenas, desprendiéndose de sus pertenencias, dejando un rastro de pertrechos. El regreso de Lawrence con el rescatado es un momento excepcional, una escena que adquiere visos de reaparición, como renacidos que regresan de la muerte. Se trata de una acción heroica de Lawrence que le aporta un revestimiento de figura legendaria. Su evocación vuelve a convocar imágenes acuáticas cuando Lawrence alardea frente a sus seguidores sacando a colación el pasaje milagroso en que Jesucristo camina sobre las aguas, un nuevo solapamiento entre agua y desierto, asociación subrayada por Ramón Moreno, “El Nefud es definitivamente un océano.”<sup>706</sup>

Tras la toma victoriosa de Aqaba a los turcos, Lawrence parece afrontar su último reto, cruzar el Sinaí, acompañado de sus dos fieles criados, Daud (John Dimech) y Farraj (Michel Ray), para llegar a El Cairo y comunicar la toma de la ciudad a sus superio-

---

705 Michel CHION, “Nature” en Gilles Horviller (dir.), *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988, p.312.

706 Ramón MORENO CANTERO, *op. cit.*, p. 252

res. Una nueva acción temeraria de Lawrence, tras cruzar el desierto de Nefud, dispuesto ahora a emular la travesía del desierto del profeta Moisés, tal como afirma él mismo hasta en dos ocasiones. Pero su soberbia será enmendada en esta ocasión por una cura de humildad, la muerte de uno de sus criados, Daud, tragado por las arenas movedizas del desierto. Lawrence experimenta la impotencia y la desolación por no poder rescatar a su criado. En esta trágica escena, podemos observar cómo Daud se hunde en la arena del desierto y lanza un grito de socorro, levantando los brazos, como un náufrago luchando por sobrevivir en el mar. Junto a su otro criado, Lawrence corre a socorrerlo y Lawrence lanza su túnica enredada, como si se tratase de una cuerda, un salvavidas, a la cual pueda agarrarse el infortunado, momento que recuerda las dramáticas marinas de salvamento de náufragos.



*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean) Alcanzar la orilla salvadora

Otra escena permite ensamblar el imaginario del náufrago en el decorado del desierto. Durante la marcha del Sinaí, Lawrence pierde la brújula, y debe deambular orientándose hacia el canal de Suez, sirviéndose únicamente de la posición del sol. La culminación de esta agónica travesía retoma la idea del espejismo cuando Lawrence y Farraj llegan exhaustos y cubiertos de una capa de polvo a un ruinoso cuartel militar. Entonces tiene lugar la visión de un barco que parece varado en el desierto. Como una ilusión óptica, fruto del agotamiento, la distancia y las dunas crean esa sensación falsa de barco naufragado. En realidad, se trata de un buque que surca el Canal de Suez, y la salvación tiene lugar gracias al avistamiento de ese barco, evocando escenas de rescate de los náufragos abandonados en botes o en islas. Alcanzar esa vía de agua navegable se convierte en una situación análoga a la de alcanzar la orilla salvadora en la poética del náufrago.

#### 4.2.2.2. SALVAJISMO

Si *El vuelo del Fénix* se sirve del siniestro aéreo con un reducido grupo de supervivientes confrontados a una subsistencia extrema en el desierto y refugiados en el casco del avión, *Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) se sustenta sobre idéntica premisa, pero cambia la insularidad y el encierro en el improvisado refugio por la opción de la



deriva, principalmente. El cineasta americano responsable de la versión fílmica de un clásico de la novelística de náufragos en isla perdida, la *La isla misteriosa* de Verne, se aleja del ámbito marino y del cine de aventuras familiar en esta propuesta cruenta ambientada en el desierto y protagonizada también por un grupo de náufragos del aire. Como en el trasvase de la metáfora, de la superficie marina a la superficie arenosa, Cy Endfield arranca con un naufragio aéreo con víctimas. La avioneta queda destruida y, como los náufragos del aire no pueden guarecerse del sol abrasador en ella como ocurría en *El vuelo del Fénix*, se ven empujados a la marcha errática. Andan perdidos y desorientados, atrapados en ese vasto mar de arena, y como los náufragos marinos, no dejan de pensar en su rescate, dejando marcas de su presencia.



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Náufragos del aire

El periplo desértico es un nuevo muestrario de desdichas y calamidades bajo un sol implacable, sin apenas reservas de agua, con escaso equipaje y cargando con un hombre herido y con fiebre, Mike Bain (Stanley Baker). Tras la dura y arenosa travesía consiguen alcanzar una zona rocosa dotada de un riachuelo y algunas frutas, especie de oasis del desierto, la playa salvadora donde podrán acomodarse. El relato se asienta ahora en la insularidad, gracias al nuevo refugio, pero la naturaleza aniquilante del desierto despliega otros agentes amenazantes, una colonia de monos beduinos. Atrapados en ese enclave, no tarda en aparecer la disyuntiva del náufrago figurado, permanecer y perecer o salir a buscar ayuda. Ante esta encrucijada, Sturdevant (Nigel Davenport), conocedor del desierto, decide adentrarse voluntario en el desierto para buscar ayuda, armado con un rifle y reservas de agua en latas atadas a su espalda, en dirección a la costa.

Como en la narrativa de los náufragos que sucumben al salvajismo, este filme se sustenta en una premisa parecida, abordando los problemas de liderazgo del grupo o el rol desestabilizador de la mujer, Grace Munkton (Susannah York), dentro un grupo masculino. El grupo, en su asentamiento cavernario, se verá reducidos a la mezquina condición de los hombres primitivos, sentados sin nada que hacer, alrededor del fuego, contemplando las llamas y charlando. Grimmelman (Harry Andrews), el veterano del grupo, será derrotado en la confrontación de machos alfa por Brian O'Brien (Stuart Whitman), un cazador, brutal y despiadado, que dispara sobre los monos por diversión.

Premonitoriamente, anticipándose a la regresión a la bestialidad que van a padecer, el doctor Bondrachai (Theodore Bikel) traza una analogía entre la vida de esas bestias y la de los humanos, con Brian, detentor del poder del fusil, como arquetipo: “matan a cualquier rival sin contemplaciones, y tienen un sistema de vida totalitario. Hay un líder, un rey absoluto, que tiene primacía en comida y hembras. Y sólo será depuesto si lo vence uno más joven y fuerte. Ahora que lo pienso, no difieren mucho de los humanos.”



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Deriva de naufrago

El hambre también irrumpe de nuevo en escena. La necesidad de comer carne de mono plantea un nuevo dilema ya que Grimmelman evoca la antropofagia “se parecen demasiado a los hombres. Me sentiría como un caníbal”. Una partida de caza nos revelará una secuencia paroxística, escena ancestral, con tres hambrientos utilizando piedras, cuchillos y sus propias manos para rematar un antílope herido. La introducción del elemento femenino en un universo varonil modifica sustancialmente las dinámicas grupales en entornos estancados, despertando los instintos sexuales masculinos. Así, Sturdevant, devorado por el deseo sexual, intenta violar a Grace; luego ella se rinde sumisa a los encantos del líder cazador, O’Brien. El filme guarda reminiscencias de esa competición asesina por los encantos de una mujer de los naufragos de la guerra en la isla de *Anatahan*. Se combina la insularidad del grupo en la gruta, progresivamente diezmado, con el vagabundeo de los dos hombres en el vasto desierto. Bondrachai, terminará desquiciado y adoptado por una tribu aborígen, pero Sturdevant, tras una agónica marcha, alcanza el mar casi moribundo. La escena representa el triunfo del esfuerzo humano de los desesperados y es una escena análoga a la de los infortunados naufragos que alcanzan una playa salvadora. Como en la deriva salvaje en las balsas de naufragos de Verne o Poe, el depredador O’Brien quiere desprenderse del grupo entero ya que la comida no alcanza para todos. Bondrachai es obligado a punta de rifle por O’Brien a adentrarse solo en el desierto, con escasas reservas, para hallar una muerte segura. A espaldas del resto, O’Brien se deshace violentamente también de Grimmelman, al que deja enterrado en el desierto.



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Contrafigura robinsoniana

Cuando llega el instante del rescate providencial en helicóptero tiene lugar la enajenación salvaje definitiva de O'Brien, que renuncia a embarcarse y escapar de esa ínsula infernal. O'Brien permanece en el desierto como un náufrago voluntario, cambiando su rifle por arco y flechas, transmutándose en un hombre primitivo, curtiendo pieles de cabra y haciéndose incluso unos mocasines, ataviado con harapos, torso desnudo, barba y melena, una contrafigura robinsoniana. El último hombre vivo, el espécimen de los tiempos pretéritos, finalmente es víctima de la ley de la selva, atacado y despedazado por los monos beduinos. En este final donde resuenan los ecos de la llamada de lo salvaje de los relatos nortños de Jack London con náufragos de los hielos atacados por lobos hambrientos. Esta civilización en retroceso que plantea *Las arenas del Kalahari*, un retrato de la bestialidad humana, es comparado por el crítico Jordi Batlle Caminal, entre otros títulos, con ese colectivo humano atrapado en una mansión y en proceso de degradación humana en el clásico de Buñuel, *El ángel exterminador* (1962), ejemplo de la metáfora del náufrago grupal en casas aisladas, una cima de la insularidad y el encierro.<sup>707</sup>

---

707 Jordi BATLLE CAMINAL, *Catastrorama. 250 cataclismos de cine*, Barcelona, Glénat, 1998, p. 26

#### 4.2.2.3. QUIMERAS DEL ORO



*Avaricia* (1924, Erich Von Stroheim) El Valle de la Muerte

El desierto, escenografía del vacío, pura naturaleza inhóspita, presente en el cine de los inicios a través de las comentadas versiones filmicas de *La Atlántida* de Benoit, abandona el cariz fantástico y mágico para entroncar con un cine más naturalista en *Avaricia* (1924, Eric von Stroheim), un filme que, junto a *El viento*, implementa el rol protagónico del desierto como naturaleza enemiga en el cine americano de sus inicios, alejándose de la idea del paisaje como simple fondo. Se trata de un cine que usa el entorno natural como desencadenante dramático, entornos para la zozobra, herencia de los maestros nórdicos del cine silente, un legado que el americano Griffith supo aplicar en todo su paroxismo en su melodrama *Las dos tormentas*, título adscrito al ámbito de la metáfora del naufrago en las nieves.

El desierto como espacio para la tragedia se concreta en la aparatosa escena final con dos buscadores de oro enzarzados por la posesión del tesoro, un fragmento que nos conecta con esa fiebre de las cabañas que padecen algunos buscadores de oro de los relatos nortños de Jack London y que los lleva a la locura y el salvajismo, como naufragos figurados en mundos helados. El relato está próximo, por tanto, a esa *Quimera del oro* de Chaplin, de substrato londoniano, que presenta el espacio físico ilimitado del desierto, como entorno de potencialidades adversas. La naturaleza enemiga revierte la concepción del paisaje como elemento idílico, en sintonía con los paisajes del romanticismo pictórico, y convierte este filme, según Jordi Balló, en el “que mejor supo transgredir

una cierta idea del desierto, exotista y superficial, para ofrecer una visión terriblemente radical, reivindicando el valor dramático del vacío.”<sup>708</sup>

La abrumadora secuencia del enfrentamiento entre los dos amigos, enemistados ahora por la codicia, culmina tras sendas travesías desérticas filmadas en paralelo. McTeague (Gibson Gowland), un proscrito que huye por el desierto con una mula después de asesinar a su esposa y llevarse su dinero, protagoniza una deriva solitaria bajo un sol abrasador, circundado por el inmenso desierto, con episodios de delirio. Por otro lado, Marcus Schouler (Jean Hersholt), aspira a cobrar la recompensa por la captura de McTeague y emprende otra deriva por el desierto, agotando las reservas de agua, mientras su caballo perece por inanición y cansancio. La falta de agua le lleva a gritar y maldecir su funesto fin, pero la codicia parece empujarle adelante a pesar de todos sus padecimientos. Uno parece el reflejo del otro y cuando llegan al duelo final, agotadas sus últimas reservas de agua, ambos se encuentran solos frente a un adversario implacable, el desierto.



*Avaricia* (1924, Erich Von Stroheim) Atrapado en el desierto

Ante la imposibilidad de alcanzar cualquier pozo de agua potable, abismados en el tórrido desierto, empieza el combate por un puñado de dólares y McTeague queda encadenado al cuerpo inerte de su adversario mediante sus esposas, condenado a morir en soledad, sin posibilidad de salvación. Un filme sobre la inutilidad de la avaricia que plantea el grado de sordidez y bestialidad que puede alcanzar el hombre, “retablo de la degradación humana” como dice Román Gubern<sup>709</sup>. Historia de una civilización en

---

708 Jordi BALLÓ, *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 2000, p. 203

709 Román GUBERN, *op. cit.*, t. I, p. 330.

retroceso que conecta, por un lado, con esos relatos dantescos de salvajismo en los hielos durante la “fiebre del oro” y, también, con esos episodios de involución a la barbarie en relatos de naufragos desesperanzados vagando sin rumbo en el océano. La imagen de McTeague, con los cadáveres de su rival y su mula, con la cantimplora vacía, y su jaula con pajarito, resume la victoria pírrica del combate. Nos queda un cuadro de la desolación absoluta, una imprevista tumba a cielo abierto para un naufrago del desierto. La jaula vacía se convierte en la metáfora de su encierro, aprisionado en un desierto sin fin, sin salida, una idea de presidio que recalca Jordi Balló, “paradójicamente este desierto que simboliza los espacios abiertos e incontaminados es también una prisión de la que no se puede huir.”<sup>710</sup>

La avaricia que despierta el preciado metal en espacios desérticos se perpetúa en *El tesoro de Sierra Madre* (1948, John Huston). *Avaricia* y *El tesoro de Sierra Madre* son una réplica de esos filmes sobre la “fiebre del oro” en los hielos donde el fracaso en el manto blanco se traslada ahora a la estéril superficie arenosa. En el filme de Huston se aprecia la dura subsistencia en un entorno inhóspito, el desierto mexicano, a través del tema de la marcha extenuante, con ingredientes como un sol de plomo, los sufrimientos reflejados en los cuerpos castigados o la desesperación que provoca la ausencia de agua potable, en un registro similar al de los naufragos marinos, incluso con ataques de demencia, en el personaje más siniestro y grotesco, el codicioso Fred C. Dobbs (Humphrey Bogart), enfebrecido por la quimera del oro.



*El tesoro de Sierra Madre* (1948, John Huston) Exangües

---

<sup>710</sup> Jordi BALLÓ, *op. cit.*, p. 203.

Esta servidumbre humana aparece en perfecta consonancia con el paisaje, “elemento fundamental”, como dice Núria Vidal,<sup>711</sup> cuyo envolvente hálito tiene más de personaje que de escenario. La pérdida del oro en polvo, esparcido por el viento, fundido con la arena del desierto, metáfora final de la derrota, del naufragio, como la lucha inútil del marino Ahab por apresar a Moby Dick, cuya versión cinematográfica fue filmada también por Huston. Cineasta del fracaso, de los perdedores, aunque Àngel Quintana, por ejemplo, matiza este cliché que asocia el universo personal del director a la épica de los perdedores: “no es tanto la idea del fracaso sino una idea de la lucha por la voluntad.”<sup>712</sup> Y del mismo modo opina Carlos F. Heredero, para quién los buscadores de oro del filme de Huston, al lado de otros fracasados de su obra, “unos y otros componen la particularísima mitología de un cineasta empeñado en encontrar el triunfo en el fracaso.”<sup>713</sup> *El tesoro de Sierra Madre* revive de alguna manera en el primer western de John Sturges, *Mares de arena* (1949). Tenemos tramas similares que se desarrollan en entornos parecidos, con grupos de codiciosos aventureros a la búsqueda de oro y que, finalmente, deben conformarse con regresar con las manos vacías.



*Mares de arena/The Walking Hills* (1949, John Sturges). Restos del naufragio.

En *Mares de arena*, un grupo variopinto de buscadores de oro va a la búsqueda de una partida de pioneros sepultada en el desierto tras quedar atrapada en El Valle de la

711 Núria VIDAL, “Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston” en *Nosferatu*, núm. 51 (marzo 2006) (John Huston), pp. 68 y ss.

712 Àngel QUINTANA, “Huston, ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?”, en *Dirigido Por*, núm. 345, (mayo 2005), p. 71.

713 Carlos F. HEREDERO, “La victoria en el fracaso” en *Nosferatu*, núm. 51 (Marzo 2006) (John Huston)

Muerte a causa de una tormenta de arena medio siglo antes. La metáfora del naufrago del desierto emerge no a través de los tropos de la insularidad o la deriva nómada, sino mediante la combinación del motivo del fracaso de la misión actual y del desastre de la antigua expedición, con imágenes de los despojos de la legendaria caravana sepultada, carromatos y objetos como restos de un naufragio. Por otro lado, la imaginación marina que despierta la inmensidad del desierto se materializa en el propio título, *Mares de arena*, con que se exhibió la versión doblada en español, sensiblemente más significativo que el título original, “The Walking Hills.”



*Arenas de muerte* (1957, Henry Hathaway) Esqueleto

Las quimeras de tesoros en el desierto se extienden y reviven en *Arenas de muerte* (1957, Henry Hathaway) con sendas derivas que abren y cierran el relato. Esta película de aventuras muestra al francés Paul Bonnard (Rossano Brazzi) en Tombuctú, acompañado de una prostituta local, Dita (Sophia Loren), y guiados por un norteamericano, Joe January (John Wayne), en una expedición en el desierto para encontrar al padre desaparecido de Bonnard, pero que en realidad se dirige a la búsqueda de un tesoro en una ciudad romana enterrada en las dunas del desierto. El filme concluye con el motivo de la penosa travesía por el desierto. Joe y Dita, tras ser abandonados por Bonnard, inician un dilatado periplo a pie por el desierto, bajo un sol abrasador, con el agotamiento de las reservas de agua, salvados momentáneamente por la localización de provisiones olvidadas por el fugitivo Paul Bonnard. Los exhaustos caminantes encuentran a Bonnard, exangüe y moribundo, y los tres quedan varados en las arenas del desierto, sin provisiones, ni recursos, ni agua. En esta tesitura de precariedad extrema, surge la desesperación, o la enajenación, que se ha apoderado de Paul, empujándole a apuñalar a Joe. Cuando todo está perdido, aparece una caravana de tuaregs en la lejanía que rescata a los naufragos del desierto.





*Vidas secas* (1964, Nelson Pereira dos Santos) La marcha de los miserables

Los flujos migratorios huyendo de la pobreza, la desertización, las hambrunas u otras calamidades son otra modalidad del proteico arsenal vinculado al escenario del desierto. Ejemplo interesante es otro filme desértico, rodado en un entorno inhóspito brasileño, la *caatinga*, en *Vidas secas* (1964, Nelson Pereira dos Santos). De nuevo, la desertización rural asociada también a la pobreza y a la emigración. El filme se abre con la lucha por la supervivencia de una familia del campo que escapa de la sequía en una fatigosa travesía buscando un nuevo hogar. En esos primeros compases, aparece de la nada la familia protagonista, un reducido grupo humano errabundo en el desierto, arrastrándose bajo el sol abrasador. Famélicos y sedientos en esas condiciones extremas de supervivencia, la familia sacrifica a su animal de compañía, un papagayo, para poder alimentarse; solución suavizadora, inteligente mitigación de la ansiedad del espectador, si tenemos en cuenta la crudeza extrema de una circunstancia en la que el padre, Fabiano (Atila Iorio), llega incluso a plantearse la posibilidad de sacrificar a su hijo mayor exhausto, desfallecido por el esfuerzo.<sup>714</sup>

Pasada la estación de las lluvias en el invierno, y tras conseguir un nuevo asentamiento en una granja cuidando el ganado, regresa el verano con la pertinaz sequía. Reaparecen las vidas resacas en esa naturaleza muerta, donde hay que disparar a los pájaros pa-

---

<sup>714</sup> Un filme distintivo del denominado Cinema Novo brasileño. El enfoque de Dos Santos guarda sintonía con las palabras de otro cineasta contemporáneo brasileño, Glauber Rocha, quien patentizó en un artículo de 1965 el emblema “La estética del hambre”, situando el hambre, síntoma alarmante del país, en el centro de una cinematografía politizada, radical: “nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que nuestra hambre, siendo sentida, no es comprendida”, decía.

ra que no beban agua de la charca para el ganado, donde hay que economizar el agua de los barrizales en tinajas, con los buitres expectantes ante el ganado esquelético sin pastos, y donde la gente puede llegar a matar por un poco de agua potable. Un momento destacado del filme se produce cuando uno de los hijos pequeños, contemplando el entorno desértico con la sequía que se prolonga inexorable y el mísero cobertizo donde sobreviven sin apenas provisiones, repite de forma reiterada y monótona, como una letanía apocalíptica, la palabra “infierno”. El muchacho alude a un lugar horrible para vivir, un auténtico infierno, tras haber escuchado a la madre, Doña Vitoria (María Ribeiro), maldecir el lugar comparándolo con el infierno: “¡Esto no es vida! Es el mismísimo infierno” o “es un lugar espantoso, una parrilla caliente.” El desierto es pura naturaleza enemiga, donde sobrevivir resulta casi una quimera, un desierto tan físico como metafísico, “desierto real y existencial”, como lo llaman Pérez Murillo y Fernández Fernández.<sup>715</sup>

Al final, la familia retoma los pasos iniciales del año anterior, abandonando su paupérrima granja, forzados incluso a sacrificar su perro enfermo en los preparativos de la nueva partida. Un final abierto, que nos retrotrae al vagabundeo del principio, en una estructura narrativa circular. Como una maldición, queda la imagen de los parias, los caminantes condenados a un eterno vagar, una vida nómada, náufragos deambulando por océanos de arena. La madre sueña en poder convertirse en gente normal en la ciudad y no vivir como animales, pero a la pregunta de la esposa “¿podemos seguir viviendo como animales, escondidos en el monte?”, Fabiano responde que resulta imposible escapar al desierto.

El último plano tiene algo perturbador, desprende un tono apocalíptico, con la familia adentrándose en el vasto desierto, penetrando en ese mar arenoso, perdiéndose en él, mientras sus figuras van empequeñeciéndose, ahogándose en él, restituyéndose la faz omnimoda del desierto. La sensación asfixiante del entorno se agudiza también gracias a un peculiar tratamiento de la fotografía en blanco y negro, a cargo de Luis Carlos Barreto, un enfoque estético que convenció finalmente al director Dos Santos, descartando una fotografía más tradicional, tal como se refleja en declaraciones del propio Barreto, “eliminando ciertos artificios de luz para quitar la sombra del rostro de las personas, dejando la luz intensa, rompiendo con todo para lograr una fotografía incendiada, invadida por la luz.”<sup>716</sup>

---

715 María Dolores PÉREZ MURILLO y David FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002, pp.327 y ss.

716 Helena SALEM, *Nelson Pereira Dos Santos*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 157



*Cobra Verde* (1988, Werner Herzog) Paisaje apocalíptico

Herzog abre su filme *Cobra Verde* (1988) con un prólogo ambientado en el sertao brasileño, convertido en un paisaje de apocalipsis tras once años de sequía. Arrodillado ante la tumba de su madre y rodeado de devastación por doquier, Francisco Manoel (Klaus Kinski) se dispone a huir de esta región infernal, convirtiéndose en el bandido de leyenda que da título al filme, *Cobra Verde*. El desierto como naturaleza enemiga, espacio de muerte y aniquilación, se manifiesta en esta apertura mediante la transcripción de las últimas palabras de la madre en su lecho de muerte, que ilustran un mundo extinto, una plaga bíblica, “Once años de sequía, las piedras están enfermas. El mundo se está muriendo. El mal es un truco. (...) El agua, la tierra y el sol se vuelven negros. Dios, en su perplejidad, dice que es su voluntad.” Un texto en off alude a la cabaña, esa ínsula en medio de la nada, “perdida en la más perdida de todas las extensiones, el sertao.” “Un desierto de arenas de muerte, de soledad sin fin, “un mundo infinito de sequedad y pobreza infinitas”, como señala el guion del propio Herzog.<sup>717</sup>

Las frases lapidarias de la madre agonizante se combinan con las imágenes de Francisco Manoel ante su tumba, mientras una panorámica circular de 360 grados describe un entorno muerto, con animales expirando, esqueletos de ganado, troncos secos y matojos. Esta panorámica circular completa adquiere característica de signo de puntuación genuinamente herzogiano, un movimiento de cámara circular alrededor de personajes derrotados, como una rúbrica de su naufragio, ya sea en las cumbres nevadas en *Grito de Piedra*, o en una balsa de naufragos a la deriva en la selva en *Aguirre o la cólera de Dios*. Tres títulos ambientados en espacios naturales opuestos, tres escenarios-marco

---

<sup>717</sup> Werner HERZOG, *Cobra Verde*, Barcelona, Laia/El Mirall i el Temps, 1988.

para una metafórica del naufrago que recalcan la naturaleza desterritorializada de la metáfora.

En la frontera mexicana-americana, el desierto de Sonora se ha convertido en un camposanto con cientos de migrantes fallecidos en una situación parangonable a la de África, con esas largas travesías subsaharianas para alcanzar las costas libias o argelinas y cruzar en patera el Mediterráneo y llegar a Europa y que han dejado un rastro de muerte a causa de la sed, el hambre, las altas temperaturas o la fatiga extrema. Se calcula que la travesía africana podría haber dejado un rastro de muertos tan elevado como las cifras de naufragos migrantes ahogados en el mar: desplazados por diversas causas atrapados en el desierto como naufragos en una naturaleza enemiga.



*Desierto* (2015, Jonás Cuarón). Deriva de sedientos.

Algunos filmes abordan esta trágica temática, como el mexicano *Desierto* (2015, Jonás Cuarón), cuyo protagonista principal, Moisés (Gael García Bernal), es el superviviente de un grupo de migrantes abatidos por un francotirador. El filme deriva hacia el formato de *thriller* de supervivencia incorporando la figura de un cazador de fugitivos, Sam (Jeffrey Dean Morgan), exponente del fenómeno de las patrullas racistas que se organizan para detener migrantes que se aventuran a cruzar el paso fronterizo. Una historia de salvajismo a través de una cacería humana, colindante con el terror, como la del conde de *El malvado Zaroff*, que se entretenía cazando por placer naufragos que llegaban a su isla.



*Mediterránea* (2015, Jonas Carpignano). La deriva desértica.

Este filme explota también la imagen reconocible del migrante ataviado con un bidón de agua como único complemento para afrontar la árida substancia del desierto. Por otro lado, el actor Gael García Bernal participaría como productor en el documental *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013, Marc Silver) que se ocupa del tema de los cadáveres olvidados de migrantes en el desierto, fallecidos por diversas causas, naufragos anónimos, a través del caso particular de un fallecido desconocido que deja una única pista sobre su identidad, un tatuaje en el cuerpo. En el ámbito africano, el fenómeno migratorio se refleja en los primeros compases del filme *Mediterranea* (2015, Jonas Carpignano), con dos jóvenes que parten desde Burkina Faso dispuestos a llegar hasta Libia para cruzar el Mediterráneo y alcanzar Italia. La naturaleza hostil del desierto, más allá de los peligros intrínsecos de sus condiciones climatológicas, ofrece también otros elementos adversos a los caminantes, como los bandidos, los salteadores de caminos que roban las pertenencias y ahorros a los que se aventuran en la larga marcha desértica, como los naufragadores en la poética del naufragio.

#### 4.2.2.5. DERIVA APOCALÍPTICA



*Fata Morgana* (1971, Werner Herzog) Restos de naufragio

El desierto ha ocupado un espacio privilegiado en el cine de Werner Herzog bajo una apreciación, casi siempre, como naturaleza enemiga, un territorio infernal. Hemos visto cómo Herzog trata el desierto de forma puntual en el prólogo de *Cobra Verde*, una tierra yerma que expulsa a sus moradores; o en el largo episodio final en *Sal y fuego* concentrado en una ínsula desierta concebida como presidio. Pero anteriormente, Herzog ya le había dedicado un filme enteramente, insistiendo en una mirada apocalíptica, en su propuesta experimental, radical, el ensayo fílmico, *Fata Morgana* (1970)<sup>718</sup>

Inicialmente pensado como un film de ciencia ficción, nos queda un filme sin trama, que carece de narración convencional, donde predomina la pérdida de sentido del relato y con textos que no guardan ninguna relación con las imágenes. Herzog se adentra en el desierto del Sahara y lo presenta como un mundo irreal, un espacio para el extrañamiento, como si estuviésemos en otro planeta. Ya el propio título hace referencia a la idea de los espejismos, imágenes flotantes e irreales. En varias tomas, se nos ofrece una sucesión de parajes deshabitados, tierra de la desolación, mundos de silencio. Las vistas, acompañadas de las sonoridades del grupo Popol Vuh, le añaden ese tono fantástico, como sugieren Josetxo Cerdán y María del Mar López (“El Sáhara aparece como un decorado de ciencia ficción distópica”)<sup>719</sup> o Brad Prager (“Las palabras de Popol Vuh estetizan la soledad y el silencio, la quietud y el vacío.”)<sup>720</sup>

---

718 El filme se estructura en tres capítulos: “Creación” – con voz off de la cineasta y crítica cinematográfica Lotte Eisner -, “Paraíso” - con voz off del poeta Wolfgang Bächler y un texto utopista - y “La Edad de Oro” - con voz off de Manfred Eigendorf, con un tono irónico inexistente en los anteriores episodios -.

719 Josetxo CERDÁN y María del Mar LÓPEZ, “Herzog y el documental intervenido, una visión extática del colapso terrícola” en AA.VV., Werner Herzog. Espejismos de sueños olvidados, Santander, Shangrila, 2015, p. 171.

720 Brad PRAGER, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic ecstasy and truth*, Londres, Wallflower, 2007, p. 175.



*Fata Morgana* (1971, Werner Herzog) Despojos

En medio de la nada aparecen ruinas y desechos como maquinaria herrumbrosa, aviones despedazados, cementerios de chatarra o una larga serie de cadáveres resacos de reses. Un mar de arena conformado por restos de nuestro mundo semicubiertos por el desierto como despojos de un naufragio olvidados arrastrados por la marea en una playa lejana. Herzog observa al paisaje del desierto arrastrado por el sentimiento romántico de atracción y a la vez de rechazo frente a la vastedad oceánica o frente a una naturaleza colosal. La voz off resulta reveladora al respecto, “Aquí, apenas miramos a la derecha y el gozo se ha desvanecido para el visitante. Lo que se ve es sobrecogedor y el silencio se hace imprescindible. Expectantes nos preguntamos ¿y ahora dónde vamos? La respuesta es el silencio. Deslizamos la vista sobre el paisaje y parece como si esta visión trágica no se terminase. Es de una belleza singular, pero resulta infernal. No podemos aguantar mucho tiempo esta visión.” La desolación circundante, el sentido catastrófico que se desprende fácilmente de un conjunto de imágenes deshilvanadas, es definido por Antonio Weinrichter como “el relato de un planeta condenado, un retrato del día después de un inconcebible fin del mundo.”<sup>721</sup> La apreciación apocalíptica del cine de Herzog es puesta de manifiesto, por ejemplo, por Guido Vitiello, que alude también

---

<sup>721</sup> Antonio WEINRICHTER, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Madrid, Ocho y medio, p.145

a otros filmes herzoguanos como *Wild Blue Yonder* (2005), *Corazón de cristal* (1976) o *Lessons of Darkness* (1992), “muestras seculares del apocalipsis.”<sup>722</sup>

#### 4.2.2.6. DERIVAS IDENTITARIAS

En el cine contemporáneo también hay espacio para las travesías deambulatorias por el desierto, gente vagando perdida, como la marcha de un desconocido por el desierto de Texas en el preámbulo de *París, Texas* (1984, Wim Wenders). Sin previo aviso, vemos un hombre extraviado surcando el desierto en un andar sin meta ni origen, andando sin parar, en un inicio desprovisto de voz off que indique al espectador lo que está sucediendo, dejando unas imágenes intrigantes, llenas de incertidumbre. El periplo permite mostrar un hombre desmejorado, que lanza su lata de agua vacía al desierto, y termina su caminata tras alcanzar un bar de carretera, la orilla salvadora, para caer desplomado al suelo, sin sentido. Esta es la presentación de Travis (Harry Dean Stanton), un náufrago del desierto, padre a la búsqueda de su hijo y de su esposa para reconstruir el hogar perdido, destruido por sus excesos etílicos, náufrago de la vida, una figura genuinamente odiseica para Jordi Balló y Xavier Pérez.<sup>723</sup> Un discurrir físico y emocional a través de la figura del nomadismo de Travis por un paisaje desértico, “una metáfora del espacio.”<sup>724</sup>



*París, Texas* (1984, Wim Wenders). Deambular náufrago.

---

722 Guido VITIELLO, “Portrait of the chimpanzee as a metaphysician. Parody and dehumanization in Echoes from a somber empire” en Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012, p. 554

723 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995, p. 39 y s.

724 *Ibid.*, p. 22.



El antihéroe extraviado en el desierto del principio del filme aparece confrontado a un horizonte inquietante, doble alegoría sobre la pérdida espacial pero también anímica del individuo, un horizonte como reflejo del extravío íntimo, en el sentido indefinido y metafísico que Rafael Argullol le atribuye en el cine actual, “La línea de horizonte podría ser considerada simbólicamente como la coordenada decisiva del alma humana.”<sup>725</sup> La errabundez desértica de Travis por unos paisajes de western es un viaje íntimo y personal, como apunta Gérard Imbert a propósito de los personajes en crisis en el cine contemporáneo: “los paisajes exteriores dejan paso a los paisajes interiores, la conquista cede ante la duda y el cuestionamiento, los valores heroicos ante la necesidad de sobrevivir, más que la búsqueda de otros modelos.”<sup>726</sup>

Herzog vuelve una vez y otra vez al territorio del desierto para convertirlo en protagonista en la parábola ecologista *Donde sueñan las verdes hormigas* (1984). El filme se desarrolla en el desierto australiano con un joven, Lance Hackett (Bruce Spence), que trabaja como geólogo en una compañía minera, cuyas perforaciones en el desierto provocan la protesta pacífica de los nativos. En medio del conflicto que se genera entre modernidad y progreso y los valores ancestrales de la cultura aborigen, Herzog aprovecha para explorar de nuevo el espacio del desierto de forma parecida a como lo ensayó en *Fata Morgana*.



*Donde sueñan las verdes hormigas* (1984, Werner Herzog). Deriva sin retorno.

Contemplamos un espacio como de fin de mundo, una tierra de desolación, y repleta de desechos y chatarra, como ese autobús descompuesto y oxidado en la arena. El día-

---

725 Rafael ARGULLOL, *loc. cit.*

726 Gerard IMBERT, *op.cit.*, p. 295

logo entre ambos filmes crea un efecto espejo con esos despojos herrumbrosos, restos del naufragio del mundo, como los llama Manuel Köppen, “relics of a vanished civilization.”<sup>727</sup> Al final, Hackett, tras fracasar su mediación con los habitantes de la zona, abandona su trabajo e inicia una travesía incierta por el desierto. En principio, Hackett parte a la búsqueda de un avión militar desaparecido que se ha estrellado en las profundidades del desierto por falta de combustible. Los últimos planos fijan la imagen del joven adentrándose en lo desconocido, en un final abierto, ignorando el resultado de su travesía. Pero en ese espacio de muerte que es el vasto desierto, su partida guarda una correlación con otros finales análogos en la filmografía herzogiana, como esos remeros poseídos por una obstinada meta inalcanzable al final de *Corazón de cristal* (1976) lanzados a su naufragio, o ese pingüino tan obstinado como desorientado en la Antártida que se encamina a su extinción en *Encuentros en el fin del mundo* (2007)



*Donde sueñan las verdes hormigas* (1984, Werner Herzog). Tornado.

Ante esta ambigua resolución, un signo precedente puede servirnos de guía. Nos referimos a unas borrosas imágenes iniciales, retomadas como preámbulo al premonitorio camino sin retorno de Hackett. Herzog registra distintas tomas de un tornado, fuerza desatada de la naturaleza, tempestad naufragadora, madre de catástrofes naturales. Una idea de remolino que no sólo está en consonancia con el impulso apocalíptico que late en su cine, sino que también resulta orientativa de su predilección por el recurso cinematográfico del movimiento circular, concéntrico. Un Maelström capaz de engullir

---

<sup>727</sup> Manuel KÖPPEN, “Didgeridoo, or The search for the origin of the Self Werner Herzog’s Where the green ants dream” and Bruce Chatwin’s “The Songlines”, en Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, cit. p. 359.

a los aventureros como genuina marca del cine de Herzog, “una metáfora significativa”, como expresa Brad Prager,<sup>728</sup> igual que esos movimientos de cámara en espiral sobre el enajenado conquistador Aguirre en una balsa de locos náufragos en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972).

La odisea de los exploradores africanos cuenta también con sus derivas desérticas repletas de peligros, de penalidades y de naufragios. Antes de la gesta de Livingstone, otros célebres exploradores intentaron alcanzar el nacimiento del Nilo, como Richard Burton y John Hanning Speke, hazaña que se reproduce en *Las Montañas de la Luna* (1990, Bob Rafelson). Un filme que, por otro lado, contrasta abiertamente con el filme livingstoniano *El explorador perdido* (1939, Henry King), filmado con los actores principales mayoritariamente en estudio, entre decorados. Dos modelos que ponen de relieve la fractura temporal y emocional entre el cine clásico de aventuras y el cine contemporáneo. Un cine actual rodado en escenarios naturales y más propenso a las desdichas y los sufrimientos, renovando por completo las maneras de acercarse al motivo de la exploración histórica.



*Las Montañas de la Luna* (1990, Bob Rafelson). Esterilidad.

Tras una desastrosa y fallida primera expedición en busca de las fuentes del Nilo, el filme se centra en la segunda expedición de Burton (Patrick Bergin) y el teniente Speke (Iain Glenn), recuperados ya de sus heridas, por la costa Este africana, siendo los primeros hombres blancos en alcanzar el lago Tanganica en 1857. El recorrido se realiza básicamente a través de zonas desérticas, la sabana, y resulta en grado sumo, penoso, con largas y extenuantes marchas. Algunos porteadores abandonan la misión, se quedan con escasas provisiones, padecen hambre y sequías, fallecimientos y graves enfermedades, como la disentería. Este cine de aventuras hecho de dolor y de sufrimiento, donde los

---

728 Brad PRAGER, *op. cit.*, p. 137

rigores del clima y las penalidades del camino se reflejan en el propio cuerpo, parece en consonancia con una nueva sensibilidad de cariz pesimista o nostálgico, como un sentimiento de agotamiento o decadencia, como sugiere Jordi Balló, “aventureros melancólicos, quizá los que mejor expresan el cansancio de Europa.”<sup>729</sup>



*El cielo protector* (1990, Bernardo Bertolucci) Paisajes abrumadores

Adentrarse en el desierto comporta morir o perderse como recalca la adaptación fílmica de la novela de Paul Bowles, *El cielo protector* (1990, Bernardo Bertolucci), tercer vértice de la denominada trilogía exótica del realizador italiano al lado de filmes como *El último emperador* (1987) y *El pequeño Buda* (1993). Este nuevo film sobre la omnipresencia del entorno desértico, exhibe a unos protagonistas confrontados a la inmensidad del desierto, tratamiento que debe mucho al paisajismo subjetivado del romanticismo de Friedrich, como reconoce el propio Bertolucci, y que explicita Jordi Balló en su análisis del filme: “es en la pintura del alemán donde reencuentra la fascinación por los personajes perdidos en medio del paisaje, en esta soledad cósmica que tiene la pareja protagonista.”<sup>730</sup> El filme es heredero también de la impronta más sensorial y de gran fisicidad que David Lean aplicó al desierto en *Lawrence de Arabia*, un tratamiento propenso a la alegorización, al simbolismo, y que lleva a Balló a incluir *El cielo protector* en un capítulo tan definitorio al respecto como “El paisaje como metáfora”.

Un matrimonio en crisis, Port (John Malkovich) y Kit Moresby (Debra Winger), vive la experiencia buscada en el desierto como aventura reveladora, un viaje tan físico como interior, una experiencia existencial. En principio, el filme parece carecer de los vectores principales de la metáfora del naufrago, como el accidente naufragador que

---

729 Jordi BALLÓ, *op. cit.*, p. 92.

730 *Ibid.*, p. 197.

deja a los viajeros atrapados en el desierto, aunque se sustenta sobre la idea de la travesía, permitiendo que el desierto se apodere de ellos. El viaje a lo más profundo del desierto sahariano es un paseo por el amor y la muerte. Empieza como una aventura de descubrimiento, un viaje atractivo y positivo, pero la irrupción de lo imprevisto transforma el recorrido en una experiencia destructiva, “negativa” como plantea Gérard Imbert.<sup>731</sup> La incursión en el desierto, una especie de huida, se transforma, al final, en un viaje a ninguna parte, tal como apuntan las palabras de Kafka citadas por Bowles en su novela: “A partir de cierto punto no hay retorno posible; ése es el punto al que llegar.” Se trata de un viaje sin meta, un periplo sin salida, en palabras de Javier Rioyo, “el desierto es su *cul de sac*, su atracción fatal”;<sup>732</sup> o también Carlos F. Heredero cuando habla de “itinerario de tránsito hacia la muerte y hacia la descomposición.”<sup>733</sup>



*El cielo protector* (1990, Bernardo Bertolucci) Cementerio árabe

La pérdida del pasaporte de Port, en realidad sustraído, es el preámbulo de su desaparición, una identidad que empieza a desvanecerse. Antes de caer enfermo, ambos cruzan un cementerio árabe, sin darse cuenta, una planicie repleta de piedras, en realidad, lápidas sin nombre. Ella se tumba despreocupada en el suelo como un cadáver, juguetonamente, mientras una panorámica abandona a los viajeros y recorre el paisaje del inmenso desierto. Este pasaje premonitorio nos conduce a la tumba de Port en el desierto, fallecido tras una larga agonía a causa de la tifoidea, y a la posterior deambulación y

731 Gérard IMBERT, *op. cit.*, p. 291

732 Javier RIOYO, “El cielo protector. El té en el Sáhara.” en Carlos F. Heredero (ed.), Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Vasca, 2000, pp. 247 y ss.

733 Carlos F. HEREDERO, “La herida del tiempo. Representación, ética y estética del movimiento” en Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir, cit., 2000, pp. 89 y ss.

locura de Kit. La pérdida y la desorientación de la viuda se visualiza en una escena anterior, en un primer momento de desesperación ante la gravedad del estado de salud de Port cuando ella es conducida por una maraña intrincada de callejuelas estrechas, una estructura genuinamente laberíntica. Kit se dejará arrastrar por el desierto, uniéndose a una caravana de tuaregs, y terminará enloqueciendo, el extravío definitivo, la deambulación náufraga, aunque Bertolucci apuesta por el motivo del rescate.



*El cielo protector* (1990, Bernardo Bertolucci). Naufragios.

Una agregada del consulado americano encuentra finalmente a Kit en un sanatorio, en estado de shock, víctima del desierto. De camino a su restitución Kit se cruza con un anuncio publicitario del filme *Remordimientos* (1941, Jean Grémillon), un ingrediente nada fortuito, cargado de simbolismo, y que alude al naufragio figurado. El paralelismo con *Remordimientos*, más allá de su melodramática trama - la de un triángulo amoroso imposible, con un hombre dividido entre dos mujeres -, puede conjugarse con la figura del capitán de un barco de salvamento cuya misión consiste en arrastrar barcos naufragados a buen puerto y rescatar náufragos en días tempestuosos. Kit, como una zombi, termina en el café de Tánger, punto donde empieza la película, en una muestra de la circularidad del relato, y entonces la voz off del propio Bowles pregunta “¿te has perdido?” y ella responde afirmativamente. Nos hallamos ante la constatación de un rescate tras una pérdida tanto física como existencial. El desierto, territorio para la extinción, es un paisaje del vacío, pura abstracción, y, como tal, un espacio propenso a la metaforización, como apunta Casimiro Torreiro: “el lento declinar de la pareja que discurre en paralelo con el propio viaje hacia el desierto, metáfora de la nada.”<sup>734</sup>

---

734 Casimiro TORREIRO, “El cielo protector. Largo viaje a la agonía”, en *El País*, 8 de diciembre de 1990.



*Gerry* (2000, Gus Van Sant). Atrapados en el desierto.

La deriva existencial de Travis por el desierto en *París, Texas* o la de la pareja en crisis en *El cielo protector* se reformula como deriva total, deriva que comprende la práctica totalidad del metraje, en *Gerry* (2000, Gus Van Sant),<sup>735</sup> un filme centrado en el extravío de dos amigos, con idéntico nombre, Gerry, que se pierden mientras hacen senderismo, quedando atrapados en el desierto. El filme es una de las más angustiosas manifestaciones del desierto como laberinto sin salida, cárcel sin escapatoria, donde vagan a la deriva como náufragos los dos Gerry (Casey Affleck y Matt Damon). La rotundidad del paisaje del desierto se muestra, como de costumbre, mediante grandes planos generales y amplias panorámicas, dejando a los personajes abismados en el paisaje.

Los dos Gerry, perdidos y desorientados, confían en salir airosos de su travesía, pero el relato alcanza pronto un punto de inflexión cuando ambos se hacen conscientes de que se encuentran varados y sin salida. Gerry/Matt Damon se sienta y se cubre la cabeza con las manos como gesto de desesperación mientras Gerry/Casey Affleck arranca a llorar. La escena de Gerry/Casey Affleck llorando de tristeza cuenta con un travelling circular alrededor de él, movimiento de cámara doble que subraya su derrota e, incluso, parece anticipar su final, su desaparición. El miedo, la desesperación, la angustia, el nerviosismo o el desvarío se apoderan de los dos amigos, dejando sendas estampas de la desolación que nos evocan esos momentos devastadores de los náufragos en islas perdidas o en botes a la deriva, maldiciendo su desdicha.

---

<sup>735</sup>Gerry forma parte de la denominada “Trilogía sobre la muerte” del cineasta norteamericano, al lado de filmes como *Elephant* (2003) o *Last days* (2005), un conjunto de obras pesimistas que destacan también por compartir idéntico minimalismo formal.



*Gerry* (2000, Gus Van Sant). Desesperación.

Sólo anhelan encontrar la carretera, se esfuerzan en recordar pasos y movimientos, pero resulta imposible trazar un orden en ese laberinto sin coordenadas de ninguna clase. Sólo les queda andar, marchar, como autómatas, en una narración suspendida, un “grado cero de narración” para Carlos Losilla.<sup>736</sup> El relato, en efecto, se torna abstracto, desfigurado, en esa geografía de la nada que es el desierto. Como en la figura del naufrago o en la metáfora del naufrago en los hielos, los individuos perdidos y atrapados en el desierto convocan una metáfora próxima, la del laberinto. La idea borgiana del desierto como laberinto abierto, también es puesta de relieve por Jacques Aumont: “las montañas que recorren en todos los sentidos los dos “Gerry” son los laberintos más sutiles, más temibles y más perfectos.”<sup>737</sup> Jordi Balló y Xavier Pérez rubrican también la concepción del desierto laberíntico como “escenografía del vacío”<sup>738</sup> igual que Antonio Termenini que afirma que Van Sant ha “transformado un espacio inmenso, potencialmente infinito como el desierto, en una especie de laberinto físico-espacio-temporal.”<sup>739</sup> Un laberinto donde ambos Gerrys “se pierden, literal y metafóricamente hablando” según Gérard Imbert.<sup>740</sup>

Lo que empieza como un simple paseo luego se transforma en un calvario. De la gracia de los cuerpos en marcha se pasa al derrumbamiento, al decaimiento en esa lenta deriva. No hay transcendentalismo, ni ascesis, ni enriquecimiento espiritual, como en otros pasajes desérticos, porque el vagabundeo de los dos Gerry está presidido por la desazón, tiene un sentido más espectral, es un deambular fúnebre: “El desierto como

---

736 Carlos LOSILLA, “Gerry. La quietud aparente del desierto”, en *Dirigido Por*, núm. 346, (junio 2005), p.17

737 Jacques AUMONT, “El laberinto”, Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *op. cit.*, pp. 301 y ss.

738 BALLÓ y PÉREZ, *op. cit.*, p. 160

739 Antonio TERMENINI, *Gus van Sant, l'indépendente che piace a Hollywood*, Pisa, Cineforum, 2004, p. 133

740 Gérard IMBERT, *op. cit.*, p.66.



*intermezzo* de la desaparición, como experiencia de un trayecto informe hacia la muerte”, dirá Domènec Font<sup>741</sup>; un camino a la extinción y a la desaparición física, para Termenini: “Perderse y dejarse perder en un no lugar como el desierto significa, en primer lugar, llegar a un acuerdo con la muerte, o más bien, la no existencia.”<sup>742</sup>



Gerry (2000, Gus Van Sant). Paisaje para la extinción

Como otros films ambientados en el espacio del desierto, *Gerry* aborda la subsistencia náufraga en condiciones extremas. Atrapados en un paisaje erigido en protagonista de excepción, una naturaleza aniquiladora que juega su rol protagónico, “la montaña pasa del estatus de telón de fondo al de tercer personaje principal” tal como afirma Vincent Deville.<sup>743</sup> La deriva culmina en una caída en lo atávico, como un episodio extraído de los relatos más salvajes de náufragos desesperados. Parece imponerse el mero instinto de conservación cuando uno mata al otro, estrangulándolo. No sabemos si el asesinato responde a un gesto compasivo para el compañero que sufre o es puro instinto criminal para no tener que soportar más sus lamentos. Tal vez, como en los relatos londinianos en los hielos, con la irrupción de lo inesperado, uno sufre un ataque de locura repentina, provocada por el calor y la fatiga, tal vez, un acto de enajenación pasajera.

El crimen en *Gerry* guarda gran parecido con el fatídico duelo a muerte en *Avaricia* (1924). Más allá de una similitud temática o de planificación cinematográfica, ambos films comparten el mismo escenario natural, el californiano Valle de la Muerte, el fondo horizontal de la tragedia. Tras el crimen absurdo cometido por Gerry/Matt Damon, este será recogido por un automovilista en una carretera próxima, una formulación del

---

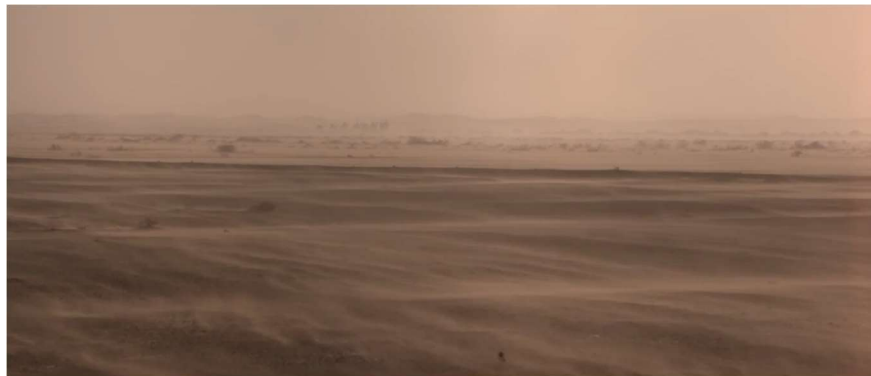
741 Domènec FONT, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012 p. 303.

742 Antonio TERMENINI, *Íbid.* p.133

743 Vincent DEVILLE, “La montaña” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *op. cit.*, p. 197.

motivo del rescate final. La cámara se detiene en su callado rostro, quemado por el sol, y el director alterna estos planos con tomas del vasto desierto, la geografía del vacío y de la barbarie. El agradecimiento especial de Gus Van Sant a Béla Tarr al final de este descorazonador filme traza una asociación entre el cine del americano y el cine de la melancolía y el nihilismo del director húngaro, quien imprimió su habitual hábito apocalíptico a un entorno desertizado en su testamento filmico, *El caballo de Turín* (2011).

La deriva existencial de los dos Gerry, especie de autómatas, de muertos-vivientes, tiene algo del transitar purgatorial, un caminar entre la vida y la muerte. Estos peregrinos, náufragos figurados en el desierto, son comparados por Domènec Font precisamente con los huéspedes varados en la mansión de *El ángel exterminador* (1962), los náufragos de la calle Providencia, como indicaba el título provisional del filme buñueliano.<sup>744</sup> El vagabundeo mórbido de los dos Gerry se desarrolla en el marco del desierto concebido como naturaleza enemiga, un entorno de condiciones extremas de vida, un laberinto a cielo abierto donde los que se pierden en él quedan atrapados irremediablemente, un espacio propicio a la deriva, metáfora invocada por Jordi Ferret en su tesis sobre el cine postmoderno, cuando habla de “abandonarse y naufragar en este desierto hecho de exilio y de pérdida.”<sup>745</sup>



*La reina del desierto* (2016, Werner Herzog) Océanos de arena

*La reina del desierto* (2016, Werner Herzog) podría formar un díptico con *Lawrence de Arabia* al abordar la misma época, las mismas localizaciones y parecidos fines exploratorios. Se trata de un film inspirado en la vida de la británica Gertrude Bell (Nicole Kidman), mujer cartógrafa de principios del siglo XX, que en su expedición desér-

---

744 Domènec FONT, *op. cit.*, p.305.

745 Jordi FERRET, *L'efecte hipnòtic en el cinema postmodern*, Barcelona, UPF, 2009, p. 206

tica coincidirá, precisamente, con T. E. Lawrence (Robert Pattinson).<sup>746</sup> Un film que escapa a las constantes de la obra de Herzog, prescindiendo en esta ocasión de sus habituales aventureros masculinos confrontados a la naturaleza como territorio de la otredad que los arrastra al fracaso.<sup>747</sup> Una presencia abrumadora de antihéroes masculinos que ha llevado a algunos analistas a tratar la naturaleza salvaje como metáfora de los valores de conquista del hombre en la poética herzogiana, siempre dispuesto a plantear retos imposibles en la selva, las cumbres nevadas o el desierto, como dice Matthew Gandy: “Landscape becomes a masculinist metaphor for courage, endurance, and self-realization.”<sup>748</sup>

La magnificencia del desierto, con ese tratamiento embellecedor y sensual deudor del Lean de *Lawrence de Arabia* o del Bertolucci de *El cielo protector* se hace patente en sus primeras imágenes, durante los créditos iniciales, con unos grandes planos generales de una travesía con camellos por un paisaje interminable, un océano de arena, que pone de relieve la insignificancia de los viajeros que se desplazan casi a cámara lenta. Un filme que no afronta el desierto como naturaleza hostil, sino como espacio para el autoconocimiento. Cuando ella se decide a experimentar el desierto tras la muerte de su amado, en sucesivas expediciones, el desierto se convierte en un doble de su propia soledad y de su dolor, como esos paisajes subjetivados del romanticismo.

Gertrude escribe notas en su diario sobre sus descubrimientos, pero también para evocar las sensaciones que le despierta el desierto. Entre sus anotaciones, algunas inciden sobre aspectos alegórico del desierto, como su inmensidad, el silencio y el vacío reinante, exponente de la soledad: “la soledad del desierto me consuela de mi propia soledad”, frase que entronca con la complementariedad que se establece entre los grandes espacios con la soledad propia, tal como expone Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* (1957), “por su “inmensidad”, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza en la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden.”<sup>749</sup>. Gertrude apunta también en su cuaderno otra reflexión que nos lleva a la metáfora asociada a menudo con el desier-

---

746 La reina del desierto también podría formar parte de un programa doble sobre mujeres exploradores con otro filme coetáneo *Nadie quiere la noche* (2015, Isabel Coixet) consagrado a la expedicionaria ártica Peary, título que abordamos en el capítulo de la metáfora del naufrago en los hielos.

747 Excepcionalmente, Herzog se había interesado antes por un protagonista femenino en su documental *Wings of hope* (1999) sobre la única superviviente de un avión que se estrelló en la selva amazónica, Juliane Koepcke, una naufraga del aire atrapada en la espesura verde, una robinsona en la jungla.

748 Matthew GANDY, “The melancholy observer. Landscape, neo-romanticism, and the politics of documentary filmmaking.” Ern Brad Prager (ed.) *A Companion to Werner Herzog, op. cit.*, p. 543.

749 Gaston BACHELARD, *La poética del espacio* (1957), Ciudad de México, FCE, 2009, p. 241

to, la del laberinto, “cuanto más me adentro en este laberinto más me conozco a mí misma.”

#### 4.2.3. NATURALEZA ENEMIGA



*Los trece* (1937, Mikhail Romm) Náufrago del desierto exánime

Además de los dos grandes temas sobre los cuales se estructura la metafórica del náufrago, la insularidad y la deriva, otros motivos asociados intrínsecamente a la figura del náufrago encuentran su correspondiente analogía en el ámbito de la metáfora. Las historias de náufragos atrapados en una isla o en un bote son, en esencia, historias de supervivencia. Y en la metafórica del náufrago en el desierto, por la propia entidad aniquiladora del entorno, la vida de los sobrevivientes resulta, mayoritariamente, una aventura extrema.

La marcha en el desierto, la deriva náufraga, es una de las formas más precisas y reveladoras de la transmisión de esta naturaleza enemiga. Queda la imagen inapelable del hombre confrontado en su indefensión a la infinitud del desierto y a su dureza, donde se ve sometido a la fatiga en su debilitamiento durante su inhumana supervivencia, acompañado de un sinfín de penalidades y, culminando, en ocasiones, en la extinción. El desierto desarrolla sus potencialidades a través de fenómenos climáticos adversos como las tempestades de arena y el calor, omnipresente, un entorno donde reina un sol de plomo, o con ingredientes que pueden poner en serios aprietos a los que se pierden en él, como la falta de agua.



*El vuelo del fénix* (1965, Robert Aldrich) Crímenes de los salteadores de caminos

El desierto desarrolla también otros peligros, como tribus hostiles, salteadores de caminos o fuerzas enemigas, a menudo, mimetizadas con el propio desierto. Son los ladrones que se aprovechan de los desplazados en las migraciones africanas en *Mediterrania* o el asesino psicópata y racista en *Desierto*. O los enemigos salvajes, como los árabes que asedian a un grupo de soldados en *La patrulla perdida* o los bandidos de *Los trece* que asaltan la ínsula-refugio para apoderarse del agua del pozo. En *El vuelo del Fénix*, una caravana nómada aborta cualquier posibilidad de rescate de los sobrevivientes atrapados en el vientre de un avión en el desierto. En realidad, se trata de una partida de salteadores de caminos que asesinan cruelmente al capitán Harris (Peter Finch), tras su milagroso regreso de su marcha solitaria para buscar ayuda, y al doctor Renaud (Christian Marquand), degollándolos. Fuerzas enemigas, implacables, que evocan, a su manera, el peligro caníbal en relatos robinsonianos o el riesgo de las hordas piratas en otros relatos de naufragos.



*La Atlántida* (1921, Jacques Feyder) Territorio para la extinción

Pero destacaremos un ingrediente usado con asiduidad en muchos filmes adscritos a la metáfora del naufrago en el desierto: la presencia de animales. Su uso simbólico se convierte en una marca del desierto menos habitable, ya sea por su resistencia y su adapta-

bilidad al medio o, por el contrario, como víctimas propiciatorias de un entorno para la extinción. En *La Atlántida* de Jacques Feyder, los intertítulos nos alertan sobre la trampa mortal del desierto: “El dromedario que se pierde en él perece o se vuelve salvaje”, advertencia seguida de unas tomas del desierto como espacio inmenso y vacío, y la presencia de un esqueleto de dromedario, despojos óseos como restos de un naufragio. El motivo del esqueleto del dromedario al principio de *La Atlántida* de Feyder, carta de presentación del carácter letal del desierto, se retoma en el tramo final, coincidiendo con la deriva exánime de Saint-Avid tras evadirse de la ínsula gobernada por Antinea. Tras el fallecimiento de su compañera de escapada, llega la muerte de su dromedario y el cuerpo inerte del animal deviene un ejemplo del poder exterminador del desierto mientras que su disposición nos evoca las imágenes de naufragos olvidados y sin vida en una playa anónima.



*Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman) Cadáver de caballo, cuerpo naufrago

Otro tanto ocurre con animales de carga como caballos o mulas, de vital importancia en las marchas y travesías desérticas. Por ejemplo, la pérdida y el encierro será total para el grupo de soldados parapetados en un oasis en *La patrulla perdida* cuando los asaltantes les dejan sin ninguna esperanza de escapatoria robándoles los caballos. Su muerte en el desierto nos sirve como epítome y recuerdo del calvario al que se ven sometidos también los hombres en sus derivas desérticas. La imagen del desfallecimiento de caballos está presente en varios títulos, como *La patrulla perdida* o *Cielo amarillo*, escenas reveladoras de las penurias que conlleva la deriva desértica, animales sacrificados para acabar con su sufrimiento, cuyos cuerpos inertes en esas arenas de muerte se asemejan a los despojos de naufragos en una playa. En *El caballo de Turín* tenemos un caballo demacrado y fatigado que se transforma en una réplica de la extinción que aguarda a un padre y una hija,

víctimas de la desertización irreversible. Rancière pone de relieve esta conexión simbólica entre hombre y caballo cuando alude al hombre de espaldas inmovilizado frente a la ventana, contemplando el exterior azotado por el viento, “un hombre que ya no espera nada de ese paisaje desolado ni del caballo agotado sobre el cual la puerta del establo se ha cerrado como la piedra de una tumba.”<sup>750</sup>



*Duelo al sol* (1946, King Vidor) Lagartos, los habitantes del desierto

La presencia de los lagartos, como al inicio de *La Atlántida* de Feyder, sirven para introducirnos en el umbral del desierto, únicos moradores de un inframundo que no parecen tolerar la intromisión de la vida humana. En *Cielo amarillo* tiene lugar un momento irónico que subraya la situación exasperante del grupo de fugitivos en el desierto: la visión de un lagarto que se pasea tranquilamente por su hábitat natural. En *Avaricia*, el trayecto errático de McTeague contiene imágenes de serpientes y reptiles, como si penetrase en un mundo primitivo, el Valle de la Muerte en el desierto californiano del Mojave, “una tierra tan salvaje que incluso los animales tienen miedo de afrontarlo”, como reza el intertítulo del filme. Por otro lado, Marcus Schouler, el otro hombre que erra en el desierto para batirse con McTeague es testimonio del fallecimiento de su caballo, víctima de los rigores de ese paraje infernal. En el tramo final de *Duelo al sol* (1946, King Vidor), en la larga e inolvidable secuencia del duelo a muerte entre los amantes que se detestan, Perla Chávez (Jennifer Jones) y Lewt McCanles (Gregory Peck), un par de lagartos cruzan el encuadre antes del duelo a muerte. Su presencia, indicadora de un

---

750 Jacques RANCIÈRE, *Béla Tarr. Después del final* (2011), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013 p. 32

país apto sólo para animales que se arrastran, es la antesala de la tragedia romántica que se avecina bajo el sol implacable del título.

Los buitres, aves carroñeras, son la encarnación animal de la muerte en el desierto. El cadáver de un enajenado náufrago del aire en *El vuelo del Fénix* llama la atención rápidamente de los buitres, y la misma estampa compone la bandada de buitres merodeando al lado de los sedientos y agonizantes caminantes en *Las cuatro plumas*. En el filme de Herzog *La reina del desierto*, la faz amenazante del desierto se pone de manifiesto en una breve escena, en el primer contacto de Gertrude Bell, de la mano de su prometido, Henry Cadogan (James Franco), con el desierto iraní. Cuando visitan las ruinas de “La torre del silencio” y se disponen a besarse en lo alto, descubren una buitrera, un hallazgo macabro que tiene algo de premonitorio, ya que luego conocemos el suicidio por amor del muchacho, rechazado por la familia aristocrática de Gertrude.



*La reina del desierto* (2016, Werner Herzog). Buitrera.

La presencia de una buitrera en *Incierta gloria* (2017, Agustí Villaronga), adaptación de la novela homónima de Joan Sales, resulta una imagen dotada de gran simbolismo al compaginar el protagonismo del desierto y el desfile de la muerte que se avecina en el frente detenido de Aragón durante la Guerra Civil Española. El escritor catalán, que describe el desierto aragonés como un espacio para la melancolía: “No hay nada como la tristeza, tan mesurada, tan serena, toda abierta al cielo, de esos desiertos tan amplios”, alude a una buitrera repleta de huesos amontonados, lugar donde arrojan las reses fallecidas, como alegoría de la muerte: “Los cuervos y los buitres son los encargados de mantener limpia la buitrera, y hay que reconocer que son eficientes en su trabajo: nada más limpio que estas osamentas peladas, de un blanco marfileño. *Ossa arida*: no sé qué profeta describe un gran desierto lleno de huesos. Humanos, naturalmente, pero ¿qué más da?”. En *Amarga victoria*, un escorpión se mete dentro de los pantalones de Jimmy Leith, mordiéndolo y dejándole en un pésimo estado a causa del veneno inoculado, a pesar de que el guía árabe, Mokrane (Raymond Pellegrin), mata un camello para arrancarle el corazón y sanar a Jimmy Leith, gracias al amoníaco que contiene. Aparte de los peligros inesperados del desierto, este pasaje sirve también para remarcar el carácter



salvaje de otro militar, Brand, que observa cómo el animal se dispone a morder a Jimmy Leith y no se molesta en impedirlo



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield). Monos babuinos.

Otros animales del desierto toman un inesperado protagonismo, como en *Las arenas del Kalahari*. Una nube de langostas se estrella contra los cristales y obstruyen el motor de una avioneta, convirtiéndose en el factor naufragador que provocará el aterrizaje forzoso de un vuelo en el desierto de Kalahari. En este demencial filme, unos monos babuinos actúan como extensiones de la fuerza disolvente del desierto al exterminar a la contrafigura robinsoniana del sádico cazador dispuesto a una subsistencia solitaria y autosuficiente en el tramo final. Un acto de venganza a cargo de una naturaleza despótica contra aquél que se ha transformado también en un salvaje de las cavernas.<sup>751</sup>

#### 4.2.3.1. LA SED

La ausencia de agua se erige como una de las cualidades esenciales del entorno del desierto, pura naturaleza enemiga. Y entre las grandes penalidades de los naufragos metafóricos en el desierto, junto a otros sufrimientos indecibles como la fatiga extrema o el

---

<sup>751</sup> El desierto, como naturaleza yerma e inhóspita, toma cuerpo en relatos de ciencia ficción ambientados en la superficie marciana o lunar, planetas como ínsulas lejanas donde quedan atrapados los astronautas, los naufragos del espacio exterior. El desierto se incorpora también en planetas imaginarios, como Arrakis en sendas versiones del relato de Frank Herbert, *Dune* (1983, David Lynch) y *Dune* (2021, Denis Villeneuve), que añade al atributo de su práctica inhabitabilidad unos gusanos gigantes devoradores de máquinas y hombres. El paisaje desértico del western revive en la primera aventura cinematográfica del escritor Michael Crichton, *Almas de metal* (1973), con sus pistoleros programados para perder en el parque de atracciones Delos que recrea tiempos pasados en la fábula futurista sobre la rebelión de los robots. O sirve de nuevo hábitat para los naufragos figurados en mundos extinguidos en relatos apocalípticos, como en la saga Mad Max, iniciada por George Miller en 1979, ambientada en los páramos australianos con facciones hostiles y salvajes que luchan por el control de los carburantes fósiles; distopías literarias como *La sequía* (1964) de James G. Ballard o filmicas como *El muchacho y su perro* (1975, L. Q. Jones), adaptación de un relato de Harlan Ellison.

calor sofocante, destaca la tortura de la sed. Igual que en el recorrido fílmico en la figura del náufrago marino, el motivo de la falta de agua y sus consecuencias devastadoras se convierte en un elemento de gran dramatismo en aquellos relatos en el desierto sustentados en la insularidad, en un emplazamiento fijo, y también, especialmente, en aquellas secuencias en el desierto centradas en las agotadoras travesías. Una imagen ha adquirido, por ejemplo, fuerza iconológica, nos referimos a los migrantes que cruzan los desiertos provistos de su bidón de agua amarrado al cuerpo, casi su único equipaje, en muchas ocasiones, como se aprecia en *Desierto o Mediterránea*.



*Las cuatro plumas* (1939, Zoltan Korda). Sedientos.

El ya comentado cuadro de Eugène Fromentin *El país de la sed* se puede decir que epitomiza toda la casuística trágica de la extinción en el desierto justamente en el agotamiento por sed. Los pozos y los oasis se convierten en diminutas islas provisionarias que actúan como la orilla salvadora que acoge a los desesperados náufragos tras su deriva marina como se puede apreciar en *La patrulla perdida*, *Los trece*, *Sahara* o *Cielo amarillo*. Las derivas solitarias proporcionan instantes terribles por la falta de agua como se pone de manifiesto en una práctica totalidad de los títulos, desde las derivas de Saint-Avid en las dos versiones fílmicas de *La Atlántida* a las derivas exánimes de diversos personajes en *El vuelo del Fénix* o *Las arenas del Kalahari*, seres extraviados que sucumben a la deshidratación y la fatiga.



*Sahara* (1943, Zoltan Korda). El agua, bienpreciado.

Por ejemplo, la episódica deriva en *Las cuatro plumas* recalca en todo su paroxismo los sufrimientos de los sedientos en una escena de elevado patetismo. Durrance queda inconsciente, desplomado en el suelo, y Faversham escarba inútilmente con las manos en una laguna seca, una tierra agrietada y yerma, para encontrar agua, mientras la sombra de los buitres acechantes se proyecta en el suelo. En realidad, el tema del agua y de las penalidades que provoca la sed está presente en casi la totalidad de filmes que forman la materia este capítulo. En *Los trece* y *Sahara* la lucha por la posesión de un pozo de agua ocupa un espacio primordial.



*Los trece* (1937, Mikhail Romm). El pozo.

El combate por el agua potable llega al paroxismo en *Sahara* tras encontrar un poco de agua en un pozo que parecía seco. Las tropas alemanas, que asedian el reducto insular donde se ha refugiado un grupo de soldados aliados, proponen intercambios de alimentos o de armas por agua. Vemos cómo empiezan a flaquear las fuerzas en el numeroso destacamento alemán cuando algunos suspiran cual náufragos moribundos por un sorbo de agua, entonando una letanía de lamentos. Algunos llegarán a rendirse ante los dos últimos supervivientes americanos sólo para conseguir un sorbo de agua. Los vemos

salir de sus escondites tras las dunas como un ejército de zombis, con andares grotescos y los brazos extendidos, anhelando llevarse un poco de agua a sus reseca bocas.



*El vuelo del Fénix* (2004, John Moore). Una gota de agua.

Los naufragos del aire resguardados en el fuselaje de su avión destruido en *El vuelo del Fénix* empiezan a pasar grandes apuros por la falta de agua potable. Tras agotarse las reservas, con un esmerado racionamiento, consiguen revertir, pasajera y momentáneamente, la falta de agua filtrando pequeñas cantidades de agua del anticongelante del avión gracias a una técnica del ingeniero alemán. En el episodio insular en *Sal y fuego* de Herzog, con unos rehenes sometidos a una prueba de supervivencia en condiciones adversas, el director se permite plantear cuestiones sobre las necesidades básicas o el instinto de la conservación en situaciones extremas, invocando el imaginario de los sedientos. Y lo hace introduciendo una anécdota legendaria referente a Alejandro Magno y a su ejército acuciado por la sed. Un soldado recoge gota a gota en su casco un poco de agua para ofrecérsela al general griego, pero éste lo lanza al suelo, pronunciando la célebre frase, “Demasiado para uno solo, demasiado poco para todos”.

#### 4.2.3.2. EL DESVARÍO



*La Atlántida* (1921, Jacques Feyder). Las alucinaciones.

Las alucinaciones se convierten en una de las consecuencias de una larga y fatigosa experiencia en el desierto a causa de la deshidratación y otras penalidades. Como los ataques de enajenamiento que sufren aquellos náufragos figurados atrapados en los hielos, aislados en cabañas. Un evidente paralelismo también con el desvarío de los náufragos marinos en su agónica supervivencia. Podemos evocar la experiencia como náufrago del aire del autor de *El Principito*, Antoine de Saint-Exupéry, un relato fantástico surgido de la imaginación, aunque inspirado a su vez en las alucinaciones causadas por la deshidratación que padeció en su agónica experiencia desértica. Los espejismos surgen en versiones fílmicas del clásico de Benoit. En *La Atlántida* de Jacques Feyder, las visiones no tardan en acudir durante una larga deriva. Extraviados en el desierto, Saint-Avid y Tanit-Zerga, exhaustos y sedientos, agotadas las esperanzas, la muchacha es víctima de desvaríos y visualiza la ciudad de Gao, con sus edificios y minaretes. Este momento delirante es subrayado por los propios intertítulos del film: “inmersos en una especie de estado de coma febril.” El espejismo se repite en la versión de *La Atlántida* de Pabst, pero en esta ocasión, los padece el oficial Saint-Avid. Vislumbra unas palmeras lejanas en el horizonte y él prosigue su deriva como un poseído, tambaleándose, alzando los brazos para abrazar esa quimera, hasta que una ola sobreimpresa en la imagen parece tumbarlo y queda depositado en el suelo sin sentido.



*El viento* (1928, Victor Sjöström). Viento desquiciador.

Los episodios de desvarío son momentos que asoman con frecuencia en los relatos de los náufragos figurados atrapados en el desierto. Están presentes en la deriva de McTeague en *Avaricia*, con un episodio de sinrazón tras verse perdido en el desierto,

disparando al vacío hasta gastar sus municiones, en un ataque de pánico. La protagonista de *El viento* enloquece sola en su granja en el desierto asediada por un vendaval, con oleadas de arena que golpean la casa, aturdida por los ruidos de una tempestad atosigante, “un proceso de enloquecimiento paralelo al del persistente ataque de la naturaleza”.<sup>752</sup>



*La patrulla perdida* (1934, John Ford). Momentos para el desvarío.

En *La patrulla perdida*, en ese clima concentracionario, no tardan en emerger los síntomas del delirio, apoderándose del grupo un enajenamiento colectivo. Así, el religioso Sanders (Boris Karloff) cae definitivamente en la locura y absolutamente desquiciado, se deshace de sus ataduras y se adentra en el desierto, como un profeta, pertrechado con una cruz. El miedo y la desesperación hacen mella en otros, como el soldado Morelli (Wallace Ford), que hasta en dos ocasiones exclama su pavor a una soledad destructiva, lamento robinsoniano aquí llevado hasta la hipérbole, “tengo miedo, tengo miedo de quedarme solo, ser el último y no tener a nadie con quién hablar. Me volvería loco como él –refiriéndose a Sanders-, no podría soportarlo.” En ese entorno hostil, repleto de trampas y peligros, como las tribus árabes, otro soldado, Abelson (Sammy Stein), sale deambulando del escondite como enajenado fruto del calor sofocante, tambaleándose, poseído por alucinaciones traducidos en imágenes en un paisaje oscilante y tembloroso.

---

<sup>752</sup> Jordi BALLÓ, *op. cit.*, p.28.



*El vuelo del Fénix* (1965). Enajenación y muerte.

Un clima de desesperación y enajenación termina imponiéndose entre los supervivientes de *El vuelo del Fénix* (1965), atrapados y confrontados a una muerte inevitable. Así, uno de los heridos tras el aterrizaje de emergencia, Gabriel (Gabriele Tinti), postrado en una camilla, termina sus días suicidándose tras días de agonía, cortándose las venas. En esta situación de precariedad extrema, hacen su aparición las visiones, como delirios de naufragos, del cobarde sargento británico Watson (Ronald Fraser). Watson padece alucinaciones con una sensual bailarina, fruto de una combinación de factores como la deshidratación, el encierro, la desmoralización y la inactividad forzada. La soledad, las penurias y la imposibilidad de salida, provocan la progresiva enajenación del pasajero Sr. Cobb (Ernest Borgnine), un agotamiento mental que desemboca a menudo en el llanto y la desesperación, un desvarío que provocará su posterior fallecimiento tras adentrarse solo e indefenso en el implacable desierto, convirtiéndose en pasto de los buitres.

En *127 horas*, Aron, atrapado en una grieta, llega también al delirio. Se ve asaltado por sueños visionarios de liberación, padece alucinaciones, es torturado por imágenes publicitarias de bebidas refrescantes, o imagina la fiesta anunciada por dos chicas excursionistas con las que se había cruzado antes del fatal accidente que lo dejó postrado en ese agujero. La locura se apodera de Kit Moresby tras la muerte de su marido en *El cielo protector*, abandonándose a una tribu del desierto. La enajenación también puede revestirse de impulso asesino y criminal, como en *Avaricia*, *Arenas de muerte* o *Gerry*; o, también, en una caída en el salvajismo y la barbarie, como le ocurre al cazador Brian O'Brien en *Las arenas del Kalahari*, o del impulso antropófago en *Pocilga*.

#### 4.2.4. LA ORILLA SALVADORA



*La patrulla perdida* (1934, John Ford) Oasis, la isla provisoria

El motivo de la orilla benefactora en la figura del náufrago invierte su proceso en la metafórica del náufrago en el desierto. El náufrago en entorno marino aspira a alcanzar una playa salvadora para escapar de la muerte en el mar mientras que en el caso del metafórico náufrago del desierto la deriva del hombre arranca tierra adentro, en un país arenoso y yermo, hasta alcanzar la costa, la posibilidad de encontrar algún poblado o un barco. El oasis, que proporciona bebida a los sedientos, se transforma en la orilla de una ínsula acogedora que acoge a los náufragos del desierto. Alcanzar un oasis o una costa tras una deriva desértica se convierte en un momento excepcional, el instante de la salvación momentánea, una escena equiparable a ese momento de gran iconicidad en la figura del náufrago que es la llegada del náufrago exhausto a la playa de una isla.



*Cielo amarillo* (1948, William A. Wellman) Oasis, la orilla benefactora.



Se puede observar en el momento en que los soldados extraviados alcanzan un oasis donde guarecerse en *La patrulla perdida* tras su vagabundeo en el desierto. Igual que en *Cielo amarillo*, donde los desesperados y sedientos bandidos alcanzan un poblado tras una exasperante travesía desértica. En un primer momento, han encontrado una ciudad muerta, una formulación de la costa destructora de la narrativa del náufrago, pero tras descubrir a un par de habitantes, estos les indican que tras los escombros de la cochambrosa ciudad encontrarán un pequeño manantial que saciará su sed: he aquí, metamorfoseado en el motivo del oasis del desierto, la orilla benefactora de la poética del náufrago. En ocasiones, el oasis o la orilla salvadora, puede ser un bar de carretera, como le ocurre a Travis tras su travesía desértica en *París, Texas*.



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich) Oasis, la orilla acogedora

En *El vuelo del Fénix* la salvación final tiene lugar cuando el vuelo los lleva hasta un oasis, un pequeño enclave de una compañía petrolera, oasis real y figurado a la vez, la orilla acogedora de una isla habitada y bien nutrida de recursos. Los náufragos del aire se zambullen en el estanque de aguas dulces, alborozados, ante la mirada atónita de unos trabajadores de que no dan crédito a lo que ven. La resolución feliz nos deja esas imágenes pletóricas de los cautivos del desierto que han conseguido dejar atrás su reclusión y han alcanzado un remanso de paz de aguas benefactoras, cumpliendo así con la función reparadora que ofrece la orilla al desfallecido náufrago.



*Las cuatro plumas* (1939, Zoltan Korda) Alcanzar la orilla salvadora

Alcanzar la costa significa alcanzar la vida, la civilización, la posibilidad de un rescate. Lo vemos en *Las cuatro plumas* cuando los dos hombres consiguen arribar al Nilo tras una penosa deriva de sedientos. Un instante privilegiado, exultante, concomitante con el momento de la salvación en la figura del náufrago en una orilla acogedora. Lo podemos apreciar también en *Lawrence de Arabia* cuando Lawrence y Farraj, náufragos del desierto, tras una deriva de extravío, contemplan un barco en la lejanía, como suspendido encima de la arena, una visión casi irreal que confirma que han alcanzado el canal de Suez, una vía fluvial, una vía de comunicación, el rescate.



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Náufrago del desierto en playa salvadora

La travesía agotadora inicial en *Las arenas del Kalahari* culmina felizmente con la llegada a una especie de oasis. El hallazgo es un momento de alegría entre los supervivientes, que se remojan en un pequeño remanso de agua, jugueteando como críos. El grupo se instala en este confortable paraje, dotado de una caverna que les sirve de morada, igual que si hubiesen alcanzando la orilla de una isla provisoria. Pero cuando escasean los recursos y se aproxima una muerte inexorable en ese reducto insular, Sturdevant protagoniza una errabunda deriva desértica para conseguir el rescate del resto. Una incursión

suicida en el laberinto del desierto, pero tras una exánime deriva vislumbra agradecido el mar y se arrastra hasta la línea de playa, regocijándose en sus aguas. Su cuerpo, resucitado, revivido, depositado en la playa, es la viva imagen del náufrago en una orilla salvadora.

#### 4.2.5. SEÑALES PARA UN RESCATE



*La patrulla perdida* (1934, John Ford) Fuego para un rescate

Igual que en la figura del náufrago propiamente dicho, el tema nodal del rescate se hace presente también en el ámbito de la metáfora del náufrago. Así, en el clima carcelario de *La patrulla perdida* la idea del rescate exterior se manifiesta con la llegada de una avioneta. Pero los deseos de escapar se frustran cuando el piloto es abatido, quedando los soldados supervivientes incomunicados e aislados de nuevo del exterior. Pero la avioneta sin piloto, herramienta sin ninguna utilidad, contribuirá al rescate final del último superviviente cuando prenden fuego a la aeronave como señal para un avistamiento.



*La mujer de la arena* (1964, Hiroshi Teshigahara) Antorcha para un rescate

La idea del fuego como señal luminosa de los náufragos en apuros en islas perdidas o en botes a la deriva se aplica perfectamente al entorno desértico con esos náufragos figurados atrapados en su seno. En *La mujer de arena*, el hombre retenido en un agujero en el desierto enarbola un largo palo con fuego, a modo de antorcha.



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich) Señales luminosas

En *El vuelo del Fénix*, los náufragos del aire trabajan para revertir el hándicap de su aislamiento y encierro con elementos para un rescate tras comprobar que un avión de reconocimiento no se ha percatado de su situación. El avistamiento del aeroplano provoca, sin embargo, gritos y gestos desesperados de auxilio, enarbolando una camisa blanca cual náufragos olvidados en isla desierta. A partir de entonces, como aplicados náufragos, habilitarán puntos con fuego alrededor del avión siniestrado a modo de señales luminosas durante la noche. Además, se sirven de una lona con franjas rojas y blancas para llamar la atención, un gran parasol utilizado también para protegerse del sol, durante el día. Una tela desplegada que nos recuerda la lona roja de los náufragos del aire en los polos de *El vuelo del Águila*.



*Las arenas del Kalahari* (1965, Cy Endfield) Señalizaciones para un rescate

En *Las arenas del Kalahari* los náufragos del aire forman una señal con trozos de chatarra del avión, restos del naufragio, indicando la dirección que han tomado en su

peregrinación desértica, pensando en un futuro rescate. En *Arenas de muerte*, la mujer, Dita, grita y agita una prenda de ropa para suplicar su salvación a una patrulla rescatadora que surge providencialmente en el océano de arena.

#### 4.2.6. LA SALVACIÓN FINAL

Como en la mayoría de relatos de naufragos, el cierre del relato en la metáfora del naufrago en el desierto coincide con el rescate final, la salvación de los perdidos, poniendo fin así a un cúmulo de sufrimientos. Fórmula gratificadora en las historias de naufragos marítimos, abandonados en islas o perdidos en su deriva por el piélago, utilizada como colofón tranquilizador también para las historias de naufragos figurados atrapados en su ínsula o errantes en el desierto. Idéntica resolución que para los naufragos metafóricos atrapados en los hielos o, también, en el manto verde de selvas interminables.



*Arenas de muerte* (1957, Henry Hathaway) Petición de rescate

En la deriva, la forma más abrumadora de la supervivencia del naufrago figurado en el desierto, el rescate final puede llegar en un momento extremo de debilidad, de pérdida de sentido, con cuerpos rotos, exánimes. Lo atestiguó el aviador Antoine de Saint-Exupéry y así ocurre, por ejemplo, en las versiones de *La Atlántida* de Pabst y Feyder. O en la fatigosa travesía a pie de los soldados aliados finalmente localizados por un destacamento del ejército en *Amarga victoria*. En *Arenas de muerte*, los aventureros perdidos y desorientados, cual naufragos a la deriva, son finalmente rescatados por una caravana de tuaregs.



*La patrulla perdida* (1934, John Ford). Rescate final

En la mayoría de relatos asentados sobre el motivo de la insularidad, la salvación final tiene lugar con la llegada de tropas rescatadoras, como ocurre en *La patrulla perdida*. Un destacamento británico llega al oasis donde se había refugiado la patrulla perdida que da título al filme, gracias a un resplandor en el cielo causado por las llamas de una avioneta ardiendo como señal de socorro. Allí descubren atónitos las tumbas, con los sables clavados en el suelo a modo de improvisada cruz, de la práctica totalidad de los soldados de la patrulla perdida y encuentran a un único superviviente, el sargento. Otros ejemplos análogos los tenemos en *Los trece* o *Sahara*. Y es el caso de un helicóptero que rescata a los últimos náufragos del aire que quedan con vida, resguardados en una cueva, una ínsula rocosa, en *Las arenas del Kalahari*.



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich) La escapatoria

Pero en ocasiones, en ausencia de rescate exterior, queda la acción desesperada de la huida, como en *El vuelo del Fénix*. A los náufragos del aire sólo les resta confiar en las

remotas posibilidades planteadas por el ingeniero alemán Heinrich Dorfman (Hardy Kruger), diseñador de aeromodelos de juguete, que apuesta por la construcción de un avión de tamaño real ensamblando piezas del avión siniestrado. La idea de volar, de escapar de su encierro, sirve de elemento cohesionador del grupo, que se conjura en un esfuerzo colectivo en pos de la materialización del sueño de la huida, como buenos discípulos del robinsonismo. Y como los náufragos isleños implicados en los trabajos de construcción de una balsa, los náufragos del aire del desierto cambiarán los troncos y maderos por el ensamblaje de piezas y bielas en el diseño de un artefacto de incierto vuelo, al que bautizan como *Fénix*, el ave mitológica que renace de sus cenizas. Una nave que resurge de los restos de un naufragio y, como una precaria embarcación, surca de nuevo los cielos. En *El vuelo del Fénix*, la partida resulta un momento exultante ya que dejan atrás 17 días de penurias y muerte en el desierto.

#### 4.2.7. ARENAS DE MUERTE



*La Atlántida* (1921, Jacques Feyder). Extinción.

La metafórica del náufrago en el desierto se sustenta sobre ejes fundamentales del motivo del náufrago como el tema del rescate y la salvación final, pero, en ocasiones, la ausencia de ayuda exterior, la falta de un rescate, o la negación de la fórmula gratificante de la salvación final, lleva a los sobrevivientes atrapados en la arena a sucumbir ante los rigores del clima y otras fuerzas enemigas desplegadas por el desierto. El desierto, en su vertiente más mortífera, nos deja una ristra de cadáveres. Como en un cine de la extinción, casi apocalíptico, varias historias de subsistencia náufraga en el desierto presentan habitualmente restos óseos de animales. Es ciertamente frecuente y llamativo el recurso de ilustrar gráficamente las potencialidades letales del desierto a través de la mostración de esqueletos. Los restos de un dromedario abren *La Atlántida* de Feyder, restos que luego se transforman en restos humanos en la versión posterior de *La Atlántida* a cargo de Pabst. En *Arenas de muerte*, cuando los expedicionarios se adentran en el desierto, encuentran el esqueleto de un camello, prueba visible de una naturaleza despia-

dada, signo premonitorio de riesgos acechantes. Huesos como restos de un naufragio, como esos esqueletos de náufragos que aparecen abandonados en islas desiertas.



*El vuelo del Fénix* (1965, Robert Aldrich). Cementerio humano y chatarra.

Como el cementerio de tumbas de los soldados caídos en el oasis insular en *La patrulla perdida*, la metáfora del naufragio en el desierto deja también una estela de muerte en consonancia con los rigores de una naturaleza aniquiladora: el camposanto al lado de la chatarra del avión naufragado que queda atrás tras el vuelo liberador de un reducido grupo de supervivientes de una catástrofe aérea en *El vuelo del Fénix*. El desierto queda repleto de cadáveres como los asesinados por un cazador enloquecido en *Las arenas del Kalahari* o las víctimas del sádico asesino de migrantes en la frontera mexicana en *Desierto*. Un camino fúnebre que va de la muerte de la chica exhausta que acompaña al evadido Saint-Avid en las dos versiones de *La Atlántida*; que pasa por la desaparición del entomólogo en su agujero en *La mujer de la arena*, engullido por la arena del desierto, o el acompañante de Lawrence ahogado en la arena en *Lawrence de Arabia*. Y que llega hasta la terrible agonía y muerte de Port por la tifoidea en el corazón del desierto en *El cielo protector* o el ocaso de padre e hija en una granja a causa de la desertización en *El caballo de Turín*.



### 4.3. EL MAR OSCURO

“En medio de un mar oscuro/Donde flota nuestro diminuto mundo” (María Arnal i Marcel Bagés)

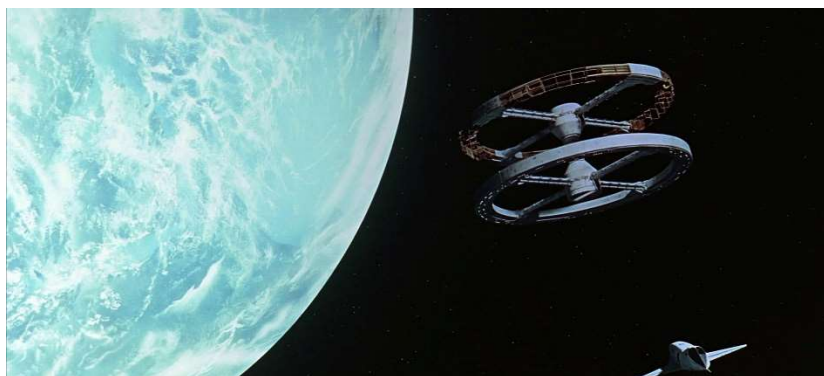
Tras la metáfora del naufrago en los hielos o en el desierto, vamos a ver cómo el espacio exterior se convierte en un nuevo entorno físico proclive a la metáfora del naufrago. La facilidad con la que la metáfora del naufrago encuentra acomodo en el ámbito del espacio sideral nace de las diversas analogías que permiten equiparar esos distintos espacios. El espacio exterior es comparable a un océano, las naves espaciales a los barcos y navíos, con los comandantes de las naves interestelares en su puesto de mando como émulos de los capitanes marinos. Los planetas se convierten en islas en el firmamento, y los fenómenos atmosféricos desconocidos o la lluvia de meteoritos emulan las tempestades marinas. Esta reciprocidad entre el mar y el universo, entre las islas y los planetas, ingredientes indispensables para una metáfora del naufrago en el espacio, es señalada en el clásico relato de naufragos *La isla misteriosa*. El aislamiento del grupo de naufragos del aire, incomunicados por completo del mundo, atrapados en una isla desierta durante años, es comparado por Jules Verne a la vida en el espacio exterior, sin noticias del mundo civilizado: “Perdidos en aquella isla, como si se hallasen en el más pequeño asteroide del mundo solar.”

Las concomitancias entre el imaginario marítimo y el imaginario planetario son puestas de relieve, por ejemplo, por Ray Bradbury en su colección de relatos sobre la colonización humana de Marte agrupados en *Crónicas marcianas*. En uno de sus relatos, *Junio de 2003: Un camino a las estrellas*, cuando dos mujeres, Janice y Leonora, hacen sus preparativos para partir a Marte, Bradbury traza correspondencias entre buques y cohetes: “Parecía un buque de vapor río abajo, pero era un cohete en el cielo.” Bradbury se sirve de una analogía marinera para referirse al espacio exterior, “el mar oscuro”, en *Caleidoscópico*, relato perteneciente a la recopilación *El hombre ilustrado*. Idéntica correspondencia entre universo y océano es subrayada poéticamente por María Arnal y Marcel Bagés, en una estrofa de su canción *Tú que vienes a rondarme*: “En la periferia brillante/ de una galaxia mediana,/ en medio de un mar oscuro/ donde flota nuestro mundo.” Igual que el analista cinematográfico Sergi Sánchez cuando menciona los distintos aspectos del cine de ciencia ficción, como los viajes al espacio, “odiseas espaciales a través del océano de la noche”<sup>753</sup>

---

753 Sergi SÁNCHEZ, *Películas clave del cine de ciencia-ficción*, Barcelona, Robinbook, 2007, p. 12.

El imaginario de las navegaciones marinas, con los diarios de a bordo, las tempestades, los desastres marinos, los ataques de piratas, las batallas navales, las islas perdidas, los naufragos atrapados en ínsulas o errando en botes a la deriva, los rescates y el salvamento final de naufragos, se reformulan en clave metafórica en su traslado al territorio de las aventuras siderales. Esta convergencia de motivos queda confirmada, por ejemplo, por el creador de la serie televisiva espacial *Star Trek* (1966–1969), con las aventuras exploratorias de la tripulación de la nave intergaláctica *Enterprise* a través del infinito universo, Gene Roddenberry, cuando manifestó haberse inspirado en el primer gran relato de aventuras marinas, la *Odisea* de Homero, como señala Antonio José Navarro.<sup>754</sup> El extenso género de la ciencia ficción cinematográfica, en su modalidad de los viajes interplanetarios, más conocido como *space opera*, un género en sí mismo, sería retomado tras *Star Trek* en la posterior trilogía galáctica con *La guerra de las galaxias*, iniciada en 1977 por George Lucas. Una saga galáctica que ofrece de nuevo analogías evidentes con el periplo odiseico del navegante Ulises, con una puesta al día de sus códigos y motivos.



*2001: una odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick). Mar oscuro.

En este trasvase de sugerencias y evocaciones, el espacio puede recordar también el mundo subacuático. Las aeronaves especiales que surcan las profundidades insondables de las últimas fronteras del espacio se parecen a los submarinos en las aguas profundas del océano, mientras que los astronautas flotando en el espacio pueden compararse a los escafandristas. Estas correspondencias, que circulan en ambas direcciones, son planteadas, por ejemplo, por Àngel Quintana en unas apreciaciones sobre *Veinte mil leguas*

---

754 Antonio José NAVARRO, “Más allá de las estrellas... La Space Opera”, en Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia-ficción: Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008, p. 494.

*de viaje submarino* (1954, Richard Fleischer): “los buzos ataviados con extrañas escafandras que cazan por el fondo marino o atraviesan algunas ruinas de la civilización — los barcos hundidos— son como los exploradores galácticos, los navegantes estelares lanzados al más allá.”<sup>755</sup> Jose María Latorre nos deja algunas ideas de gran utilidad sobre la película *Planeta rojo* (2000, Anthony Hoffman) que contribuyen a comprender de nuevo los emparejamientos entre las películas de viajes espaciales y sus planetas lejanos con las aventuras en el medio marino, concretamente con las películas de submarinos, una analogía que él hace extensible a todo el género de la ciencia ficción espacial: “Hace unos años se hizo evidente que buena parte de las películas de ciencia ficción desarrolladas en el interior de naves espaciales contenían numerosos elementos del cine de submarinos.”<sup>756</sup>

En los confines del espacio exterior, las averías y los accidentes que obligan a un aterrizaje forzoso en un planeta o a vagar en la inmensidad sideral, actúan como los naufragios en entorno marítimo. Los satélites abandonados, las naves siniestradas, las aeronaves destrozadas tras una colisión, los despojos de los accidentes aéreos en la carrera espacial, son también restos y despojos de naufragios estelares. Esperanza Guillén, en su estudio sobre el motivo del naufragio en el romanticismo, va más allá de los naufragios marinos, exponente de las catástrofes en el sublime romántico, y apunta a la metáfora del naufragio cuando considera los desastres en la odisea espacial también como un “naufragio interestelar”.<sup>757</sup>

Por otro lado, la vastedad galáctica no es el único espacio comparable a la inmensidad oceánica. Ya hemos visto cómo las ilimitadas extensiones desérticas o los interminables desiertos blancos de los hielos establecen también un campo de conexiones con el océano infinito. Diversos territorios, opuestos y disímiles, pero complementarios y próximos, se convierten en espacios propicios para una metafórica del naufragio. El espacio exterior favorece también que la metáfora del naufragio se hermane con la del laberinto, como ocurría en el desierto o en los entornos nevados. El universo es un mundo laberíntico en el cual resulta fácil extraviarse, y probablemente sea el laberinto más desolador y terrorífico de todos, donde se diluyen por completo las posibilidades de salida o de rescate, la culminación feliz a las desdichas del naufragio figurado en el espacio. Jorge Wagensberg pone de manifiesto precisamente esta consideración laberíntica, un

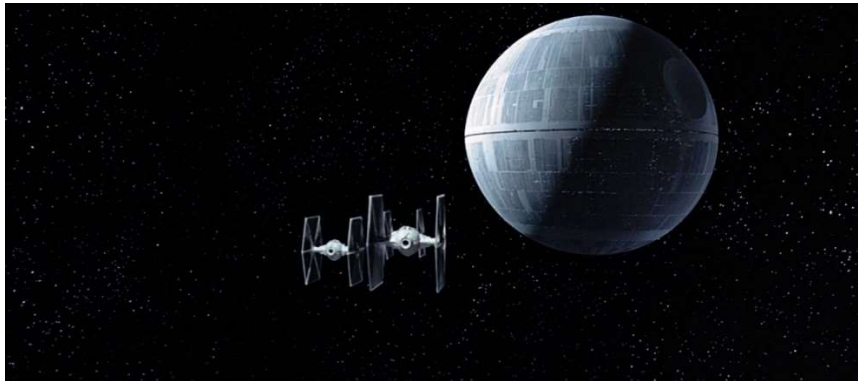
---

755 Àngel QUINTANA, “La ciencia y la ficción: verdad de la experiencia contra verdad de lo imaginario (*20.000 leguas de viaje submarino*, 1954)” en Carlos Losilla y José A. Hurtado (coord.), Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana/Festival de Cine de Gijón, 1997, p. 25.

756 José María LATORRE, “Planeta rojo”, en *Dirigido Por*, núm. 349 (octubre de 2005), p. 90

757 Esperanza GUILLÉN, op. cit. p. 93.

campo abonado para la pérdida y la deambulaci3n: “Un planeta desértico y uniforme representa la sublimaci3n de la desesperaci3n laberíntica, el infierno hecho laberinto. Un desgraciado abandonado a su suerte en un laberinto de esta clase, extremo y diab3lico, est3 condenado a vagar eternamente. Como usuario errante no puede confiar ni tan solo en la suerte.”<sup>758</sup>



*La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas). Océano espacial.

La cualidad inhumana de los planetas, como la Luna o Marte, con sus superficies arenosas o rocosas, es la viva imagen del desierto en su expresi3n más mortífera, pura naturaleza enemiga. Una cualidad que lleva, a menudo, a que las aventuras planetarias sean comparables también a las desventuras del hombre atrapado en las arenas de muerte de los desiertos más extensos y más letales. Las correspondencias entre el espacio exterior y otras naturalezas hostiles, como el mar o el desierto, alcanza también el entorno de los mundos helados. Jack London, en *Colmillo blanco*, subrayando el carácter letal del Gran Norte, esboza un parentesco entre el territorio gélido alaskaño y los abismos espaciales: “Tierra de la desolaci3n, de la mofa sarcástica y del silencio (...) un mundo tan remoto, ajeno y sin pálpito como los abismos del espacio.” En *Shackleton: La odisea del Antártico*, cuando el fot3grafo de la expedici3n se encarama al mástil del *Endurance* aprisionado en un mar de hielo, en una situaci3n de aislamiento absoluto, rodeados de una inmensa superficie blanca, alude a una metáfora cósmica para recalcar la insignificancia del grupo: “polvo en el espacio”.

Stephen Venables, escalador y escritor, en el documental televisivo *El capitán Shackleton*, cuando se refiere a la hazaña de Shackleton y sus hombres varados en los hielos,

---

758 Jorge WAGENSBERG, “Laberints naturals, laberints culturals”, en AA.VV., *Per laberints*, Barcelona, CCCB, 2010, pp. 38-47.

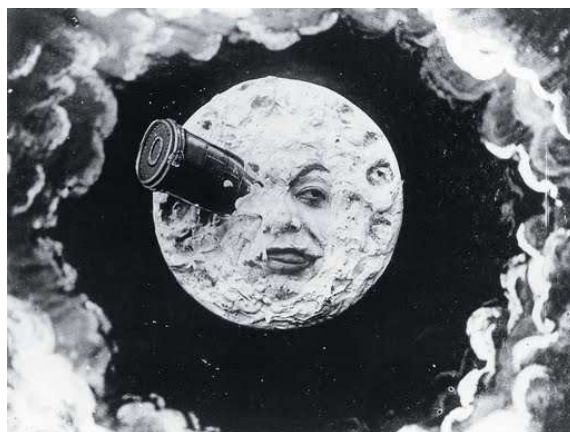
desconectados del mundo durante meses, lo hace en términos astronáuticos: “Desde la perspectiva actual, sería como estar en una estación espacial a la deriva y sin salvación. Habían salido de este planeta.” La semejanza entre los exploradores marítimos y los exploradores del universo, aventurados ambos en mundos ignotos, es apuntada también por Paulina Carr, directora del Museo de Georgia del Sur, en el mismo documental: “los primeros exploradores fueron como los primeros astronautas en su época”. La afinidad entre los árticos y el espacio estelar es palpable en el capítulo 5 de *Los primeros hombres en la Luna* de H.G. Wells cuando el científico Cavor compara el planeta desierto lunar con el mundo helado en una línea de diálogo con su compañero Bedford, el narrador: “Considérese usted una especie de viajero ultraártico, explorando los desolados campos del espacio.”

La relación conceptual o figurativa que se establece entre el océano y el espacio exterior llega a su concreción más diáfana en una amplia gama de títulos filmicos inspirados en relatos sustanciales de la figura del naufrago. Varios ejemplos ponen de relieve no solo la ductilidad del espacio sideral para albergar cualquier tipo de historias, sino la gran facilidad que encuentran los relatos de naufragos para adaptarse al mundo de las naves espaciales y los planetas perdidos. Caso de *Planeta prohibido* (1956, Fred McLeod Wilcox), traslación de la isla de los naufragos de Próspero de *La tempestad* de Shakespeare a un remoto planeta, Altair. La índole metafórica de la figura del naufrago en el espacio exterior se reconoce explícitamente en su traslado a un escenario marciano en *Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). Pero no solo el Robinson de Defoe se muda al espacio interestelar, sino que *La familia suiza Robinsón* de Wyss hará lo mismo en la serie televisiva *Perdidos en el espacio* (1965–1968, Irwin Allen), años más tarde reconvertida en filme en *Perdidos en el espacio* (1998, Stephen Hopkins).

Resulta sintomático el fenómeno de deslocalización que comporta la metáfora a través de la gran cantidad de filmes galácticos que se inspiran en naufragos literales, desde los más ilustres a los naufragos episódicos, convertidos en naufragos espaciales. Existen adaptaciones de historias en escenarios marinos a mundos interplanetarios como filmes infantiles inspirados en las aventuras de Pinocho o las de Gulliver, naufragos también. O adaptaciones de relatos célebres sobre el motivo del naufrago grupal en un bote salvavidas, como el *Naufragos* de Hitchcock en el filme televisivo *Naufragos en el espacio* (1993, Ron Silver), conexiones que afianzan de nuevo el tópico del naufrago figurado en el espacio. La metafórica del naufrago en el universo se materializa incluso en títulos cinematográficos que carecen de un vínculo directo con un texto previo sobre naufragos marinos. Nos referimos a títulos que llegan a ser percibidos de forma generalizada, por espectadores y comentaristas cinematográficos, como relatos sobre robinsones espaciales, como en el caso emblemático del astronauta solitario abandonado en *Marte* (2015, Ridley Scott) y un amplio espectro de filmes en los cuales confluyen sin trabas ni apenas disonancias los motivos principales del imaginario del naufrago, como el naufrago, la soledad robinsoniana, el aislamiento, las islas desiertas, las señales para un rescate, la subsistencia en entorno hostil, la salvación final o la extinción, e incluso impre-

vistos Viernes. La metáfora del naufrago en el espacio sideral encarnada en astronautas abandonados en planetas lejanos o flotando a la deriva en sus naves espaciales se explicita de forma inequívoca en *Náufragos* (2001, María Lidón), un relato sobre naufragos espaciales atrapados en la superficie marciana, percepción extensible al conjunto de filmes que se basan en idénticos preceptos.

#### 4.3.1. PERDIDOS EN EL ESPACIO



*Viaje a la Luna* (1902, George Méliès). Alunizaje.

La llegada a la Luna en 1969 por la misión tripulada del Apolo XI tras el viaje orbital de Yuri Gagarin en 1961 culmina un recorrido por la carrera espacial precedido no solo de conquistas tecnológicas reales, sino también de fabulosos viajes literarios lunares. Aventuras extraordinarias que en el siglo XIX conformaron una edad de oro del género con padres de la fantaciencia como H.G. Wells con *Los primeros hombres en la Luna* (1901), Allan Poe en *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal* (1835) o el popular relato de Jules Verne *De la Tierra a la Luna* (1865), con un grupo de viajeros lanzados al espacio en un gran proyectil, aeronautas que quedan orbitando alrededor de la Luna sin alcanzar su objetivo, retomando Verne su andadura con el alunizaje, exploración y posterior regreso a la Tierra en *Alrededor de la Luna* (1869).<sup>759</sup>

Fantasías lunares que el cine evoca en su etapa más temprana con el francés George Méliès y su carnavalesco *Viaje a la luna* (1902) o, bajo preceptos más creíbles, con el

---

<sup>759</sup> Verne desarrolló también una especie de fantasía robinsoniana espacial en Héctor Servadac, adaptado al cine en diversas ocasiones: *Valley of the dragons* (1961, Edward Bernds), la versión animada *En un cometa* (1970, Karel Zeman) o la película de dibujos animados televisiva *En el cometa* (Off on a comet) (1979, Richard Slapczynski)

alemán Fritz Lang en *La mujer en la Luna* (1929). La década de los años 30 del siglo XX en Estados Unidos fue asimismo una edad oro del cómic espacial con el punto culminante de la publicación en 1934 de *Flash Gordon*, dibujado por Alex Raymond, que respondía de alguna manera al primer cómic en la prensa de ciencia ficción espacial, *Buck Rogers* (1929), con guion de Philip Nowlan y dibujado por Dick Calkins. Clásicos de la historieta gráfica que fueron adaptados en formato de serial cinematográfico rápidamente a finales de la misma década. Como indica Román Gubern, refiriéndose a la eclosión de tiras animadas sobre aventuras exóticas, entre ellas las aventuras espaciales, el universo como espacio para la aventura en el siglo XX parece tomar el relevo del océano como marco físico para las grandes aventuras en el XIX: “Si el océano era el medio natural del capitán Ahab, el imaginario planeta Mongo será en el siglo siguiente el territorio aventurero de Flash Gordon.”<sup>760</sup>



*La mujer en la Luna* (1928, Fritz Lang). Desierto lunar.

Luego viene un salto cualitativo en la década prodigiosa de la ciencia ficción de los años 50 y 60 del pasado siglo con filmes en color que intentaban aportar un enfoque científico más riguroso, como *Con destino a la Luna* (1950, Irving Pichel), un recorrido que alcanzaría un hito tecnológico con *2001: Una odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick). Esta época primordial para el género es una época marcada por la guerra de Corea, el clima de Guerra Fría, la Era Atómica con el peligro nuclear y la radioactividad. Son los años de los platillos volantes, del temor paranoide a una invasión, de miedos a otros mundos, que genera un cine de viajes astrales, de monstruos e invasiones aliení-

---

<sup>760</sup> Román GUBERN, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2022, p. 105.

genas, de catástrofes cósmicas. Una psicosis colectiva que generó una serie de ficciones fantasiosas en el marco del espacio y que Susan Sontag define “la imaginación del desastre”.<sup>761</sup> La mayoría de especialistas en el género suscriben este juicio que resumen estas palabras de Guzmán Urrero: “La ciencia-ficción de aquellas fechas reflejó fielmente este clima opresivo, constantemente condicionado por un enemigo invisible”<sup>762</sup> o estas otras de Phil Hardy: “Los 50 fueron la época en la que la ansiedad, la paranoia y la complacencia marcharon de la mano.”<sup>763</sup>

El recelo atómico se traduce en estos años en una preocupación constante por la ciencia y los avances tecnológicos mientras los filmes se llenan también de cohetes y viajes espaciales; según J.P. Telotte de “el aspecto más positivo de la ciencia y la tecnología de esa época parece haber quedado reservado a las películas que tratan de la exploración del espacio”.<sup>764</sup> La profusión de títulos en esta época corrobora “que las películas de ciencia-ficción podían ser rentables y que [se] fijó gran parte de los clichés que este género manejaría en años posteriores.”<sup>765</sup>

La eclosión del género de los filmes espaciales llega a finales de los años 70 y principios de los 80 del pasado siglo con los estrenos simultáneos de títulos como *La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas) o *Encuentros en la tercera fase* (1977, Steven Spielberg). La nueva ciencia ficción se abre camino en su acepción más popular y fantasiosa, la *space opera*, género que toma un impulso imparable con el modelo de la serialización, acompañada de la entronización de los efectos especiales, y que llega hasta nuestros días a través del fenómeno de las secuelas, los *remakes*, las precuelas o los *spin-off*.

El motivo odiseico se encuentra en el propio ADN del nuevo formato galáctico creado por Lucas, y la navegación marinera compuesta de aventuras heroicas se transforma ahora en una navegación estelar que depara nuevas proezas. En palabras de Sergi Sánchez: “El cielo ya no supone una amenaza, sino un universo infinito de posibilidades.”<sup>766</sup> Como afirma J.P. Telotte: “A finales de los años 70 y comienzos de los 80 del siglo XX, las películas de ciencia ficción se redefinieron a sí mismas como un vehículo para la épica.”<sup>767</sup> José Luis Guarner cree que es muy probable que el gran respaldo comercial que consiguieron Lucas y Spielberg en sus respectivas apuestas por la fantasía espacial se

---

761 Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 26.

762 Guzmán URRERO, *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Royal Books, 1994, p. 58.0

763 Phil HARDY, *Science fiction*, Londres, Aurum, 1995, p. 124.

764 J.P. TELOTTE, *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University, 2002, p. 119.

765 Pedro DUQUE, *Arañas de Marte: Videoguía de invasiones alienígenas*, Barcelona, Glénat, 1998, p. 25.

766 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 127.

767 J.P. TELOTTE, *op. cit.*, p. 126.



debiese a que “intuyeran que la América en transición de Ford a Carter, sacudida por las secuelas no superadas aún de Vietnam y Watergate, necesitaba evasión.”<sup>768</sup>

Esta efervescencia espacial, alejada del tono más reflexivo y adulto que aportaron títulos como *2001: una odisea del espacio*, recupera el espíritu pulp de los cómics y los seriales cinematográficos de ciencia ficción de los años 30, junto a los seriales de los años 60, desembocando en nuevas propuestas realizadas a partir de estos referentes. El viejo serial Flash Gordon se hace película en *Flash Gordon* (1980, Mike Hodges), e igual ocurre con el serial televisivo creado por Gene Roddenberry, *Star Trek*, convertido en película con *Star Trek, la película* (1979, Robert Wise). Las nuevas sagas galácticas encuentran en la hibridación de géneros y en la referencialidad su razón de ser.

Más allá de su sustrato odiseico, *La guerra de las galaxias*, por ejemplo, parece un compendio de referencias múltiples, a menudo influencias del cine bélico o del cine del Oeste. Así lo define Sergi Sánchez: “Una aventura épica que disfruta aglutinando citas y modelos en un discurso que se renueva a través de la sofisticación de sus invenciones tecnológicas.”<sup>769</sup> José Luis Guarner, que describe la epopeya galáctica como “un dinámico, romántico, nostálgico western del espacio que resume medio siglo de cine americano de acción y aventuras”, señala que Lucas tuvo el acierto de aportar al relato “la tradicional estructura iniciática de grandes novelas de aventuras, de *La isla del tesoro* a *El señor de los anillos*”.<sup>770</sup> Esta multireferencialidad, signo de la postmodernidad, es descrita por Esteve Rimbau como una conjugación de “múltiples referentes clásicos — desde la tragedia griega, las filosofías orientales o la saga artúrica, hasta el universo escrito descrito por J.R. Tolkien en *El señor de los anillos*—, sin olvidar su reciclado a partir de seriales cinematográficos inspirados en cómics, como *Flash Gordon* o *Buck Rogers*”.<sup>771</sup>

---

768 José Luis GUARNER, *Historia del cine americano*, t. III (Muerte y transfiguración, 1961–1992), Barcelona, Laertes, 1993, p. 152.

769 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 127.

770 José Luis GUARNER, *op. cit.*, t. III, p. 150.

771 Esteve RIAMBAU, *Hollywood en la era digital: De ‘Jurassic Park’ a ‘Avatar’*, Madrid, Cátedra, p. 302.

#### 4.3.2. ATRAPADOS EN EL ESPACIO. LA INSULARIDAD

“Hay tanta soledad en ese oro.” (Jorge Luis Borges, *La Luna*.)



*Viaje a la Luna* (1902, George Méliès). Selenitas.

Los astronautas atrapados en el espacio, ya sea en naves a la deriva o en planetas y asteroides, empiezan su aventura de subsistencia, igual que en el caso de los relatos tradicionales de naufragos, a partir del motivo fundacional del accidente naufragador. Una catástrofe aérea, una avería, un accidente, una evacuación en naves salvavidas, una tormenta de meteoritos, un aterrizaje forzoso que deja la nave inutilizada, la falta de combustible, el ataque de selenitas u otros alienígenas, o imprevistos varios en mundos desiertos y sin vida, máximo exponente de una naturaleza hostil. Uno de los peligros que acechan a los exploradores espaciales son los monstruos alienígenas, representación de la terribilidad de la naturaleza enemiga del espacio exterior: desde los selenitas saltarines en *Viaje a la Luna* de Méliès hasta los selenitas insectívoros de *La gran sorpresa* (1964, Nathan Juran), desde los alienígenas informes que se apoderan del cuerpo de los astronautas en *Terror en el espacio* (1965, Mario Bava) hasta los monstruos de tiempos pretéritos que penetran en las aeronaves para aniquilar las tripulaciones en la saga de la comandante Ripley surgida a partir de *Alien, el octavo pasajero* (1979, Ridley Scott), desde las razas hostiles y criaturas monstruosas en las sagas galácticas de *Star Trek* o *La guerra de las galaxias* hasta los gusanos gigantes de gran voracidad del planeta Arrakis en las dos versiones filmicas de *Dune* del escritor Frank Herbert.

Atrapados en el espacio, lejos de la Tierra, condenados al aislamiento absoluto frente a un rescate improbable o a una fuga imposible, los naufragos estelares se reencuentran con la soledad, a menudo en clave robinsoniana. Ray Bradbury describía la soledad cósmica ya en los primeros párrafos tras un despegue en *Crónicas marcianas*. En estos términos se refería a los primeros hombres con destino a Marte, al alejarse de la Tierra y de sus hogares, lanzados a una aventura galáctica para errar en el espacio, destino a un mundo ignoto, en *Agosto 2001: Los colonos*: “Y a esta enfermedad la llamaban la soledad, porque cuando uno ve que su casa se reduce hasta tener el tamaño de un puño, de

una nuez, de una cabeza de alfiler, y luego desaparece detrás de una estela de fuego, uno siente que nunca ha nacido, que no hay ciudades, que uno no está en ninguna parte, y solo hay espacio alrededor, sin nada familiar, solo otros hombres extraños.” Cuando la soledad se cronifica en la vida del primer hombre en Marte en *Robinson Crusoe en Marte*, resulta ilustrativa la confesión del náufrago sideral en su diario grabado. Se trata de un fragmento ilustrativo de un Robinson espacial desterrado del mundo y que juzga la soledad como el obstáculo mayor en su subsistencia, a pesar de su entrenamiento en cámaras de aislamiento antes del vuelo espacial: “Todos pueden afrontar la falta de comida, agua, refugio, comida. Yo lo he logrado. Pero el problema más delicado es la soledad. El estar solo. Vaya si es terrible. Eso no se soporta (...). Pero aquí en Marte uno debe aceptar la realidad de que estará solo para siempre.”



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). Diario grabado de náufrago.

A raíz del caso histórico de los cosmonautas soviéticos Vladimir Lyakhov y Alexandre Alexandrov atrapados en el espacio, rescatados in extremis tras varios meses a bordo de la estación orbital *Salyut 7* en los años 80 del siglo XX, Gabriel García Márquez escribió un artículo inspirado en este hecho, artículo que tituló precisamente *Náufragos del espacio*, formalizando la metáfora del náufrago en el espacio sin ambigüedad alguna. Márquez, quien ya había escrito la novelización de la aventura extrema de un náufrago real a la deriva en un bote en el clásico *Relato de un náufrago*, funde en su texto el imaginario del náufrago literal con el del náufrago figurado, el náufrago marino y el náufrago espacial. El artículo terminaba aludiendo a la soledad cósmica como la mayor y más terrible de las soledades: “Eran —pensábamos— los únicos seres humanos que de algún

modo podían decir que estaban viendo el mundo desde la muerte. ¿Puede concebirse una soledad más espantosa?”<sup>772</sup>

Como en los capítulos de la metáfora del naufrago en los hielos o en el desierto, la metáfora del naufrago en el espacio exterior se fundamenta básicamente en dos principales circunstancias con escenario y acción propios: por un lado, la insularidad, atrapados en planetas lejanos, varados básicamente en la Luna o Marte, y con dificultades para volver a la Tierra; por el otro, el motivo de la deriva, la travesía deambulatoria surcando el espacio, imposibilitados para regresar a casa, aeronaves en apuros o sin control, recalando, en ocasiones, en planetas ignotos.

#### 4.3.2.1. LA INSULARIDAD LUNAR



*Viaje a la luna* (1902, George Méliès). Rescate.

George Méliès funda, sin proponérselo, los motivos asociados a los viajes lunares en su *Viaje a la Luna*. Una aventura exótica y circense combinada con trucajes rudimentarios que, como explica Telotte, “estableció una serie de cuestiones que continuarían siendo centrales para las películas de este género —cohetes, viajes espaciales, seres extraterrestres y violentos conflictos entre especies”.<sup>773</sup> Méliès recalca la insularidad de los viajeros lunares con la visión de la Tierra desde la Luna. En el aislamiento lunar, propone una imagen de la desertización lunar, combinada con la nieve, como una aventura en

---

<sup>772</sup> Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, “Los naufragos del espacio”, en *El País*, 30 de noviembre de 1983.

<sup>773</sup> J.P. TELOTTE, *op. cit.*, p. 99.

los hielos. Tras refugiarse en el subsuelo, aparece una frondosa naturaleza subterránea, como una selva.

Un mundo maravilloso transmutado en naturaleza enemiga a partir de la aparición de los selenitas, una civilización belicosa. Atrapados en la Luna, los aventureros espaciales se ven forzados a huir, regresando apresuradamente a casa. Este *Viaje a la Luna* del pionero Méliès resulta premonitorio por lo que respeta a la carrera espacial al introducir el tema del amerizaje en el océano. La secuencia final representa también un bonito ingrediente que nos parece conducir al motivo del naufragio en el fondo del mar, con el cohete sumergiéndose en las profundidades, junto a un barco naufragado. El cohete consigue emerger a la superficie y será arrastrado por un remolcador a puerto seguro, una imagen prototípica del rescate en el mar, de salvamento de náufragos, una formulación de la peripecia del rescate final como ingrediente de la fábula del náufrago.



*La mujer en la Luna* (1928, Fritz Lang). La soledad lunar.

Fritz Lang dirigió un film con la historia de una expedición terrestre con destino al satélite financiada por una serie de hombres de negocios con la intención de encontrar oro y especular luego con su precio; *La mujer en la Luna*.<sup>774</sup> Tras el alunizaje se rompen los depósitos de agua, el contratiempo naufragador que les mantiene retenidos en la Luna hasta que consigan reparar los desperfectos. Lang nos presenta la Luna bajo el prisma físico del desierto, una naturaleza muerta. Y en esa desertización lunar, la deriva

---

<sup>774</sup> Fritz Lang contó con asesoramiento técnico y documental de eminentes profesores y científicos, algunos de los cuales luego hicieron carrera espacial, como Gustav Wolf, Joseph Danilowats, Hermann Oberth y Willy Ley, y se inspiró en la obra de Hermann Oberth, *Los cohetes hacia espacio interplanetario* (1923).

del profesor Mandsfeldt (Klaus Pohl) buscando agua con un palo como un zahorí parece la de un náufrago del desierto, tambaleándose o andando como un poseso, precipitándose en un cráter al perder el equilibrio tras su entusiasmo por el hallazgo del oro.

El motivo del regreso desencadena una lucha por la supervivencia, ya que no hay espacio para todos tras una avería en el depósito de oxígeno, por culpa de los disparos durante una pelea entre Wolf Helius (Willy Fritsch) y el buscador de tesoros sin escrúpulos, el americano Walt Turner (Fritz Rasp), finalmente abatido. Como en los botes de náufragos, queda el recurso de echarlo a suertes, a la cerilla más corta, entre Wolf Helius (Willy Fritsch) y Hans Windegger (Gustav von Wangenheim). Windegger pierde y se prepara un campamento con provisiones, un refugio de náufrago, la cabaña lunar, pero ante la desesperación y el abatimiento de Hans, Helius se sacrifica y decide permanecer en esa diminuta ínsula a la espera de un futuro rescate. Vemos a Helius adentrándose en el desierto lunar, imagen replicada de la deriva de náufrago en el desierto, confrontado a una soledad lunar. El final depara un giro sorpresa, la convención reparadora del final feliz, ya que su amada, Friede Velten (Gerda Maurus), ha descendido del cohete para quedarse junto a él, fundidos en un abrazado romántico.



*Con destino a la Luna* (1950, Irving Pichel). Sacrificio de náufragos

Tras *La mujer en la Luna*, el motivo del regreso problematizado se convierte en un tema recurrente en el cine espacial, como corrobora uno de los títulos emblemáticos de los cincuenta, *Con destino a la Luna*. Aquí, cuatro viajeros espaciales quedan varados tras el alunizaje al gastar la mayor parte de la energía de la que disponían. Como en la figura del náufrago, los hombres atrapados en la Luna deben afrontar la cuestión vital de la huida. Pero reciben instrucciones desde la Tierra de que deben aligerar peso para poder despegar, y la imagen de las toneladas de objetos abandonados parece el lastre tirado por la borda. Llega el momento del sacrificio humano, la inmolación de una persona por el bien del resto del grupo. Jim Barnes (John Archer) decide quedarse ya que no tiene familia y su trabajo es prescindible para pilotar la nave, a lo que Charles

Cargraves (Warner Anderson) le responde “esto no es un barco en el mar”, explicitando los lazos entre el dramatismo de esta situación lunar y las tragedias en la navegación marina.

Luego piensan jugárselo a suertes, como en las desesperadas situaciones en las balsas de naufragos a la deriva, cuando Joe Sweeney (Dick Wesson) abandona la nave para permanecer solo, voluntad de naufrago lunar. Por otro lado, el productor George Pal, artífice de la ciencia ficción de la década de los 50, estaba muy preocupado por transmitir realismo, credibilidad, didactismo, rigor científicista, con un inusual tono adulto y decidió hacer lo que consideraba “un documental sobre el futuro próximo, no una película de ciencia-ficción.”<sup>775</sup> El filme, que se cierra con un giro inesperado, una argucia técnica que permite regresar a toda la tripulación, contó con la participación del artista especializado en viajes astronómicos Chesley Bonestell, diseñador de los decorados y las pinturas mate del filme.



*Un ratón en la Luna* (1963, Richard Lester). Monumento a los naufragos del espacio.

La conquista de la Luna ha servido también para acercamientos en modo de comedia satírica, como el filme británico *Un ratón en la Luna* (1963, Richard Lester), secuela de un éxito imprevisto como *Un golpe de gracia* (1959, Jack Arnold), con Peter Sellers. El diminuto reino imaginario de Fenwick consigue en la parte final del filme que su cohete pilotado por el científico Kokintz (David Kossoff) y Vincent Mountjoy (Berebard Cribbins) alcance la Luna unas horas antes que lo hagan los eternos competidores en la lucha por la conquista de la Luna, americanos y rusos. Esta desenfadada broma sobre la carrera espacial permite que en su conclusión se pueda invocar la metáfora del naufrago

---

<sup>775</sup> Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 56.

a través del motivo del regreso problematizado. En Fenwick se ofician los funerales de estado por los cosmonautas locales y, también, los pilotos americanos y rusos, dados por muertos al haberse perdido en el espacio y sin ningún tipo de comunicación. Como en esos filmes marineros sobre los pescadores ahogados en el mar que contienen imágenes de las lápidas, esculturas y tumbas en honor de los naufragados, el filme nos proporciona también la imagen de una estatua mortuoria en memoria de los náufragos del espacio. En la conclusión se impone la convención del final consolatorio, con humor, cómo no, con la reaparición de los desaparecidos en la nave de los cosmonautas del reino de Fenwick. En realidad, Kokintz y Mountjoy habían rescatado a americanos y rusos, enzarzados en una rivalidad infantil y atrapados en la Luna tras la inutilización de sus cohetes.



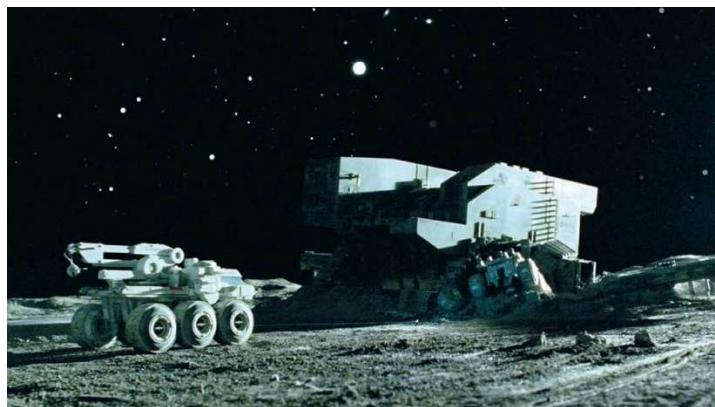
*La gran sorpresa* (1964, Nathan Juran). Desierto lunar.

En *La gran sorpresa* (1964, Nathan Juran), adaptación de la novela lunar de H. G. Wells *Los primeros hombres en la Luna* (1901), el propio Wells invocaba la metáfora del náufrago para evocar al hombre atrapado en su insularidad lunar entre belicosos selenitas: “hallarme como un náufrago en aquel anchuroso mar de agitada entomología, nada tenía de agradable para mí”. Una expedición lunar de las Naciones Unidas consigue llegar a la Luna por primera vez, un éxito mundial en la carrera espacial, pero inmediatamente descubren una bandera británica y una nota victoriana de 1899, correspondiente a los primeros exploradores que pisaron la Luna. Las pesquisas en la Tierra sobre lo sucedido llegan hasta Bedford (Edward Judd), recluido en un sanatorio mental, dando paso a un largo flashback que reconstruye su viaje lunar junto el científico Joseph Cavor (Lionel Jeffries), descubridor de la cavorita, una sustancia antigravitatoria que les permite volar en el espacio sideral.

Como en precedentes navegaciones lunares, los tripulantes se ven forzados a huir precipitadamente, hostigados por unos selenitas insectívoros, una civilización inteligente, que retienen a Cavor para evitar nuevas expediciones terrícolas a la Luna. Pero Cavor, fascinando por ese nuevo mundo maravilloso, se queda finalmente en la Luna, como un náufrago voluntario. Desde su retención lunar, Cavor manda mensajes a la Tie-



rra hasta que estos se interrumpen, avalando su trágico final en su insularidad lunar. Bedford deja unas palabras testamentarias tras recordar el postrer mensaje de su amigo Cavor, evocando la soledad galáctica: “lejos de todo medio de comunicación con sus semejantes, hasta caer para siempre en lo desconocido, en las tinieblas, en aquel silencio que no tiene fin”.



*Moon* (2009, Duncan Jones). Ínsula lunar.

Los viajes lunares de clásicos literarios de la fantaciencia como los de H.G. Wells o Jules Verne no han gozado de demasiada suerte en su traslación al cine, como constata con pesar todo un especialista del género como José María Latorre. Refiriéndose a la adaptación de Wells, Latorre escribe: “De nuevo se tiene la impresión de que el objetivo de *La gran sorpresa* no es otro que el de ridiculizar a un escritor europeo, en este caso a Wells.” Y aludiendo a la versión del clásico de Verne, *De la Tierra a la Luna* (1958, Nathan Juran) —con dos inventores rivales, Victor Barbicane (Joseph Cotten) y Nicholl (Geprge Sanders), uniendo esfuerzos para lanzar un cohete a la Luna—, sentencia: “Tan ferozmente mediocre que parece filmada con la sola finalidad de eliminar el nombre de Verne del mapa de la imaginación creativa al servicio de los efectos especiales.”<sup>776</sup> La insularidad lunar encuentra en *Moon* (2009, Duncan Jones) uno de sus más logrados ejemplos a través del trabajador Sam Bell (Sam Rockwell), quien lleva 3 años en la Luna, en la base minera Surang, acompañado únicamente de la voz del ordenador central, GERTY (voz original de Kevin Spacey). Bell lleva una vida ermitaña y monótona en el hábitat de una estación espacial, la cabaña del naufrago, una ínsula rodeada de una superficie desértica. Una vida de rutina laboral, almacenando helio-3 que debe

---

<sup>776</sup> José María LATORRE, “Europa viaja a la Luna, o los astronautas también hablan alemán”, en *Nosferatu*, núm. 34-35 (Ciencia-ficción europea), San Sebastián, Paidós, 1989, pp. 5 y 6, respectivamente

mandar a la tierra, practicando ejercicio para revertir la atrofia muscular de la inactividad y dedicando su tiempo libre a construir pacientemente la maqueta de un pueblo, laboriosidad robinsoniana. Su aspecto externo, progresivamente descuidado, dejándose crecer barba y melena, le convierten en una figura genuinamente robinsoniana. Pero a partir de una serie de episodios extraños, como la visión de una mujer y un accidente con su vehículo lunar, el relato toma un cariz alucinatorio.

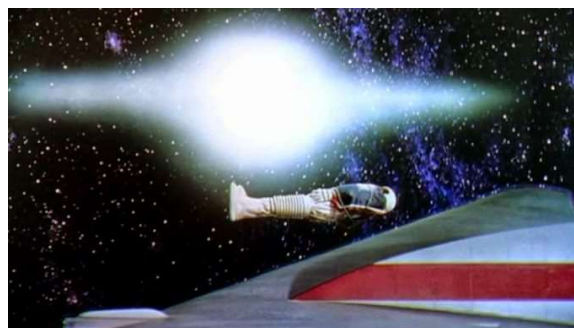


*Moon* (2009, Duncan Jones). Personaje robinsoniano.

Empieza un auténtico rompecabezas con el descubrimiento posterior de otro hombre con su mismo aspecto, un doble, un clon del Sam original, replicante con implantes de memoria. Se inicia así un ciclo demencial que tiene continuidad con la gestación de un tercer Sam, como un eterno retorno: una situación esquizofrénica en la cual, frente a los otros Sam, el Sam original luce un aspecto progresivamente deteriorado; una degradación física reflejada en su cuerpo y aspecto, un ser enfermo lleno de heridas, y, en paralelo, también un proceso de degradación mental. El declinar de Sam nos evoca esos instantes de desvarío y enajenación que experimentan algunos naufragos abrumados por su precaria vida en soledad. Una situación con grandes parecidos con la historia del naufrago sobrevive rodeado de proyecciones, de imágenes, de otros hombres y mujeres. Finalmente, durante una comunicación con su hija, ahora mayor, Sam se da cuenta *de* que está muerto. Sam ya no existe, y queda la imagen de la desolación absoluta, de la enajenación completa, con un hombre convertido en nadie que rompe a llorar, atrapado en un laberinto. El film alberga hondas preocupaciones humanistas que parece dialogar con otros filmes precedentes propensos a la reflexión sobre la vida humana a partir del aislamiento estelar, como *2001: Una odisea del espacio*.

#### 4.3.2.2. LA INSULARIDAD MARCIANA

El productor George Pal nos llevaría a Marte en *La conquista del espacio* (1955, Byron Haskin).<sup>777</sup> Antes de llegar a su destino, la nave comandada por el general Samuel T. Merritt (Walter Brooke) esquivada la colisión con un asteroide gigante, pero uno de sus fragmentos incandescentes atraviesa el traje del sargento Fodor (Ross Martin), que había salido a reparar la antena, causándole la muerte. Si la navegación interestelar nos evoca las navegaciones marinas, las analogías entre ambos entornos reciben una nueva aportación a través del funeral de Fodor. Su cuerpo lanzado al abismo espacial recuerda los funerales marinos, con los cadáveres arrojados a las profundidades marinas tras una ceremonia religiosa. Aquí resultan pertinentes los comentarios de José María Latorre acerca de *La conquista del espacio*, proporcionando materia valiosa para una metafórica del naufragio espacial al trazar similitudes con el cine de submarinos, “tan vinculado, incluso hoy, y no solo visualmente, con el cine de naves espaciales”.<sup>778</sup>



La conquista del espacio (1955, Byron Haskin). Funeral marino.

Cuando se acercan a Marte, la visión del planeta rojo incomoda seriamente al general Merritt, lector compulsivo de la Biblia, que considera un acto blasfemo aterrizar en un planeta que él considera un ente infernal. Consiguen aterrizar en Marte, pero el general, enloquecido, sabotea la nave vaciando los depósitos de agua. El incidente provoca el enfrentamiento inevitable entre padre e hijo, capitán Barney Merritt (Eric Fleming),

---

<sup>777</sup> George Pal no solo fue responsable de películas espaciales como *Con destino a la Luna* o *La conquista del espacio*. También fue el autor de producciones espaciales en su vertiente más catastrofista, apocalíptica, en la adaptación de la novela de Philip Wylie y Edwin Balmer, *Cuando los mundos chocan* (1951, Rudolph Maté) o la de la novela homónima de H.G. Wells de 1898, *La guerra de los mundos* (1953, Byron Haskin), escritor de especulaciones futuristas adaptado de nuevo por Pal en *El tiempo en sus manos* (1960), a partir de la novela *La máquina del tiempo* (1895).

<sup>778</sup> José María LATORRE, “La conquista del espacio”, en *Dirigido Por*, núm. 416 (noviembre de 2011), p. 95

que termina con la muerte accidental del general. La locura del general en el espacio, lejos de la Tierra, aparece como una variante de la enajenación en las cabañas norteañas o en la soledad isleña, pero además suscita una reflexión sobre la religión y ciencia en el contexto americano de la época: “La actitud del general Merritt puede reflejar preocupaciones genuinas sobre los vuelos espaciales compartidas por ciertos grupos religiosos marginales en la década de los 1950, pero está claramente representado como un demente en la película, convirtiéndose así en una de las pocas películas de ciencia ficción de la década de 1950 que al menos sugiere una crítica de la religión al presentarla como una alternativa irracional a la racionalidad científica.”<sup>779</sup>



*La conquista del espacio* (1955, Byron Haskin). Sepultura.

Samuel T. Merritt recibirá sepultura en el desierto marciano en una escena que parece sacada de un western rodado en Monument Valley. El planeta Marte se nos aparece como la más vívida imagen de la desertización, un desierto rojo, un mundo de arenas de muerte, una naturaleza inhóspita sacudida por seísmos, aunque se apunta a la probable fertilidad del suelo. Por otro lado, la parte final se revela como un perfecto ejemplo de grupo atrapado en la superficie marciana. La idea de la insularidad se manifiesta a través de su incomunicación y su aislamiento. El paso del tiempo nos deja una triste celebración de Nochebuena, acompañada de reproches entre los astronautas, cuando el desaliento parece apoderarse momentáneamente del ánimo de estos náufragos del espacio.<sup>780</sup>

---

779 M. KEITH BOOKER, *Historical dictionary of science fiction cinema*, Londres, Rowmann & Littlefield, 2020, p. III.

780 En su interés por la verosimilitud, el productor George Pal contó con asesoramiento científico, principalmente a cargo del libro del ingeniero espacial alemán de la NASA, Werner Von Braun, *The Mars Project* (1953).

#### 4.3.2.3. ROBINSONES ESPACIALES



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). Naufragio en Marte.

El clásico robinsoniano de Willem Defoe vive una modificación del universo marino de náufragos en islas perdidas en clave espacial en *Robinson Crusoe en Marte*. Este recambio de escenario, del entorno marino al mundo galáctico, es una buena muestra de las diversas entonaciones de la metáfora del náufrago. En esta translación, los astronautas perdidos y olvidados en planetas lejanos adquieren inmediatamente esa identidad de náufragos figurados. Una equiparación formulada desde el propio enunciado del filme que inevitablemente despierta estas evocaciones metafóricas un filme “acerca de la soledad de un moderno náufrago del espacio.”<sup>781</sup>

En rigor, cualquier aventura planetaria con astronautas aislados o perdidos se acredita como metáfora del náufrago. *Robinson Crusoe en Marte* permite explicitar gráficamente la condición de desterritorialización que anida en esta metáfora, donde más allá del recambio del paisaje físico se mantienen incólumes las constantes de la figura del náufrago robinsoniano: naufragio, aislamiento, encierro, pérdida, lucha por la supervivencia, encender un fuego, encontrar agua, buscar comida, racionamiento, una cueva como refugio, la soledad, exploración del nuevo mundo, diario personal, calendarización de la estancia, animales de compañía, presencia del indígena Viernes o la fórmula del rescate final.

---

<sup>781</sup> Juan Antonio MOLINA FOIX, “Byron Haskin: eficacia y discreción”, en *Nosferatu*, núm. 14–15 (febrero de 1994) (Ciencia ficción USA, años 50), p. 128.



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). Soledad oceánica.

Dos tripulantes de un vuelo espacial, Christopher 'Kit' Draper (Paul Mantee) y el coronel Dan McReady (Adam West), son lanzados a la superficie de Marte en sendas cápsulas en distintas zonas del planeta. El aterrizaje de 'Kit' se complica y su cápsula especial queda destruida, quedando varado en Marte, incomunicado de su compañero. La superficie marciana se nos revela como un mundo estéril, lleno de arena y rocas, con rachas de viento que sopla con gran fuerza, con bolas de fuego que se estrellan en la superficie. En realidad, el planeta rojo viene arropada con las vestimentas del desierto inhabitable, emblema de una naturaleza enemiga, aquí en una versión infernal, dantesca, con el añadido de la falta de oxígeno.



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin) Animal de compañía

Como en la metáfora del naufrago en los hielos o en el desierto, el naufrago del espacio emprende la dura supervivencia mediante la forma de la deriva, la errancia, la travesía desértica. Pero cuando las provisiones se agotan, 'Kit' encuentra agua potable en Marte, un pequeño oasis entre las rocas, e incluso comida, una especie de salchichas que crecen en las charcas, convirtiendo el enclave en una pequeña ínsula. En este salto al futuro y al espacio de la figura del naufrago, el diario personal robinsoniano es ahora un diario registrado mediante la grabación de su voz en un aparato que también puede reproducir imágenes. En un primer momento, la lucha por la subsistencia se presenta

como un desafío, la genuina prueba robinsoniana, como certifica el protagonista en su diario grabado, sintiéndose como un explorador de un nuevo mundo: “Me siento como Colón, en una extraña nueva tierra, llena de nuevas maravillas, nuevos descubrimientos.” En su refugio cavernícola, Kit dispone incluso de un manual de supervivencia, una grabación de uno de sus entrenadores, con consejos y recomendaciones, completamente inútiles en esta isla desierta.

La aventura de la supervivencia se vuelve extrema cuando las reservas de oxígeno se agotan, momento crítico que lleva a Kit a registrar su última comunicación, su testamento, como el mensaje de despedida de cualquier náufrago, escueto y dramático: “Esto es el final. El coronel Dan McReady murió. Y pronto yo también moriré. No hay más oxígeno. Cambio y fuera.” Pero este revés, como cualquier contratiempo en la norma robinsoniana, será superado gracias a unas oportunas piedras amarillas incandescentes que desprenden aire respirable y le permiten revivir. Como en toda experiencia de naufrago, el motivo del rescate resulta insoslayable. La nave nodriza de la misión MGP1 sigue orbitando sobre Marte, repleta de provisiones y combustible, pero Kit no consigue ponerse en contacto con ellos. Incluso deja marcas e indicaciones para sus rescata-dores amontonando piedras para formar una gran flecha que señala la dirección a la cueva, su escondite, señales de auxilio de náufrago.



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). Robinson y Viernes.

La soledad del náufrago en una isla marciana desierta se convierte en uno de sus mayores hándicaps. El filme sitúa este motivo en el epicentro de las preocupaciones del astronauta Kit en toda su primera mitad. Como en el caso del náufrago isleño, el astronauta robinsoniano lleva un calendario de su estancia marciana trazando rayas de tiza en una piedra para contar los días. Pero el hallazgo del compañero muerto lo confronta a la irreversible soledad marciana. La amargura de la soledad de Kit entronca con los episodios pasajeros de arrebató melancólico de Crusoe cuando padece una alucinación, una pesadilla, con la aparición del compañero muerto, una especie de zombi, un cuerpo inerte sin voz, que sume en la desesperación y la angustia a Kit, ansioso por escuchar una voz humana. Kit sucumbe también por momentos al delirio y la locura, como en la

figura del náufrago o en la metafórica del náufrago en los hielos o el desierto, tocando el tema “Dixie” con su gaita artesanal, mientras deambula por la superficie marciana como un enajenado.



*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin). La deriva helada.

La soledad marciana se manifiesta en otro instante, cuando el eco le devuelve sus propios gritos, subrayando aún más su aislamiento, redoblando su soledad. La desolación de Kit se ejemplifica con una efectiva resolución cinematográfica de gran intensidad dramática, igual que en los ámbitos del náufrago figurado en desiertos o superficies heladas, unas tomas que magnifican un ilimitado paisaje abrumador y que miniaturizan al protagonista en la nada marciana. Kit encontrará un atenuante para la soledad en un pequeño simio, Mona, miembro animal de la expedición marciana. La compañía del perro, o de un loro, o animales de granja o un auténtico zoológico en los relatos robinsonianos, encuentra aquí su sustituto con Mona. Kit encuentra un animal de compañía, pero el lamento por la ausencia de una voz amiga traduce de nuevo la soledad robinsoniana: “Si aprendieras cuatro palabras. Con cuatro, bastaría. Podríamos conversar.”

Como en la mitología robinsoniana con las pisadas en la arena de la playa que revelaban una inaudita presencia humana, aquí el hallazgo de una tumba con un esqueleto alude a la presencia de otras vidas en el planeta. Después del bombardeo de naves interplanetarias, ataque parecido a las visitas de las tribus caníbales a la isla de Robinsón, Kit hallará sorprendentemente al nuevo compañero que mitigará su soledad tras 147 días en Marte: un ser procedente de otra galaxia, un alienígena, aunque mantenga un inesperado aspecto humano, vestido como un antiguo esclavo romano o egipcio. Kit rubrica su afinidad con el personaje de Defoe llamando Viernes al visitante (Victor Lundin).





*Robinson Crusoe en Marte* (1964, Byron Haskin) Rescate final

La figuración desértica de Marte recibe una inesperada modificación en el tramo final del filme, cuando ambos son perseguidos por las naves invasoras. La huida del acoso de sus perseguidores los empuja a una travesía por una zona polar, debilitados, luchando para no perecer muertos de frío, ataviados con ropas de saco para abrigarse, genuina prenda robinsoniana. Resulta llamativa esta visión de Marte bajo la combinación del desierto y los hielos, precisamente dos territorios hostiles para la subsistencia humana, dos espacios donde resulta habitual la deriva de los náufragos figurados. Y como si de una fabulación verneana se tratara, aparecen erupciones volcánicas o la colisión de un meteorito de fuego que derrite el polo y provoca su deshielo. Tras esta catástrofe en toda regla, llega la culminación de la aventura de la subsistencia en la épica del naufrago, el motivo de la salvación final, aquí gracias a una expedición terrestre de rescate. Y como en muchos relatos de náufragos, la simple aparición de la aeronave en el firmamento sirve para clausurar esta aventura robinsoniana galáctica, un instante de júbilo que cierra el relato, dejando el regreso al hogar de forma elidida, espacio para los sobreentendidos.<sup>782</sup>

---

<sup>782</sup> Byron Haskin ha construido una filmografía consagrada básicamente al cine de aventuras, pero con una notable disposición hacia relatos marineros y cierto apego por la figura del náufrago, en su diversidad y en todas sus acepciones. Se ha ocupado de forma ocasional del náufrago desquiciado Ben Gunn en la *La Isla del Tesoro* (1950) y su continuación *Aventuras de John Silver* (1954), luego en formato de serie televisiva *Las aventuras de John Silver* (1955), las tres aproximaciones con el actor Robert Newton; o el capitán náufrago al inicio de *Su majestad de los Mares del Sur* (1953). Antes del clásico robinsoniano en clave sideral *Robinson Crusoe en Marte*, Haskin se encargó de un film catastrofista sobre una invasión marciana a la Tierra en la adaptación del clásico de H.G. Wells *La guerra de los mundos* (1953), y fue responsable también de otros filmes espaciales, como *La conquista del espacio* (1955) o la adaptación de *De la Tierra a la Luna* (1958).



*Marte* (2015, Ridley Scott) Desertización

Tras *Robinson Crusoe en Marte*, nos reencontramos con el mejor ejemplo posible de robinsón espacial en una superproducción de nuestro tiempo a cargo de Ridley Scott, *Marte* (2015).<sup>783</sup> La nave de reconocimiento *Hermes* decide abortar su misión marciana debido a una fuerte tormenta, abandonando a uno de sus tripulantes, el astronauta Mark Watney (Matt Damon), dado por muerto al ser fuertemente golpeado por una plancha de metal. Tras este incidente naufragador, Mark queda atrapado en el planeta rojo tras recobrar el conocimiento, con escasas reservas de oxígeno y malherido, consiguiendo alcanzar la estación espacial, el refugio del náufrago, la cabaña de los hielos, el oasis del desierto.

La aventura de la soledad y la supervivencia se inicia con algunas provisiones y bastantes medios, como un todoterreno para desplazarse, aunque se ve forzado a inventar sus limitados víveres y planificar el correspondiente racionamiento, pura estrategia robinsoniana. El pragmatismo, pericia e ingenio robinsónicos del biólogo e ingeniero Mark ante la extinción de los recursos limitados de los que dispone, le lleva a crear un huerto, fertilizado con sus excrementos, regado con agua fabricada artificialmente, que le proporcionará una providencial cosecha de patatas.

---

783 Ridley Scott ha destacado en el cine espacial, desde *Alien, el octavo pasajero* (1979) o su posterior precuela *Prometheus* (2012), y llegando hasta *Marte* (2015). La metafórica del náufrago en el espacio exterior contenida en estos filmes puede juzgarse también muy afín a su aventura grupal de una accidentada navegación tras una fuerte tempestad en *Tormenta blanca* (1996). Su familiaridad con la figura del náufrago se revela en toda la espectacularidad de su trabajo como productor al frente de la serie televisiva para AMC, *The Terror* (2018, Sergio Mimica-Gezzan, Edward Berger y Tim Mielants), inspirada en los terribles hechos históricos del naufragio de los barcos *The Terror* y *Erebus* durante una expedición ártica, en la que quedaron inmovilizados en los hielos, a mediados del siglo xix.

La insularidad marciana es total al permanecer aislado y sin comunicación con la Tierra. Mark es un ser desterrado condenado a una vida en soledad en un mundo perdido. Y como buen náufrago, empieza a grabar su diario de a bordo, como su ilustre predecesor en *Robinsón Crusoe en Marte*. Aunque la soledad marciana podría llevarle a la locura o a la desesperación, Mark se resigna a su suerte y exhibe una entereza robinsoniana, con una buena disposición de ánimo, con optimismo, escuchando música e incluso bailando. Pero tras un accidente, su invernadero es destruido, y las posibilidades de supervivencia se extinguen. Mark registra su testamento, su última carta de náufrago, dirigido a sus familiares y a la comandante de la misión: “He muerto por algo grande y precioso.” El náufrago desaparecido como astronauta atrapado en el espacio, viene a representar una especie de muerto en vida.



*Marte* (2015, Ridley Scott). Soledad marciana.

La localización única en el planeta Marte se rompe mediante un recambio de puntos de vista. Se incorpora la sede de la NASA, con retransmisión incluida de su funeral de estado, combinada con la voz de los compañeros de Mark que vuelan destino a la Tierra. La insularidad empieza a desvanecerse desde el momento que la NASA detecta señales de vida en Marte y Mark consigue establecer comunicación con la Tierra usando un ingenioso alfabeto de señales. A partir de este momento, el film se centra en otro de los motivos de la poética del náufrago, el rescate. Empieza una marcha contrarreloj de los tripulantes de la nave *Hermes* para recoger a Mark antes de que todo esté perdido y ante la imposibilidad de mandar un equipo de rescate desde la Tierra. La premura del tiempo y la larga distancia añaden elementos inquietantes. Finalmente, tras 461 días de cautiverio marciano, Mark consigue ser rescatado por la nave *Hermes* y emprende el viaje de regreso. Y, como ocurre con todos los náufragos que han protagonizado gestas increíbles de supervivencia en condiciones límite, el planeta entero celebra la heroica gesta televisando la noticia.

El imaginario del náufrago acude fácilmente, especialmente en la primera parte, centrada en la soledad robinsoniana del astronauta Mark y en su combate por subsistir contra la adversidad de su encierro. Esta filiación es constatable en la campaña promo-

cional del filme o del propio libro que sirve de base al filme, *El marciano* (2014, Andy Weir), anunciado en ocasiones como “Un Robinsón Crusoe en Marte. Una historia de supervivencia del siglo XXI.” En el filme, las sugerencias marineras del encierro marciano vienen apuntadas por el propio protagonista, quien se define a sí mismo como “un pirata espacial” al considerar que Marte se encuentra en “aguas internacionales”, por así decir, y él es el primer humano en pisar dicho planeta. Un mundo de navegaciones marítimas es sugerido de nuevo por Mark, ataviado con su barba robinsoniana tras meses de soledad, autodenominándose con humor “Capitán Barbarrubia”.

La metafórica del naufragio aplicada al marciano de Ridley Scott, por otro lado, viene corroborada por decenas y decenas de articulistas de todas las latitudes que fijan las conexiones entre el astronauta atrapado en Marte y el naufragio isleño por antonomasia de los tiempos modernos, el de *Náufrago* de Zemeckis. Mencionamos sólo algunos de los muchos comentaristas cinematográficos que invocan la metáfora del naufragio para referirse al astronauta de *Marte*, como Dan Jackson en “What *The Martian* could have learned from *Cast away*”,<sup>784</sup> Udhav Naig en “*The Martian*: Cast away on Mars”,<sup>785</sup> Camille Kaelblen en “Matt Damon en naufragé de l’espace dans *The Martian* de Ridley Scott”,<sup>786</sup> Francisco David Aranda en “El naufragio de Ridley Scott”,<sup>787</sup> Nando Salvá en “*Marte*, un plácido naufragio”,<sup>788</sup> Borja Crespo en “*Marte*: Naufragio espacial”.<sup>789</sup>

---

784 <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/cast-away-15th-anniversary-tom-hanks-movie-vs-the-martian>.

785 <https://www.thehindu.com/features/cinema/cinema-reviews/the-martian-review-cast-away-on-mars/article7719832.ece>.

786 <https://www.rtl.fr/culture/cine-series/video-matt-damon-en-naufirage-de-l-espace-dans-the-martian-de-ridley-scott-7779453819>.

787 <https://www.ecartelera.com/peliculas/the-martian/critica/15943/>.

788 <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20151015/marte-the-martian-un-placido-naufugio-4591921>.

789 <https://www.elcorreo.com/butaca/201510/16/marte-naufugio-espacial-20151015104715-rc.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.



*Planeta rojo* (2000, Anthony Hoffman). Atrapados en Marte.

Además de *Marte* de Ridley Scott, otros tres filmes casi gemelos y simultáneos utilizan Marte como lugar para perderse y extraviarse en grupo mediante el recurso argumental de una misión espacial que naufraga en el planeta rojo, dejando a sus tripulaciones aisladas de la Tierra, confrontadas a su insularidad y a la consiguiente supervivencia en sus arenas de muerte. Nos referimos a *Misión a Marte* (2000, Brian de Palma), *Planeta rojo* (2000, Antony Hoffman) y *Náufragos* (2001, María Lidón “Luna”), título este último que viene a ratificar la consistencia de la aplicación de la metáfora del náufrago en el espacio a este tipo de filmes.



*Misión a Marte* (2000, Brian de Palma). Cuerpo náufrago.

*Misión a Marte* (2000, Brian de Palma) describe una expedición marciana de la NASA, comandada por Jim McConnell (Gary Sinise), para buscar supervivientes de una anterior misión desaparecida. Se trata de una nueva premisa argumental sustentada sobre el motivo del rescate, la búsqueda de náufragos del espacio. Pero al acercarse a la atmósfera de Marte, la aeronave sufre graves daños y los tripulantes se ven forzados a abandonarla para dirigirse a una estación en Marte. De esta forma, los rescatadores se convierten, a su vez, en náufragos del espacio. La evacuación finalizará con la inmola-ción del comandante Woody Blake (Tim Robbins) para evitar que su mujer, Terry Fis-

her (Connie Wielsen), perezca también en el espacio tras salir a rescatarlo. El cuerpo inerte de Blake queda flotando a la deriva como un náufrago arrastrado por la corriente. Los tres supervivientes de la accidentada misión encuentran a Luke Graham (Don Cheadle), único superviviente de la primera expedición al planeta rojo, atrapado y aislado en soledad absoluta en Marte, y que ha conseguido sobrevivir milagrosamente.

Ahora quedan cuatro astronautas varados en el Planeta Rojo, forzados a vivir una desesperada supervivencia en el espacio. En el propio filme se refieren a Luke como “náufrago del espacio”. Y el mismo aroma robinsoniano posee la escena del hallazgo de Luke, parecida a la escena de la aparición del náufrago Ben Gunn en *La Isla del Tesoro*, una de las variantes más lastimeras del náufrago en isla perdida, con su aspecto asilvestrado y semienloquecido. Una apreciación sugerida por el protagonismo que adquiere el clásico de Robert L. Stevenson, libro de cabecera de Luke, utilizado como lectura para su hijo antes de partir en misión a Marte. La experiencia marciana de los náufragos del espacio termina con el regreso de algunos de ellos a la Tierra, la imagen de la salvación. En el Marte de Brian de Palma no existen criaturas alienígenas aterradoras, sino que la culminación de la aventura es una relación metafísica con una inteligencia superior, una presencia benigna, semidivina, en consonancia con las bondades de los seres extraterrestres del cine spielbergiano.



*Misión a Marte* (2000, Brian de Palma). Civilización marciana.

En *Planeta rojo* (2000, Antony Hoffman) se describe la misión del *Mars one* en 2050 con el propósito de colonizar Marte después de la agonía irreversible de la Tierra. Esta misión tripulada a Marte debe investigar y reparar el fallo de una estación marciana que sufre disminución de niveles de oxígeno después que Estados Unidos hubiese trasplantado unas algas allí para hacer viable la vida humana. La modalidad del naufragio adquiere una de sus conocidas variables, el aterrizaje forzoso, que deja inoperativos los equipos científicos y quedan incomunicados de la Tierra. Atrapados y perdidos en la superficie marciana, intentan buscar un antiguo depósito automatizado que albergaba provisiones y agua, pero lo encontrarán destruido. Así empieza una nueva aventura de supervivencia grupal en un entorno hostil donde los náufragos del espacio deben

aprender a valerse por sí mismos, explorando la superficie marciana. La insularidad, la naturaleza enemiga o la supervivencia, componentes para una metaforización del naufrago en el espacio, son apuntados en clave robinsónica por Antonio José Navarro: “nuevos robinsones en su isla espacial, sin comida o instrumental, a merced de una amenaza invisible pero cierta, abocados a una cruel lucha por la supervivencia”.<sup>790</sup>

La deambulación de los astronautas vagando por el planeta, la travesía en el desierto, viene acompañada de la sublevación del robot militar AMEE, como la desobediencia de HAL en *2001: Una odisea del espacio*, convertido en un asesino implacable. Su subsistencia marciana se complica aún más con los ataques de unos insectos devoradores, que acentúan la terribilidad del desierto marciano. Tras la progresiva aniquilación del grupo, llega el momento del dilema ineludible de la narrativa del naufrago, escapar o ser rescatados. En esta encrucijada vital, de nuevo surge el tema del sacrificio personal para el bien del resto. Finalmente, el ingeniero Robby Gallagher (Val Kilmer) y Kate Bowman (Carrie-Ann Moss) pueden regresar a casa tras conseguir comunicarse con la Tierra, rompiendo por fin su insularidad marciana.

A José María Latorre, quien compara el género espacial con el cine de submarinos en varios de sus artículos, la lucha por la supervivencia de los astronautas embarrancados en la desolación marciana, le recuerda imágenes del cine bélico, en ese mar de sugerencias que despierta la visión del naufrago del espacio en planetas hostiles: “basta con cambiar el planeta Marte por un territorio enemigo: los astronautas caminan por él igual que lo hacían los soldados perdidos, o desorientados, o encargados de una peligrosa misión bélica”.<sup>791</sup>

---

790 Antonio José NAVARRO, “Planeta Rojo: Perdidos en el espacio”, en *Dirigido Por*, núm. 297 (enero de 2001), p. 12.

791 José María LATORRE, “Planeta Rojo”, en *Dirigido Por*, núm. 349 (octubre de 2005), pp. 90 y s.



*Náufragos* (2001, María Lidón). Deambulaci3n marciana.

*Náufragos* de María Lid3n cerraría esta trilogía marciana de grupos atrapados en Marte certificando la metaf3rica del náufrago en el espacio en el mismo título del filme. Relata una nueva experiencia supervivencialista de una misi3n espacial tripulada a Marte, varada en el Planeta Rojo tras un accidente naufragador. Sus cinco ocupantes se ven forzados a emprender una peripecia desesperada ante la ausencia de recursos y falta de oxígeno, debiendo recurrir al sacrificio o la autoinmolaci3n de unos para favorecer la subsistencia de los otros, circunstancias idénticas que nos trasladan a las balsas de náufragos en situaciones extremas.

#### 4.3.2.4. OTRAS ÍNSULAS

Además de la Luna o Marte, otros planetas lejanos o imaginarios se han convertido también en ínsulas remotas donde quedan atrapados los viajeros del espacio. A menudo se trata de planetas que esconden horrores insospechados, ínsulas perdidas donde quedan varados los náufragos del espacio. La metáfora del náufrago se muestra sin complejos trasladando relatos representativos de la figura del náufrago al espacio exterior, desde *La tempestad* de Shakespeare a *La familia Robinson suiza* de J.D. Wyss.

##### 4.3.2.4.1. La isla de próspero



*Planeta prohibido* (1956, Fred McLeod Wilcox). Desiertos espaciales.



Un título señero del cine de ciencia ficción de los años 50 como *Planeta prohibido* representa el trasvase de un imaginario marinero de islas y naufragos al mundo del espacio exterior e indica el camino de la deslocalización de la metáfora. La isla misteriosa gobernada por Próspero, junto a su hija Miranda, que desconoce el mundo exterior en su aislamiento y, por tanto, a los hombres en *La tempestad* de Shakespeare, se traslada al lejano planeta Altair 4, habitado únicamente por el profesor Morbius (Walter Pidgeon) y su hija Altaira (Anne Francis), acompañados de un robot creado por el profesor, Robby, émulo del espíritu Ariel de la obra del bardo. Si en *La tempestad* Próspero y Miranda eran unos exiliados que encuentran refugio en una isla, el científico Morbius y su hija son supervivientes de una pretérita expedición terrícola.

Y si Próspero tiene el poder de la magia y los hechizos, su doble Morbius ha heredado en su subconsciente el poder de una raza extinta hace tiempo, los Krells, un atributo que le permite invocar auténticos monstruos, como el esclavo Calibán de la obra original. El argumento desborda en buena parte las características de los filmes fantásticos y de monstruos al uso de la época, “la imaginación del desastre” de Sontag, aunque la excepcionalidad del filme con el ser invisible y destructivo de fuerza descomunal, los monstruos del Id, convocado por la mente enferma de Morbius, es percibida sin embargo por Jordi Balló y Xavier Pérez como “una subterránea metáfora de la devastación nuclear”.<sup>792</sup> J.P. Telotte interpreta la exploración espacial que conduce a los abismos del terror en *Planeta prohibido* como un aviso para el progreso científico “como una admonición en contra de dejar que el deseo mismo de explorar y conocer quede sin control”.<sup>793</sup>

En *Planeta prohibido*, padre e hija reciben la visita de una misión estelar de exploración, C57D, conducida por el comandante J.J. Adams (Leslie Nielson), que investiga sobre lo ocurrido con una anterior expedición espacial desaparecida en Altair 4, los restos de un naufragio. El recién llegado y Altaira se enamoran rápidamente, como ocurría en *La tempestad* con Miranda y el naufrago Fernando, el primer visitante de la isla para Miranda. Las similitudes son evidentes, aunque el carácter naufrago de los visitantes de la isla de Próspero se pierde en su translación galáctica. No sufren ningún siniestro naufragador, pero su propósito obedece a uno de los motivos de la poética del naufrago, los viajes a la búsqueda de naufragos desvanecidos.

Por el contrario, Morbius y Altaira sí pueden percibirse como naufragos, ya que son supervivientes de una expedición anterior, “naufragos estelares” en palabras de José

---

792 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 292.

793 J.P. TELOTTE, *op. cit.*, p. 121.

María Latorre,<sup>794</sup> en sintonía con los naufragos de Shakespeare, Próspero y Miranda, arrojados al mar y resguardados en una isla que se convertirá en su nuevo hogar. La llegada de los visitantes al planeta de Morbius adquiere visos de rescate final, como en la narrativa del naufrago, a pesar de que Morbius, confortablemente instalado en su hábitat insular, no quiere volver a la Tierra. Esta circunstancia, contraria a la norma habitual del relato de naufragos rescatados, no deja de percibirse sin embargo como una simple variante, cuya excepcionalidad adquiere sentido justamente en relación al esquema tipo; no nos hace dudar de que realmente se trate de naufragos; tomamos la conciencia o la voluntad del personaje como una confusión subjetiva, y no abandonamos nuestra objetiva descripción de su situación como idéntica a la del naufrago. Es, en definitiva, un naufrago loco que, como casi todos los locos, no sabe que lo está; así, Latorre da por sentada esa condición objetiva de naufrago cuando se refiere al carácter excepcional de su conducta: “Habitualmente, los naufragos y seres abandonados (...) suelen estar satisfechos con la idea del rescate y su reincorporación a la sociedad.”<sup>795</sup>

Morbius, ahora naufrago voluntario, celoso de su aislamiento mundano, es un pariente lejano de la naufragada familia Robinson de Wyss que renuncia al retorno para quedarse en su edénico hábitat insular colonizado. Los miembros de la tripulación, deseosa por regresar a la Tierra, mueren trágicamente atacados por una fuerza invisible, invocada por Morbius, que solo salva a su hija. La atracción que siente la chica hacia el oficial Adams es el motivo que desencadena los celos de Morbius, un padre posesivo que da rienda suelta a su rabia invocando al monstruo destructor Id, reflejo de un subconsciente incestuoso, “exteriorización de la propia libido de Morbius”, como diría J. G. Ballard.<sup>796</sup> El misántropo Morbius reproduce de alguna manera la animosidad inicial de Próspero hacia el naufrago Fernando, hijo del rey de Nápoles, enamorado de Miranda, en el texto shakesperiano. Esta notable pieza del cine galáctico, aportaba elementos novedosos, como su tono adulto y su cariz psicológico, en palabras de Sergi Sánchez: “*Planeta prohibido* sienta las bases del modelo *Star Trek* que hizo furor en la televisión de los 60, añadiéndole un insólito toque freudiano a su conflicto narrativo.”<sup>797</sup>

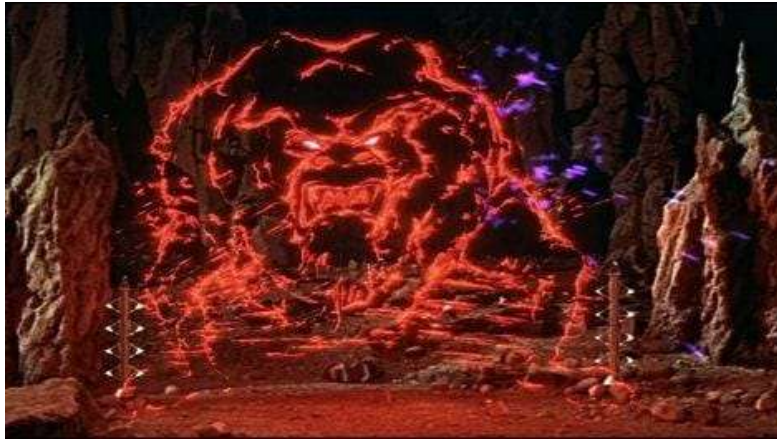
---

794 José María LATORRE, *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat, 1987, p. 194.

795 *Ibid.*

796 J.G. BALLARD, “Guía del usuario para un nuevo milenio” (1996), en Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos*, cit., p. 113.

797 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 81.



*Planeta prohibido* (1956, Fred McLeod Wilcox). Monstruosidad.

El monstruo informe procedente de civilizaciones pretéritas que resurge por el poder mental de Morbius puede recordar a los peligros aniquiladores que despliega el desierto. Y la actitud criminal de Morbius entronca con esas regresiones a la barbarie en grupos de naufragos abandonados en islas perdidas. La maldad de Morbius en su ínsula espacial lo convierte en la enésima manifestación de esos científicos enloquecidos, personajes tiránicos y megalómanos, que pervierten el uso de la ciencia en el cine de terror. Aspecto señalado por Guzmán Urrero, que reivindica la figura del guionista Cyril Hume cuando “explora los diversos niveles de la metáfora del aprendiz de brujo, el sabio que parece víctima de unas potencias imposibles de controlar”,<sup>798</sup> o los malignos doctores en islas misteriosas donde recalán los incautos naufragos, genuinas ínsulas de terror, como en *La isla del Dr. Moreau* o *El malvado Zaroff*. Un salvajismo que incorpora una modificación esencial a la fábula shakesperiana, reconduciendo la magia de Próspero hacia los dominios del terror, “subvirtiendo la historia de hadas y transformándola en una pesadilla.”<sup>799</sup>

---

798 Guzmán URRERO, *op. cit.*, pp. 90 y s.

799 Phil HARDY, *op. cit.*, p. 157



*Terror en el espacio* (1965, Mario Bava). Restos óseos de un naufragio gigante del espacio.

#### 4.3.2.4.2. Islas misteriosas

Otro filme de ciencia ficción que aborda el hallazgo de una civilización desconocida como en *Planeta prohibido* es el filme italoespañol *Terror en el espacio* (1965, Mario Bava), en el que se invierte el papel de oscuras fuerzas atávicas, aquí ejerciendo ellas el control sobre la mente humana. Se trata de una imaginativa serie B, filtrada por un sugerente tratamiento visual a cargo del cineasta italiano, maestro del género *giallo*, que le da una pátina de atmósfera alucinatoria y dantesca. Dos naves espaciales, *Argos* y *Galliot*, atraídas por una señal de vida, tal vez una señal de socorro, se disponen a aterrizar en el misterioso planeta Aura cuando la conducta de los tripulantes cambia extrañamente. Caen en un estado de enajenación repentino, atacándose unos a otros, asesinándose. Tras el aterrizaje, los supervivientes entierran a los fallecidos, en medio de un paisaje sin vida, una superficie volcánica, rocosa y sulfurosa, reino de la desolación, variante extrema de la desertización.

Descubren una astronave abandonada, restos de un naufragio sideral, así como restos óseos de seres gigantes, esqueletos alienígenas, antiguos naufragos. Ángel Sala se sirve precisamente de la metáfora del naufragio para aludir a naves olvidadas y en ruinas como restos de un naufragio, hermanando el espacio exterior con el entorno marino bajo los estilemas del cine de terror, “naves naufragadas, elemento que relacionaba al filme con la tradición de los buques fantasma o de los castillos abandonados.”<sup>800</sup> Los

---

<sup>800</sup> Ángel SALA, “Fantascienza: La mutación comercial de un género”, en *Nosferatu*, núm. 34–35 (enero de 2001) (Ciencia ficción europea), p. 49.

fallecidos salen de sus tumbas, como muertes vivientes, y se descubre que oscuras fuerzas primitivas se sirven de esos cuerpos para intentar escapar del planeta donde se encuentran atrapados. Algunos consiguen sobrevivir al horror y parten en una de las naves, pero descubrimos que han sido vampirizados por esos alienígenas informes, incorpóreos, dispuestos a infiltrarse en la Tierra, en un final que dinamita la convención del final feliz. El regreso a casa de unos pocos supervivientes, náufragos espaciales, es saboteado por antiguos náufragos del espacio, fuerzas salvajes y desatadas.



*Star Trek: Más allá* (2016, Justin Lin). Náufragos del espacio varados.

En la secuenciación derivada de las sagas galácticas como *Star Trek* o *La guerra de las galaxias*, los pilares básicos de la metáfora en el espacio, la insularidad planetaria y la deriva espacial, se suceden de forma continuada. A menudo la génesis del capítulo puede ser la destrucción de un transatlántico espacial, la imagen del naufragio, como en el arranque del filme *Star Trek* (2009, J.J. Abrams). En este acercamiento al universo treki, Abrams refunda la saga sirviéndose de la catástrofe como impulso para un recambio de personajes, rejuveneciendo los protagonistas y volviendo a empezar con la nueva aeronave *Enterprise*. Primero es necesario que la nave *Kelvin*, absorbida en un agujero negro tras una tempestad eléctrica espacial, caiga en una trampa y sea atacada sin piedad por una nave romulana comandada por Nero (Eric Bana). Prevalece toda la aparatosa imaginería del naufragio con los desperfectos y los muertos, el progresivo hundimiento y las caóticas labores de evacuación con los escasos supervivientes en pequeñas naves como botes de salvamento arrojados al espacio. Impera el clima paroxístico del sálvese quien pueda, y entre la devastación generalizada sobresale el sacrificio final del primer oficial George Kirk (Chris Hemsworth), con la imagen del capitán de los barcos en peligro que no abandonan el puesto de mando. Estas *space operas* también se ocupan de las misiones de rescate de náufragos espaciales en planetas ignotos en nebulosas desconocidas. Este motivo se puede apreciar en uno de los muchos filmes generados por el universo treki, *Star Trek: Más allá* (2016, Justin Lin). Aquí la nave *Enterprise*, pilotada por el capitán James T. Kirk (Thomas Pine) y el comandante Spock (Zachary Quinto), acude a socorrer una nave varada en el planeta Altamid tras recibir una llamada de au-

xilio de una mujer, Kalara (Lydia Wilson). Luego descubren que han caído en una emboscada (argucia del falso rescate) y serán atacados por las diminutas naves en formación de enjambre de Krall (Idris Elba), con la consiguiente evacuación de la nave semi-destruida en pequeñas cápsulas de salvamento. Tras aterrizar en un planeta perdido, los supervivientes intentarán sobrevivir en esta ínsula igual que los náufragos isleños, hallando luego otros supervivientes de otros naufragios provocados por Krall.

#### 4.3.2.4.3. La familia Robinsón espacial



*Perdidos en el espacio* (1998, Stephen Hopkins). Restos de naufragios estelares.

Tras el *Robinson Crusoe* de Defoe adaptado a la superficie marciana, *La familia suiza Robinsón* de Wyss se muda también al espacio exterior en la serie televisiva *Perdidos en el espacio* (1965–1968, Irwin Allen), reconvertida en filme años más tarde en *Perdidos en el espacio* (1998, Stephen Hopkins). En el film de Hopkins, ambientado en el año 2058, la familia Robinson es lanzada al espacio infinito en la nave *Júpiter II*, comandada por el matrimonio John Robinson (William Hurt) i Maureen Robinson (Mimi Rogers), con sus tres hijos, para colonizar un nuevo planeta, Alpha Prima, ante la próxima extinción de la Tierra tras el progresivo agotamiento de sus recursos. En este filme interestelar, la centralidad de la insularidad espacial como motivo principal se combina con el motivo de la travesía descontrolada cuando, al principio, la navegación espacial es interrumpida por una avería, factor naufragador, que los deja varados en el espacio. Atraídos peligrosamente hacia el Sol, para salir del atolladero activan el interturbo que los lanza al hiperespacio, para perderse definitivamente en el vacío sideral. En esta deriva cósmica encuentran una nave abandonada y sin supervivientes, *Protheus*, aeronave desierta donde hallan el diario de a bordo del capitán, revelándose que han viajado en el tiempo, ya que esta nave encabezaba una misión de rescate del *Júpiter II*, su propia nave.

Tras un ataque de arañas mortíferas llevan a cabo un aterrizaje forzoso en un planeta ignoto, donde quedarán atrapados, ya que la nave ha padecido serios desperfectos, un nuevo desencadenante naufragador. Entre desavenencias familiares y traiciones, como

la del Dr. Smith (Gary Oldman), empieza la lucha por la supervivencia en un planeta a punto de desintegrarse, planteándose la necesidad imperiosa de una huida liberadora en una ínsula espacial de difícil escapatoria. El moralismo y los valores tradicionales de la familia Robinson del clásico de Wyss perviven de alguna forma en las modernas peripecias galácticas de esta renovada familia Robinson del espacio, como demuestran las palabras reconfortantes en momentos de angustia de la madre: “Está bien tener a toda la familia bajo el mismo techo, aunque hayamos tenido que cruzar parte de la galaxia para conseguirlo.”



*Lost in space* (2019–2021, Matt Sazama y Burk Sharpless). Náufragos en los hielos.

Estos “robinsones cósmicos”<sup>801</sup> ponen en evidencia el trasvase del imaginario del náufrago marítimo al universo espacial. El vagabundeo cósmico se identifica con la deriva marítima, con fuerzas que te atraen, como una corriente arrastra una balsa hasta los escollos aniquiladores, con naves abandonadas como barcos fantasma a la deriva en alta mar, el aterrizar accidentado en un planeta desconocido como un barco naufragado que encalla en una isla perdida, quedar aislados e incomunicados del mundo en un planeta perdido como los náufragos atrapados en un imprevisto cautiverio insular, o la lucha por la supervivencia grupal como las aventuras de náufragos grupales expuestas a las dinámicas de liderazgo o a las enemistades y recelos. El riesgo de la destrucción del ignoto planeta es parecido al fenómeno de los desastres naturales, volcanes o terremotos, que precipitan el hundimiento de las islas donde sobreviven los náufragos. La alarmante preocupación por el regreso, la urgencia por salir del planeta, resulta idéntica a los es-

---

801 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *Jo ja he estat aquí: Ficcions de la repetició*, Barcelona, Empúries, 2005, p. 46.

fuerzos de los náufragos para escapar de su destierro insular, ya sea con la construcción de embarcaciones o reparando los barcos estropeados. Los voraces ataques alienígenas nos recuerdan los ataques de los temibles piratas o las tribus salvajes, y a menudo antropófagas. Incluso las paradojas espacio-temporales, realidades paralelas, conectan con esos estados de delirio de los náufragos enfebrecidos o esos relatos laberínticos donde el náufrago se extravía en islas que esconden secretos inconcebibles. Y el regreso a la Tierra con la nave especial que surca las estrellas como final feliz remeda la clausura de tantos filmes con la imagen típica del barco en el océano como alegoría del retorno al hogar.

La familia astronáutica de los Robinson del espacio regresa de nuevo recuperando su formato original televisivo en *Lost in Space* (2019, Matt Sazama y Burk Sharpless). La metáfora del náufrago en el espacio, que a menudo se reencuentra con la del desierto en planetas yermos, también puede conjugarse con otras variantes de la metáfora del náufrago, como la de los hielos, aterrizando en ínsulas glaciales, como ocurre en el primer episodio de la primera temporada. La familia Robinson es arrojada a un planeta desconocido tras una extraña colisión en el espacio y queda varada en un planeta desconocido, una naturaleza ártica. Atrapados e incomunicados, lanzan bengalas y emiten mensajes de socorro, a la espera de un rescate, escenas tópicas de la narrativa del náufrago. Como en los célebres naufragios polares, la aeronave termina hundiéndose aprisionada por las placas de hielos.

La imaginería del náufrago se expande en el segundo episodio cuando encuentran otras naves estrelladas, restos de naufragios estelares, y descubren diversos supervivientes esparcidos por el planeta, náufragos del espacio, un poco como la dispersión del grupo de náufragos en la isla de *La tempestad* de Shakespeare. Muchos fragmentos nos evocan las imágenes de los náufragos en los hielos, con naves atrapadas entre bloques helados, o naves astilladas por la presión de dichas placas. Los supervivientes vagan por un inmenso mundo nevado. La metáfora recobra la literalidad del náufrago en un entorno marino. La reversibilidad de la metáfora toma cuerpo en la desventura espacial de la familia Robinson en un planeta oceánico en el primer episodio de la segunda temporada de *Lost in Space*, titulado precisamente *Náufragos*.

#### 4.3.2.4.4. Ínsulas robinsonianas

Otro filme de ciencia-ficción galáctico con astronautas atrapados en mundos lejanos, desérticos y deshabitados, *Enemigo mío* (1985, Wolfgang Petersen), nos retrotrae inconfundiblemente a la figura de los náufragos isleños, y especialmente a la situación de ese film de náufragos de la guerra atascados en el reducido espacio de un atolón, *Infierno en el Pacífico*, probando de nuevo la ilimitada versatilidad de la desterritorialización en la explotación de nuestra metáfora. Dos pilotos rivales, Willis Davidge (Dennis Quaid) y el extraterrestre Jeriba Shigan (Louis Gossett), una especie de lagarto humanoide hermafrodita, han sido derribados en una guerra que enfrenta a los terrícolas contra una civilización alienígena, los Dracs, y quedan varados en el planeta Fyrine IV.





*Enemigo mío* (1985, Wolfgang Petersen). Naufragio espacial.

La imagen del aterrizaje forzoso de la nave de combate de Davidge impactando contra la superficie, y luego incendiándose, responde a la exhibición de la causa naufragadora, siniestro en el cual perece su copiloto, Joey Wooster (Lance Kerwin). El enfrentamiento entre un soldado americano y un soldado japonés naufragados en una isla desierta se transmuta en *Enemigo mío* en un duelo intergaláctico entre un terrícola contra un extraterrestre, ser que habla un lenguaje incomprensible, con gargarismos y cierto parecido fonético con el ruso —lo que facilitará cierta interpretación típica, más o menos suspicaz y de estilo psicologista, como una suerte de alegoría de la rivalidad entre americanos y rusos en el contexto bélico de la Guerra Fría -. En este filme con valores humanistas, antirracistas y antimilitaristas, el enfrentamiento entre ambos se sustenta en diferencias raciales, con el alienígena interpretado por un actor negro.

La enemistad en esa ínsula espacial se transformará en confraternización en una situación de supervivencia en un planeta desértico, evocando la clásica historia de amistad del canónico Robinson y el salvaje Viernes. Con el paso del tiempo, el aspecto físico y la indumentaria de Davidge van tomando un cariz robinsoniano. Por otro lado, se invierten las dinámicas coloniales del mito robinsoniano, ya que Davidge, apresado por el alienígena, se convierte aquí en su esclavo. Una cadena de sugerencias nos conduce rápida y fácilmente hasta al original robinsoniano, padre putativo de los naufragos en isla desierta, como lo explicita el propio director Wolfgang Petersen: “Pero si seguimos por el camino de las posibles influencias quizá habría que referirse a *Robinson Crusoe*, con la que se podrían encontrar algunos paralelismos.”<sup>802</sup>

---

802 Antonio CASTRO, “Entrevista a Wolfgang Petersen”, en *Dirigido Por*, núm. 136 (mayo de 1986), p. 44.



*Enemigo mío* (1985, Wolfgang Petersen). Robinson y Viernes.

*Enemigo mío* guarda también un parecido con *Robinson Crusoe en Marte*, donde el astronauta naufragado en Marte traba amistad con otro ser alienígena, formando un sólido tándem en una lucha conjunta contra las adversidades. En este planeta desertizado, entre los peligros asociados a esta naturaleza desértica que acechan a los náufragos siderales, aparece un monstruo de las profundidades de la arena, una bestia subterránea, o la lluvia de meteoritos incandescentes, como una tormenta de arena del desierto elevada un grado superior.<sup>803</sup> El motivo de la compañía en el robinsonismo, ejemplificado con la presencia del indígena Viernes y la posterior amistad entre ambos, se transforma en la irrupción de un alienígena en *Robinson Crusoe en Marte* o *Enemigo mío* en el contexto de desoladoras historias de insularidad planetaria. Otro relato parece jugar con idénticos motivos sirviéndose de un robot femenino en el episodio 7 de la primera temporada de la serie televisiva creada por Rod Serling, *La dimensión desconocida*, titulado *El solitario* (1959, Jack Smight).

---

<sup>803</sup> Antes de los náufragos figurados del espacio de *Enemigo mío*, Wolfgang Petersen ya había mostrado una cierta predilección por el motivo del naufragio en uno de los mejores filmes bélicos de submarinos, repleto de desastres marinos, *El submarino* (*Das Boot*, 1981) y, más tarde, en la descorazonadora *La tormenta perfecta* (2001), un filme sobre el triste naufragio de un barco de valientes pescadores.



*The lonely* (Jack Smight). Cabaña robinsoniana.

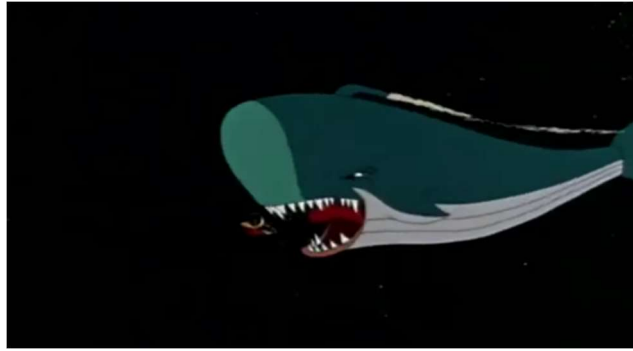
Un condenado, James A. Corry (Jack Warden), es enviado a un asteroide a años luz de la Tierra, en un confinamiento en soledad y aislamiento, instalado en una chabola en la vastedad desértica, la cabaña robinsónica. Corry ha desarrollado ciertas habilidades, como la construcción de un coche montado por piezas, un objeto inservible, ya que no hay nada que visitar en ese planeta estéril, un océano de arena asoldado por la calor. Esta labor fabril queda como un pasatiempo, una ocupación, que evoca el carácter artesano y constructor de Robinson Crusoe en su abandono isleño. La soledad de Corry solamente puede ser paliada mediante las visitas periódicas que recibe el reo cada tres meses para el envío de provisiones, y Corry anhela la llegada de ese día para poder jugar una partida de ajedrez o damas con sus visitantes con un tablero con tuercas a modo de fichas. Aunque la llegada de los visitantes es breve, le dejan una sorpresa, un robot femenino, Alice (Jean Marsh). Una Viernes automática llega a la ínsula espacial y, como ocurre en el relato robinsónico, el naufrago figurado del espacio exterior experimenta rechazo ante la recién llegada, maltratándola. Pero poco a poco empieza a sentir aprecio y compasión ante un androide con sentimientos, una amiga con quien compartir por fin unas partidas de damas. Una nueva visita terrestre le comunica que su condena ha sido revisada y ya puede regresar a casa, pero no puede llevarse consigo a Alice, y este Viernes robotizado será sacrificado con un disparo. La partida hacia la Tierra es análoga al hecho de abandonar una isla tras un rescate en el mundo del naufrago isleño.

#### 4.3.2.4.5. Pequeños náufragos animados



Los viajes de Gulliver más allá de la Luna (1965, Masao Yuroda y Sanae Yamamoto).

Otros náufragos ilustres retoman el sendero galáctico, como en el caso de la versión japonesa de animación *Los viajes de Gulliver más allá de la Luna* (1965, Masao Yuroda y Sanae Yamamoto). Filme de ciencia-ficción, con canciones y protagonismo animal, a la manera de Disney, que combina otros elementos de la cultura occidental junto al mencionado Gulliver, como un soldadito de plomo, homenaje a Hans Cristian Andersen. El imaginario gulliveriano es convocado durante el inicio del filme cuando un niño huérfano, Ted, es expulsado de un cine donde se proyecta una película de dibujos sobre Gulliver. La escena que contempla Ted es la lucha desesperada del náufrago Gulliver a nado en un mar revoltoso, de gran parecido con el arranque de la cinta de dibujos de David Fleischer, *Los viajes de Gulliver*. Tras la salida del cine, el muchacho, junto a un soldadito de plomo y un perro parlante, Mack, viven una serie de aventuras en un parque de atracciones y en un planetario, precipitándose en un bosque con un cohete de la feria, donde encuentran al mismísimo Gulliver envejecido y convertido en un astrónomo. Cansado de sus aventuras marítimas, el profesor Gulliver ha construido la astronave *Gulliver*, y junto con su cuervo, Kuro, y los tres amigos, se lanzan a una aventura espacial. En realidad, todo ha sido un sueño de Ted, tirado en una callejuela tras verse embestido por un coche al vagar solo tras su expulsión del cine. Este *anime* señala de alguna forma el recorrido que lleva a cabo la metáfora del náufrago, surgida de la literalidad del entorno marino, como refleja la escena del náufrago Gulliver, para desembocar finalmente en la carrera espacial, con un viejo Gulliver que ha abandonado la navegación marina y ahora fantasea con surcar el cosmos.



*Pinocho y la ballena del espacio* (1965, Ray Gossens). Ballena sideral.

Otro aventurero marítimo, Simbad, también tenía previsto desplazarse al espacio exterior en *Simbad en Marte*, como revelan Jesús Lens Espinosa de los Monteros y Francisco J. Ortiz a partir de declaraciones del maestro de los efectos especiales Ray Harryhausen,<sup>804</sup> después de participar en el diseño de los efectos y las maquetas de las tres adaptaciones cinematográficas de los viajes de Simbad en los años 60 del pasado siglo.<sup>805</sup> Fue ésta una edad dorada para el género de la ciencia-ficción que explotó el espacio como ambientación exótica y maravillosa y permitió que cualquier personaje abandonase su ubicación terrestre por una aventura galáctica.

Aunque Simbad finalmente no viajó al espacio exterior, sí lo hizo Pinocho en el filme de animación *Pinocho y la ballena del espacio* (1965, Ray Gossens), con Pinocho que viaja a Marte con la nave espacial de Nurtle, una tortuga alienígena, para atrapar a Astro, una ballena voladora que aterroriza la Tierra y que surca el espacio como la ballena marina del cuento de Carlo Collodi. La adaptabilidad de los relatos marinos en entornos cósmicos se vuelve a demostrar también con la serie televisiva cómica de los años 60 sobre un grupo de náufragos en una isla perdida, *La isla de Gilligan*, que desemboca en una serie animada de ciencia ficción ambientada en el espacio en *Planeta Gilligan* (1982–1983, Hal Sutherland), spin-off de la serie de animación *Las nuevas aventuras de Gilligan*, mediante la construcción artesanal de un cohete que los lanza al espacio, sustituto de las balsas para escapar de las islas. La metáfora del náufrago en el espacio se en-

---

804 Jesús LENS ESPINOSA DE LOS MONTEROS y Francisco J. ORTIZ, *Hasta donde el cine nos lleve: Viajes y escenarios de película*, Granada, Ultramarina, 2009, p. 33.

805 El célebre técnico Harryhausen no sólo participó en la saga de las aventuras marinas de Simbad, sino que fue responsable también de los efectos y trucajes de otros filmes marítimos como *Los viajes de Gulliver* (1960), *Jasón y los argonautas* (1963, Don Chaffey) o la adaptación filmica de la isla de los náufragos del aire de Verne, *La isla misteriosa*; un conjunto de aventuras marinas que combinó con aventuras galácticas como *La gran sorpresa* (1964, Nathan Juran), reforzando la complementariedad del mar y el espacio exterior.

carna de nuevo en el cine de animación de forma inequívoca en el propio enunciado del capítulo 11, *Los naufragos del espacio*, de la serie infantil *Erase una vez... el espacio* (1982–1983, Albert Barillé).



*Érase una vez... el Espacio* (1982–1983, Albert Barillé). Capítulo 11, Los naufragos del espacio.

La imagen fundacional del naufrago, la catástrofe, se presenta aquí con el accidente de la aeronave *Ursus*, el incidente naufragador, que deja una tripulación estelar atrapada en un planeta, a la espera de poder arreglar los desperfectos causado. Como en la poética del naufrago colectivo, especialmente el modelo robinsoniano en clave grupal planteado por Verne en *La isla misteriosa*, hay una exploración del nuevo territorio, la colonización del nuevo mundo, la consecución de alimentos, el hallazgo de peligros como unos primates agresivos, las labores de reparación de la nave para regresar o el motivo de la resolución feliz con la imagen de la evacuación, aquí tras la llegada de cápsulas de salvamento, entre el júbilo general.<sup>806</sup>

---

806 En el marco de la literatura infantil y juvenil en lengua catalana destaca un relato de Josep Vallverdú adscrito por completo a la metafórica del naufrago en el oscuro océano sideral, *Naufrags a l'espai* (1986), con un grupo de astronautas que sufren un accidente y quedan acorralados para siempre en un planeta de seres primitivos, forzados a sobrevivir en un proceso de involución humana, de regresión a la caverna.



*El Planeta del Tesoro* (2002, John Musker y Ron Clements). Ben Gunn robotizado

Parece como si los relatos clásicos de la literatura de aventuras marítimas se hubiesen conjurado para transmutarse en aventuras espaciales, y el clásico stevensoniano *La Isla del Tesoro* termina surcando también el firmamento en *El Planeta del Tesoro* (2002, John Musker y Ron Clements), conservando la imaginería clásica de los barcos de madera con su velamen que ahora pasan a desplazarse por el espacio sideral. Esta versión animada no se olvida del ilustre náufrago asilvestrado Ben Gunn, prototipo de náufrago ocasional que cumple su función cómica en su papel secundario. La novedad reside en que este náufrago que se encuentra al borde de la locura y en un estado semi-salvaje se convierte, en esta adaptación espacial, en un robot, Bio-Electro-Navegador “BEN” (voz de Martin Short en el original). BEN vive abandonado en soledad, desde hace 100 años, en el Planeta del Tesoro y, como en el original, ayudará al muchacho Jim Hawkins (voz de Joseph Gordon-Levitt) contra el cyborg John Silver (voz de Brian Murray) y su banda de piratas alienígenas para conseguir el tesoro de Flint. A pesar del recambio de escenario, la nueva reformulación de Ben Gunn aparece como una de las mejores transformaciones, ahondando precisamente en sus características más destacadas. En esta versión cósmica se muestra igualmente parlanchín, divertido y alocado, un ser desmemoriado que desvaría, debido a una falla de su circuito de memoria, y de aspecto desvencijado, oxidado, e inclinado a manosear y toquetear.

#### 4.3.3. ATRAPADOS EN EL ESPACIO. LA DERIVA

“El firmamento, que integra desierto y mar.” (Rafael Argullol).

Como en la metáfora del náufrago en los hielos o en el desierto, en el espacio exterior también ocupa un lugar privilegiado el motivo de la deriva de las aeronaves en el vasto universo. Se trata de aeronaves perdidas y errantes en el abismo estelar a causa de diversos motivos, ya sea la desorientación o las averías, accidentes, colisiones o explosiones, forzados en ocasiones a la evacuación en cápsulas especiales, naves pequeñas, au-

ténticos botes salvavidas. En ocasiones son los propios astronautas en maniobras peligrosas alrededor de la nave en misiones de reparación los que quedan colgados en el espacio, flotando en la nada, suspendidos en ese mar oscuro. Las navegaciones sin rumbo, sin control, o los accidentes de los astronautas en el exterior de las naves van unidos, por lo común, a operaciones de salvamento. La búsqueda de naves estropeadas o la recuperación de los astronautas suspendidos en la intemperie celestial se transforman en operaciones de rescate de náufragos del espacio. En este capítulo nos ocuparemos de aquellos filmes que hacen de la travesía problematizada su principal motivo narrativo y dramático, aunque el motivo de la deriva náufraga está presente, en ocasiones de forma indisociable, en varios filmes fundamentados en el otro gran argumento espacial, el de la insularidad, con los astronautas atrapados en planetas sin escapatoria.

Un relato breve de Ray Bradbury, *Caleidoscopio*, contenido en *El hombre ilustrado* (1951), invoca, por ejemplo, un motivo de la figura del náufrago, el bote salvavidas, para incorporarlo en su acepción metafórica en el campo espacial a través de la explosión de un cohete. Los astronautas son propulsados al exterior, sin tiempo de conectar sus baterías de energía, precipitándose en diversas direcciones, dispersándose de forma irreversible, perdiéndose en ninguna parte. Es un relato caleidoscópico, conformado por las voces de esos náufragos del espacio comunicándose entre sí, diseminados en caída libre, arrastrados a una muerte inexorable. Bradbury se sirve de la metáfora marinera del náufrago incorporando la imagen de los botes a la deriva para referirse a los desdichados cosmonautas desprovistos de su indumentaria en ese mar oscuro: “Con ellas, habrían sido pequeños botes salvavidas flotando en el espacio, se habrían salvado, habrían salvado a otros, se habrían agrupado, se podrían haber encontrado hasta convertirse en una isla de hombres con algún propósito.”



*Con destino a la Luna* (1950, Irving Pichel). Rescate de astronautas.

Ya en un temprano filme sobre la conquista lunar, *Con destino a la Luna*, un breve fragmento sirve para introducir un motivo que se repetirá de forma insistente en todos los filmes orbitales, el momento de la deriva en el espacio exterior. Es una escena consagrada al motivo del rescate cuando Charles Cargraves (Warner Anderson) cae por la borda de la nave y queda suspendido en el espacio mientras sus compañeros intentan



salvarlo con cuerdas o desplazándose con una bombona de oxígeno para atraparlo en su deambulaci3n. Contemplamos los cuerpos flotantes que se han alejado de la nave espacial, expuestos a su p3rdida absoluta, arrastrados a las profundidades celestiales, como los n3ufragos que luchan por no perecer ahogados en el oc3ano. Los intentos de salvamento de los astronautas extraviados en el espacio reproducen el dramatismo de las escenas de salvamento de los n3ufragos marinos: lanzarse al rescate de los desamparados astronautas como una patrulla de salvamento de n3ufragos, echando cuerdas a los desdichados, cabos a los que agarrarse.



*Atrapados en el espacio* (1969, John Sturges). La deriva gal3ctica.

La deriva ocasional del astronauta en *Con destino a la Luna* se convierte en un argumento 3nico de deriva grupal en *Atrapados en el espacio* (1969, John Sturges). El propio enunciado del t3tulo original, *Marooned*, dejaba claro el v3nculo con la metaf3rica del n3ufrago, conexi3n m3s expl3cita a3n en el t3tulo con que se exhibi3 en Francia, *Les naufrag3s de l'espace*. Aqu3 tres astronautas americanos de regreso a la Tierra quedan suspendidos en su nave en el oc3ano c3smico, por culpa de una aver3a en los propulsores, el accidente naufragador. La pel3cula alterna la angustiada deriva espacial de los cosmonautas, con reservas limitadas de ox3geno, con el operativo de rescate conducido desde la torre de control terrestre de la NASA, a cargo de Charles Keith (Gregory Peck). En el clima de enemistad de la Guerra Fr3a, el filme apuesta por un mensaje conciliador entre americanos y rusos, aunando esfuerzos para el rescate de los cosmonautas mediante una nave rusa. El aislamiento deja de operar como un motivo conformador de la metaf3ra del n3ufrago, ya que nunca se pierde la comunicaci3n, a diferencia de los relatos de n3ufragos isle3os abandonados del mundo, mientras cobra especial protagonismo el motivo del rescate, con toda su intriga y suspense.



*Atrapados en el espacio* (1969, John Sturges). Rescate de náufragos espaciales.

La imagen de la cápsula flotando en el espacio es una reverberación de los botes de náufragos a la deriva en medio del piélago. Del encierro en la cápsula, espacio reducido y hermético, emana una atmosfera claustrofóbica, como la del hacinamiento en los botes salvavidas. En esta situación límite, los síntomas de desvarío debido a las pocas reservas de oxígeno se asemejan a los ataques de locura producidos por el encierro y la falta de alimentos y agua en las derivas grupales en los botes. Tales situaciones extremas conducen a la inmoción altruista, igual que en las dinámicas más lastimosas en los botes salvavidas abarrotados de náufragos sin espacio para todos, como el sacrificio del cosmonauta Jim Pruett (Richard Crenna), suicidado en la inmensidad del firmamento para salvar a sus dos compañeros que podrán disponer del escaso oxígeno de la aeronave, “Buzz” Lloyd (Gene Hackman) y Clayton “Stoney” Stone (James Franciscus), pendientes del rescate, de la salvación final. El recurso supervivencialista del sacrificio personal por el bien de los otros es un lugar común en varios relatos de náufragos del espacio, como en el momento del despegue en filmes anteriores tales como *La mujer en la Luna* o *Con destino a la Luna* y luego de forma ininterrumpida en títulos de toda índole que iremos desgranando más adelante.



*Náufragos en el espacio* (1993, Ron Silver). Cápsula como bote salvavidas.

El relato espacial imaginado en *Atrapados en el espacio* precedió al caso real de la deriva espacial de los cosmonautas soviéticos Vladímir Liájov y Aleksandr Aleksándrov,

quienes no pudieron ser reemplazados en su estación, tras cumplir el periodo de 4 meses reglamentarios en órbita, a causa de un problema técnico que padeció la misión encargada de revelarlos y devolverlos a la Tierra. Este incidente, como ya dijimos, llamó la atención de Gabriel García Márquez, que en 1983 escribió un artículo bajo el prisma de la metáfora del naufrago, “Náufragos del espacio”, donde comparaba la deriva de los cosmonautas vagando sin rumbo en el abismo estelar con el motivo del naufrago a la deriva en su bote. García Márquez llamó a aquellos astronautas extraviados “los dos primeros naufragos en la epopeya fascinante de la conquista del espacio”;<sup>807</sup> la extensión de la idea de naufrago a estas nuevas experiencias resultaba tan natural que no parecía una expresión traslaticia.

El motivo de la deriva espacial se hace presente en un filme de ínfimo presupuesto, *Misterio en la nave especial* (1981, Bruce Bryant), pero que sirve como punto de unión entre el motivo del bote salvavidas lanzado al mar ante el desastre de un naufragio y la evacuación de una nave espacial en peligro con una cápsula espacial. El filme cuenta cómo el cerebro central del crucero intergaláctico Arcturus, en dirección a Júpiter y comandado por el capitán Montaine (Christopher Cary), ordena su evacuación tras un fallo detectado, y un pequeño grupo abandona la nave con una cápsula espacial, la imagen de un bote salvavidas en el vasto espacio. Esta idea recurrente en el cine espacial está mejor expuesta en un filme americano para televisión *Náufragos en el espacio* (1993, Ron Silver), inspirado libremente en *Náufragos* de Hitchcock. Aquí, ocho pasajeros en una cápsula espacial que han escapado a la explosión de un crucero espacial tras su sabotaje en Nochebuena viven una nueva odisea de supervivencia en el espacio sideral. La metáfora del naufrago fija su vínculo con el naufrago literal a través de esta interconexión con un filme emblemático sobre la incierta travesía de un grupo naufragos de la guerra encerrados en un bote salvavidas.

---

807 Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *op. cit.*



Fotografía del rescate de los astronautas del Apolo XIII, 17 de abril de 1970.

En los anales de la carrera espacial destaca también la misión lunar frustrada del cohete Apolo XIII, cuyos astronautas pudieron ser rescatados el 17 de abril de 1970 durante un accidente camino de regreso a la Tierra. Un suceso llevado al cine en *Apolo 13* (1995, Ron Howard). Una explosión en el módulo lunar *Aquarius* les impide alunizar y pone en serio peligro la vida de los cosmonautas Jim Lowell (Tom Hanks), Fred Haise (Bill Paxton) y Jack Swigert (Kevin Bacon). El incidente en la nave, el accidente naufragador, frustra no sólo sus expectativas lunares, sino que va a dificultar su viaje de regreso a la Tierra. La nave pierde potencia, con fugas de oxígeno y numerosos fallos, dando tumbos en el espacio.

Ante la imposibilidad de ser rescatados en el espacio, como en *Perdidos en el espacio* o en el caso histórico de los cosmonautas rusos, el modelo lunar termina convirtiéndose en su “bote salvavidas”, como recalca desde el centro de control terrestre en Huston, Gene Granz (Ed Harris), monitorizando su arriesgado camino de vuelta al igual que *Perdidos en el espacio*. *Apolo XIII* combina la deriva lunar con el seguimiento desde la Tierra, mostrando la angustia de los responsables de la NASA en Huston y de los familiares de los cosmonautas. La equiparación entre navegaciones marítimas y espaciales la lleva a cabo Jim Lowell recordando, por ejemplo, que no se puede abandonar la carrera espacial tras la llegada a la Luna en 1969 de la misma forma como si nadie hubiese vuelto a América tras la exploración de Cristóbal Colón.



*Apolo 13* (1995, Ron Howard). Hundiéndose en un océano de oscuridad.

*Apolo XIII* se hace eco en su inicio de la tragedia espacial de la primera misión tripulada a la Luna, el *Apolo I*, durante una prueba antes de su lanzamiento, cabo Kennedy, Florida, el 27 enero de 1967, con la muerte de sus tres cosmonautas a causa de un incendio. El recuerdo de este desastre planea sobre los preparativos y provoca que la esposa de Lowell, Marilyn (Kathleen Quinlan), tenga una pesadilla premonitrice, un accidente espacial, con su esposo arrojado al vacío sideral, hundiéndose en la inmensidad oscura. La retención en la diminuta nave durante unos 7 días deja vivencias como en las balsas de naufragos en el mar, como la claustrofobia, ansiedad, miedo, recuerdos, visiones como la de Jim Lowell pisando la Luna, discusiones, esperanza, desencanto, cansancio y padecimientos físicos como la enfermedad de Fred Haise, el frío extremo en la nave o el riesgo del anhídrido carbónico debido al poco oxígeno.

El aterrizaje en la Tierra permite que la metáfora del naufrago espacial se reencuentre con su origen marino, cayendo la nave en el mar y siendo rescatados como naufragos por los equipos de salvamento. En un artículo de 2020 que evocaba el cincuentenario de lo ocurrido, “Apolo XIII: la misión espacial que unió a la humanidad”.<sup>808</sup> Pablo Villarrubia llamaba “naufragos cósmicos” a aquellos astronautas del Apolo XIII, seres desvalidos en la inmensidad sideral, cuya operación de rescate tuvo una gran resonancia mediática.

---

808 <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200411/48385885469/nasa-richard-nixon-luna-incidente-apollo-13.html>.



*Salyut-7, héroes en el espacio* (2017, Klim Shipenko). Rescate.

El cine también se ocupó de la famosa estación espacial rusa Salyut 7 recordando ciertos hechos ocurridos en 1985, en el filme ruso *Salyut-7, héroes en el espacio* (2017, Klim Shipenko). En esta ocasión, a diferencia de *Apolo XIII*, el motivo no es recuperar unos astronautas a la deriva, sino una misión de rescate de una nave que tras una avería ha quedado inactiva y sin control. Como un barco a la deriva, una embarcación naufraga, los rusos intentarán repararla ante el riesgo de caída y evitar que se estrelle en la Tierra, en un contexto de rivalidad espacial con los Estados Unidos. El comandante Vladimir Fedorov (Vladimir Vdovichenkov) y el copiloto Viktor Alekhin (Pavel Derevyanko) a bordo del Soyuz T-13 intentarán un acoplamiento a la nave inutilizada, una operación de máximo riesgo. Una pesadilla de la esposa de Valdimir, Nina (Maria Mironova), nos ofrece una visión de la estación orbital flotando como un pedazo de chatarra, una nave muerta que va a la deriva. Ese desecho de metal, restos de un naufragio espacial, es como un barco fantasma, una nave encantada, con astronautas fallecidos en su interior.

Como en otros filmes de rescate en el espacio, se combinan distintos puntos de vista, con una alternancia de secuencias en la Tierra y en el espacio. Tras el acoplamiento, la estación en desuso está llena de hielo, como un congelador —un revés para los rescataadores, ya que la vida humana es difícil en esas condiciones. Empieza entonces una aventura de subsistencia en entornos gélidos, parecida a vivir en una cabaña en los hielos, y la metáfora del naufragio en el espacio se solapa con la metáfora del naufragio en los hielos. Desde la estación de control en la Tierra se toma la decisión de olvidarse de la nave inoperativa y traer los astronautas de vuelta. Pero cosmonautas consiguen reiniciar la estación orbital con éxito en una operación equiparable a las misiones de salvamento y rescate tras un naufragio.



*Salyut-7, héroes en el espacio* (2017, Klim Shipenko). Cabaña helada.

Las analogías entre océano y espacio exterior se formalizan en una exploración exterior de la nave a cargo de Vladimir cuando comenta el mal estado exterior de la nave comparándolo a la vela de un barco desgastada tras una vuelta al mundo. La subsistencia en el espacio resulta hartamente difícil, como las frías temperaturas, o una explosión que deja a Victor aturdido y con quemaduras. Incidente que lleva a un episodio de delirio y desesperación de Victor, debido al bajo nivel de oxígeno, como el desvarío de los naufragos atrapados en una balsa en la vastedad marina y que sueñan con su rescate. A pesar del éxito final de la misión, con una acción providencial en una situación extrema, antes acontece el amargo episodio de la disyuntiva del naufrago en una situación límite: uno de los dos cosmonautas no podrá regresar por falta de oxígeno. El momento de escoger aquél que puede vivir a cambio de la muerte del otro no se realiza a través de un juego de azar, como en otras situaciones análogas en las barcas de naufragos, sino que prevalece la norma de los naufragos marinos según la cual el capitán del barco debe ser el último hombre en abandonar la nave.

#### 4.3.3.1. DERIVAS TRANSCENDENTALES

Surcar el firmamento con las notas del vals *El bello Danubio azul* de Johan Strauss como la nave *Discovery* en el filme espacial por excelencia, *2001: Una odisea del espacio* (1968, Stanley Kubrick), despierta fácilmente ecos marinos, como le ocurre a Eugenio Trías, que nos habla del “parsimonioso navegar del vehículo en el espacio.”<sup>809</sup> Es éste un filme capital del género de la ciencia-ficción, cuyo subtítulo de raíz homérica

---

<sup>809</sup> Eugenio TRÍAS, *De cine: Aventuras y extravíos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013, p. 145.

con evocaciones marineras, “una odisea en el espacio”, ya establece explícitamente la comparación entre los astronautas y los personajes de las antiguas aventuras mitológicas en el mar, como la de Jasón y los argonautas. Jordi Balló y Xavier Pérez, en un capítulo que recalca la afinidad simbólica entre el mar y el espacio exterior, “*Argo*, nave del espacio”: “Argumentalmente, la película se emparenta con el viaje de Jasón: un largo y accidentado recorrido exploratorio, con una nave uterina que transporta a los astronautas (evidentemente, Argos y los argonautas).”<sup>810</sup> Y Rafael Argullol, cuando se refiere al filme espacial de Kubrick, en su ensayo sobre el horizonte, coaligado con el infinito, espacios per se proclives a las metáforas, formaliza el nexo del espacio exterior con otros entornos físicos, señalando el trasvase que opera la metáfora no sólo con el océano, sino también con el desierto: “El firmamento, que integra desierto y mar.”<sup>811</sup>



2001: *Una odisea en el espacio* (1968, Stanley Kubrick). Náufrago a la deriva.

El viaje exploratorio de la nave *Discovery* es sabotado por el superordenador de a bordo, Hal 9000. La sublevación del robot inteligente comportará el asesinato de todos los miembros de la expedición, a excepción del comandante Bowman (Keir Dullea). Hal primero asesina al astronauta Frank Poole (Gary Lockwood), lanzándolo al vacío espacial, cortando sus amarras con la nave, dejando el cadáver suspendido en las profundidades del espacio, miniaturizándose, una imagen que evoca el naufrago olvidado arrojado al mar y que flota hasta hundirse inexorablemente en el océano. Un cadáver que queda flotando en el espacio y que Bowman recupera con su cápsula, como quien recoge el cuerpo sin vida de un naufrago en el mar en un bote salvavidas. Instante que Hal

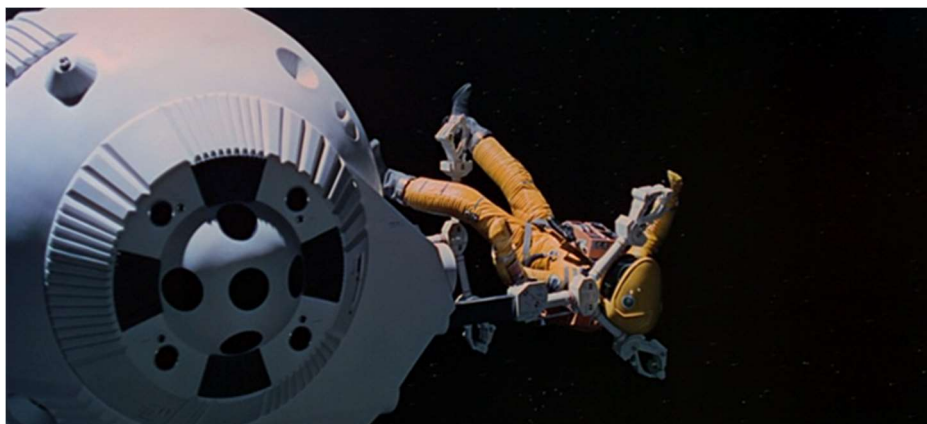
---

810 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 24.

811 Rafael ARGULLOL, “El horizonte: El Gran Juego” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p.321.



aprovecha para la provocar la muerte de los tres astronautas en hibernación en la nave y luego bloquea las compuertas de acceso para dejar a Bowman en la intemperie espacial.



*2001: Una odisea en el espacio* (1968, Stanley Kubrick). Rescate de náufrago

Finalmente, Bowman consigue penetrar en la nave y se dispone a desconectar al cerebro de la nave, Hal. Un combate entre hombre y máquina, uno de los motivos nucleares en los relatos sobre inteligencia artificial, un duelo en la vastedad cósmica entre los dos últimos supervivientes de una misión fracasada; según Sergi Sánchez, más que el suspense creado a raíz del agónico apagado del superordenador, Kubrick “quería mostrarnos la soledad ante la muerte”.<sup>812</sup> Bowman, el último hombre vivo, náufrago del espacio, se lanza a una incierta deriva astral a través del tiempo y del espacio, un episodio titulado en el filme como “Júpiter y más allá del universo”.

Bowman protagoniza un viaje intergaláctico, un camino sin destino, cruzando umbrales que desembocan en otra existencia, encontrándose frente a sí mismo, un anciano en una cama, y luego convirtiéndose en un feto de una nueva civilización humana. El uso del tema musical *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss favorece que los analistas del filme anclen el viaje final a través del tiempo y el espacio en clave nietzscheana, como hacen Rafael Argullol, que habla del “bucle nietzscheano del eterno retorno”,<sup>813</sup> y Eugenio Trías, que asegura que “*2001* se halla bajo la advocación zarathustriana de un Nietzsche revisitado.”<sup>814</sup> Pero este viaje solitario a lo desconocido, presidido por la pérdida y la desorientación, equivale a la travesía nómada sin rumbo en el mar, y parecida

---

<sup>812</sup> Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 109.

<sup>813</sup> Rafael ARGULLOL, *loc. cit.*, p. 321

<sup>814</sup> Eugenio TRÍAS, *op. cit.*, p. 150.

a las derivas desérticas o árticas. El viaje final al infinito y más allá de Bowman es, en palabras de Jacques Aumont, “un gigantesco error laberíntico a escala universal” que evoca la imagen del espacio como el laberinto más extremo a la manera de Borges.<sup>815</sup> Balló y Pérez, invocando el imaginario aventurero y marino de Jasón y los Argonautas, comparan el trayecto final de Bowman con la búsqueda de un nuevo tesoro, más figurado y menos material que el deseado Vellochino de Oro: “Liberado de este último obstáculo, Bowman inicia la parte final del viaje, en la que el tesoro que va a encontrar ya no es objetual sino estrictamente utópico: el anuncio de un nuevo concepto de humanidad.”<sup>816</sup>



2001: *Una odisea en el espacio* (1968, Stanley Kubrick). Deriva alucinógena.

En este viaje espacial a los abismos siderales, a lo ignoto, viaje lisérgico o alucinógeno, donde predomina la abstracción, lleno de colores y efectos lumínicos, presenciamos múltiples paisajes desérticos o marítimos, que se asemejan a los desvaríos de los naufragos marinos. Un rostro surcado por el pavor, en un trayecto sin rumbo, vale por un grito desgarrador en total silencio, como el cuadro del grito de Munch, la mirada del astronauta “horrorizado por su entrada en una nueva dimensión”, en palabras de Jordi Balló.<sup>817</sup> La idea de monolito, exponente de una inteligencia superior, asociada a distintos momentos del avance de la humanidad, traslación de la imagen del extraterrestre, se materializa aquí en la forma de un perfecto paralelepípedo de poder inconmensurable. Se trata de una de las últimas superproducciones de la década, el canto del cisne del cine más espectacular y multimillonario, que consiguió una gran repercusión popular a pesar

---

815 Jacques AUMONT, “El laberinto” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.) *op. cit.*, p. 303

816 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *loc. cit.*

817 Jordi BALLÓ, *Imatges del silenci: Els motius visuals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 2000, p. 193.

de su planteamiento díscolo frente a las tramas convencionales y ambicioso en su verismo tecnológico y planteamientos conceptuales, fenómeno que José Luis Guarner justifica teniendo en cuenta que era “la generación de la contestación y la contracultura.”<sup>818</sup>

Este itinerario más metafísico, filosófico, que físico, enlaza con otro filme de ciencia ficción contemporáneo al de Kubrick y con idénticas preocupaciones existenciales, *Solaris* (1972, Tarkovski), revisitado por Steven Soderbergh en 2002 con un enfoque menos metafísico y más romántico. Es éste otro relato de ciencia ficción conceptual y reflexivo donde el hombre entra en contacto con otras inteligencias extraterrestres, aquí un planeta-océano, Solaris, un mundo líquido, un mundo orgánico: una naturaleza inteligente que afecta a la mente de los astronautas de una estación espacial que orbita a su alrededor, confrontados a sus miedos personales y a sus obsesiones. El psicólogo Kris Kelvin (Donatas Banionis) acude a la estación espacial científica en Solaris y descubre que el Doctor Gibarian (Sos Sargsyan) se ha suicidado mientras el resto de la tripulación vive afectado por estadios de desvarío. Fruto de la influencia del planeta, a Kris se le aparece una mujer, en realidad una réplica de su mujer muerta. Sergi Sánchez define esta concepción como “ciencia-ficción interior”, y asegura que a Tarkovski “le interesa mucho menos la parafernalia del género que construir un espacio de abstracción tan infinito como el propio océano pensante del planeta Solaris”.<sup>819</sup> Esta odisea espacial imaginada por Stanislaw Lem proporciona también evidencias de una metafórica del naufragio en su texto original, con las similitudes entre la estación flotante semivacía, casi deshabitada, en el cielo, y los barcos fantasma sin rumbo en alta mar, “como el naufragio de un buque a la deriva cuya maquinaria hubiera sobrevivido al exterminio de la expedición”.

---

818 José Luis GUARNER, *op. cit.*, t. iii, p. 39.

819 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 122



*Interstellar* (2014, Christopher Nolan). Náufragos en un planeta helado.

*Interstellar* (2014, Christopher Nolan) vuelve al cine metafísico y transcendental sirviéndose de las navegaciones espaciales. Una misión secreta de la NASA tripulada por Joseph Cooper (Matthew McConaughey) y Amalia Brand (Anne Hathaway) viajará a través del espacio-tiempo a la búsqueda de restos de misiones anteriores fracasadas en el propósito de encontrar un mundo habitable con el que sustituir a la Tierra, progresivamente desertizada. Penetran en agujeros negros para alcanzar otras galaxias, saltando en el tiempo. Su misión exploradora en un barco espacial conlleva el drama emocional de una traslocación temporal en la que, mientras ellos mantienen su aspecto actual, sus parientes envejecen aceleradamente. Alcanzan planetas visitados por misiones precedentes, planetas bautizados con los nombres de los cosmonautas desaparecidos.

El primer planeta de esta serie toponímica, Miller, es un mundo oceánico, sacudido por fuertes oleajes, donde la metáfora del náufrago en el espacio adquiere su aspecto más natural, apenas como una variante del original escenario marino. Sin rastro de supervivientes, los rescatadores del espacio viajan a otro planeta, Mann, un mundo helado, un planeta muerto, y en el cual hallan los restos de una nave, resucitando a su astronauta hibernado, Mann (Matt Damon). La nave es un pecio embarrancado en ese planeta helado, y Mann, un náufrago del espacio atrapado en él. En su soledad enajenante y en su desesperación, empujado por su instinto de subsistencia, el astronauta devuelto a la vida sólo anhela regresar a casa y se dispone a abortar la misión exploradora matando a los compañeros que lo han salvado, pero su nave explotará durante la huida de esta ínsula helada.



*Interstellar* (2014, Christopher Nolan). Náufraga en un planeta desierto.

Cooper, como el astronauta Bowman de *2001: una odisea del espacio*, se lanza a un nuevo salto temporal que le lleva a una nueva dimensión temporal. En realidad, perdido en el espacio-tiempo, como atrapado tras la librería de su propia casa, intenta comunicarse con su hija, Marph (Jessica Chastain), cuando ella era una niña, para que en el futuro pueda desentrañar sus mensajes. Por otro lado, cuando Cooper se presenta ante el lecho de muerte de una envejecida Marph, cuando él debería estar fallecido según el curso natural del tiempo en la Tierra, entiende que su lugar está en el espacio y parte a buscar a Brand, sola y atrapada en una ínsula espacial, junto a su nave naufragada. Brand, una náufraga del espacio, es ahora una náufraga en el desierto, ya que el planeta donde ha quedado encerrada es un nuevo mundo yermo.

A pesar de las evidentes resonancias del viaje trascendental de *2001: una odisea del espacio*, derivas galácticas al centro de la existencia humana, y más allá de las indagaciones sobre la temporalidad y las paradojas temporales, un motivo recurrente en el cine del cineasta Nolan, *Interstellar* pone el acento en el sustrato sentimental de este filme intergaláctico, ya que el núcleo dramático pivota alrededor de la relación de padre e hija. Pero el filme intergaláctico de Nolan sirve también para comprobar cómo todo su edificio está construido bajo los motivos del rescate y el regreso, vectores primordiales de la narrativa del náufrago: una constelación formada por astronautas desaparecidos, ínsulas perdidas, operaciones de rescate, intentos de huida o la angustia de los que han quedado en Tierra aguardando el regreso de los náufragos del espacio.

Por otro lado, la deriva interestelar que protagoniza Cooper es un incierto periplo a lo desconocido jalonado por estancias provisionales en varios planetas lejanos e ignotos y que permite comprobar la ductilidad de la metáfora del náufrago. Diversos y opuestos entornos naturales permiten que el náufrago figurado en el espacio se transforme en un náufrago en su sustancia original, el agua, o que adopte la derivada del náufrago en los hielos en un planeta gélido y la variante del náufrago en el desierto en otro planeta árido y estéril.

#### 4.3.3.2. DERIVAS INMERSIVAS



*Gravity* (2013, Alfonso Cuarón). Nadar en el espacio.

La deriva cósmica encuentra en *Gravity* (2013, Alfonso Cuarón) una de sus mejores plasmaciones. Se trata de un filme rodado en 3D, con un elevado presupuesto y grandes medios técnicos, capaz de crear una experiencia inmersiva en su recreación de las escenas en el espacio. Un accidente en un transbordador especial provocado por una lluvia de desechos, el desencadenante naufragador, deja en la intemperie al veterano astronauta Matt Kowalsky (George Clooney) y a la doctora Ryan Stone (Sandra Bullock), una ingeniera que realiza su primer vuelo especial. Ambos astronautas se encuentran perdidos y aislados en el espacio y tendrán que luchar por su supervivencia en unas condiciones inhumanas. Quedan los cuerpos suspendidos en el vacío sideral, la presencia infinitesimal del hombre en un espacio inconmensurable.

En ese entorno inhabitable, vemos las naves y los cuerpos vagando, danzando, haciendo malabarismos y acrobacias para agarrarse a la vida, intentando mantener el equilibrio, como quien se mantiene a nado en el mar. Los contratiempos en esta aventura extrema en el espacio provocan la desaparición de Matt, tragado por el océano cósmico, perdiéndose en sus profundidades para siempre, una tumba espacial. Su desconexión voluntaria, como quien corta un cordón umbilical que le unía a Ryan, su muerte en la sima sin fondo del espacio, para salvar a su compañera, es el sacrificio de uno para permitir vivir al otro, episodio repetido en filmes precedentes en la metáfora del naufragado en el espacio y episodio presente en los filmes de naufragos más desdichados en botes a la deriva.



*Gravity* (2013, Alfonso Cuarón). Tumba celestial.

La astronauta Ryan quedará totalmente sola para enfrentarse al reto de su subsistencia. Un cuerpo ingrávigo en el inmenso espacio, como un cuerpo que flota en el mar, Ryan encuentra momentáneamente su salvación gracias a satélites en desuso, restos de naufragios abandonados en ese océano galáctico. Como en todo relato de subsistencia extrema, esta lucha desigual contra los elementos, aquí la naturaleza enemiga del cosmos, le lleva a la desesperación. En la soledad cósmica, no existe posibilidad de un rescate, los gritos y súplicas de ayuda quedan enmudecidos en el silencio sideral y solo queda la certeza de una muerte segura.

Este momento de insularidad en una cápsula espacial, rodeada de un abismo que magnifica su soledad y desolación, lo asocia Xavier Pérez mediante al motivo visual de la mujer en la ventana, instante saturado de melancolía, aquí catapultado al espacio: “La tradición melodramática de raíz romántica deriva hacia una figuración cosmogónica, donde intimidad e inmensidad encuentran su centro dialéctico en la mampara que separa a la heroína del exterior.”<sup>820</sup> Cuando parece que todo está perdido, aferrada a esa cápsula abandonada, su salvavidas, surgen renovadas esperanzas y Ryan consigue llegar a la Tierra. Paradójicamente, el momento de la salvación final se traduce en imágenes sacadas de la poética del naufrago, emergiendo Ryan del agua y arrastrándose hasta alcanzar la orilla protectora, transformándose en una naufraga real.

Juanma Ruiz destaca precisamente el trasvase de escenarios que opera la metáfora, señalando el paralelismo que existe entre el filme de aventura espacial *Gravity* y el filme del naufrago solitario y errabundo en alta mar del mismo año, *Cuando todo está perdido*. Ambas historias comparten no sólo la lucha del individuo abandonado frente a la

---

820 Xavier PÉREZ, “La mujer en la ventana” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *op. cit.*, p. 183.

naturaleza —cósmica en una y marítima en la otra—, sino también analogías físicas, el hermanamiento entre el cosmos y el océano. Dichos filmes comparten, a pesar de estar ambientados en escenarios distintos, las mismas premisas argumentales, y este paralelismo ente marcos naturales distintos indica el camino de la metáfora, el que va de la literalidad a su sentido figurado, del mar al cielo, “sustituyendo el escenario marítimo por el espacio.”<sup>821</sup>



*Gravity* (2013, Alfonso Cuarón). ¡Hombre al agua!

Las analogías entre escenarios distintos, donde uno se convierte en reflejo del otro, marcan el camino metafórico que lleva a percibir al astronauta olvidado como un naufrago del espacio. La lista de comentaristas cinematográficos que se apoyan en esta acepción de la metáfora del naufrago en el espacio sería interminable: Guzmán Urrero habla de “como naufragos en medio del océano”;<sup>822</sup> Daniel Martín Ferrand de “dos astronautas en pleno naufragio espacial”;<sup>823</sup> Louis Séguin de “la soledad de los naufragos celestes”;<sup>824</sup> este último, por cierto, recalca las múltiples afinidades con un filme que es paradigma supremo de las historias de catástrofes marinas, *Titanic*. Por otro lado, la invocación de naufragos cinematográficos en su literalidad marina resulta recurrente al abordar la soledad cósmica de la astronauta Ryan, y como ocurre en el cine contemporáneo, muchos recuerdan el título emblemático acerca del naufrago insular, *Naufrago* de Robert Zemeckis, como Enrique Kirchman en “*Gravity*: Una experiencia estresante.”<sup>825</sup> o Edgar Corleone en “*Gravity*: Anticlasicismo, hype, y alguna que otra nuez”.<sup>826</sup>

---

821 Juanma RUIZ, “Marte”, en Caimán Cuadernos de Cine, núm. 43 (94) (noviembre de 2015), p. 60

822 <https://cualia.es/critica-gravity-alfonso-cuaron-2013/>,

823 <https://www.republica.com/cine-publico/2013/10/15/gravity/>.

824 <https://www.transfuge.fr/2020/03/19/gravity/>.

825 <https://revistapantallas.com/2013/11/07/gravity-una-experiencia-estresante/>

826 <https://rockthebestmusic.com/2013/10/gravity-critica-anticlasicismo-hype-y.html>



#### 4.3.3.3. DERIVAS MONSTRUOSAS

La travesía espacial se encuentra con el género del terror, las *monster movies*, en la saga galáctica surgida a raíz de *Alien, el octavo pasajero* (1979, Ridley Scott). De camino de regreso a la Tierra, los viajeros que hibernan en la nave comercial *Nostramo* son despertados por el ordenador central al recibir una señal desconocida de un planeta cercano. Con claras reminiscencias de *Terror en el espacio* de Mario Bava, en esa ínsula desierta del universo descubren restos de una nave siniestrada, un buque del espacio destruido, un pecio abandonado, como el castillo encantado de los filmes de terror, una gigantesca criatura alienígena fosilizada y luego un criadero con huevos de seres alienígenas. Uno de los astronautas, Kane (John Hurt), es atacado, por un extraño organismo pegado en la cara, y los demás acceden a la nave desobedeciendo las órdenes de Ripley (Sigourney Weaver) ante el riesgo de contagio.



*Alien, el octavo pasajero* (1979, Ridley Scott). Pecio estelar.

La criatura extraterrestre es un ejemplo terrorífico y letal de una naturaleza enemiga, el espacio exterior. La terrorífica criatura que va mutando y agigantándose es una respuesta a la benignidad de los extraterrestres que ofrecen filmes de Steven Spielberg como *Encuentros en la tercera fase* y *E.T.* (1982) Como una semilla de la maldad, la bestia penetra en la nave, exterminando paulatinamente a la tripulación. El tono claustrofóbico en el espacio hermético de la nave *Nostramo* junto a la aniquilación gradual de su tripulación por un huésped indeseado guarda paralelismo, como advierte Santiago Sánchez, “dada a resolver situaciones en un ambiente cerrado sobre sí mismo, un microcosmos donde alguien inesperado siembra el temor y la muerte.”<sup>827</sup>, especialmente

---

827 Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Ridley Scott*, Barcelona, Royal Books, 1996, p. 42

en *Diez negritos*, donde el motivo de la insularidad se combina con los premeditados asesinatos de todos los invitados. La devastación se propaga a través de la infección, como un cáncer, una metástasis, como titulaba Domènec Font a la saga: “el término *alien* corregía ángulo y escala para convertirse en el prototipo de un parásito que transforma irremediablemente el cuerpo”.<sup>828</sup>



*Alien 3* (1992, David Fincher). Náufraga del espacio en playa desierta.

La imaginería marinera no sólo es evocada a través de los parentescos entre el firmamento y el océano, los planetas y las islas. Santiago Sánchez González compara el filme espacial de Scott con una realización posterior del mismo cineasta centrada en la navegación marina y la llegada a nuevos y misteriosos mundos, *1492: la conquista del paraíso* (1992)<sup>829</sup> Y es que el nombre del carguero espacial, *Nostromo*, nos conduce al título homónimo de la novelística marinera de Joseph Conrad. José Luis Guarner subraya esta interrelación entre la navegación marina y la espacial, la materia primera de la metafórica marinera y, por extensión, de la del náufraga, cuando expone su trama sugiriendo un mundo marino de puertos, navegaciones, barcos fantasmas, capitanes de barcos, señales de socorro e islas perdidas: “la historia de un carguero que regresa a puerto y se detiene, atendiendo una llamada de SOS, en una isla desierta, donde sus siete tripulantes descubren una nave extrañamente fosilizada, con el esqueleto de su capitán todavía al timón”.<sup>830</sup> Guarner refuerza esta metaforización en una segunda apreciación que evoca los textos conradianos: “Pero no se trata de un buque que transporta copra por el océano Índico, sino de una aeronave comercial del siglo XXI en ruta hacia la Tierra.”<sup>831</sup>

---

828 Domènec FONT, *Cuerpo a cuerpo: Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012, p. 113.

829 Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 35.

830 José Luis GUARNER, *op. cit.*, t. III, p. 153.

831 *Ibid.*

Ripley, única superviviente en una cápsula espacial tras expulsar el monstruo, inicia una deriva de naufrago espacial, confiando en su rescate dentro de unas semanas. Sola, acompañada de un gato, ejemplifica la soledad robinsoniana. También graba un informe final, como un diario de naufrago, relatando la destrucción de la nave y la extinción de sus compañeros, y termina su breve alocución con su firma: “Ripley, la última superviviente del *Nostromo*.”

El final de *Alien, el octavo pasajero* junto a las siguientes aventuras galácticas que protagonizará la comandante Ripley, enfrentada a nuevos monstruos del espacio, una heroína condenada a vagar por el espacio, justifican que Jordi Balló y Xavier Pérez se refieran a ella como un “naufrago del espacio” al tratar de la secuela *Alien 3* (1992, David Fincher).<sup>832</sup> Esta apreciación figurada de naufrago se funda, en realidad, en el arranque del filme, con la cápsula lanzada al espacio con Ripley que termina precipitándose en el mar del planeta-prisión Fiorina 161, habitado por convictos que trabajan en las refinerías. Ripley, superviviente del accidente, aparece inconsciente en la costa, en un entorno dominado por una atmósfera opresiva y de aspecto apocalíptico, un mundo tenebroso de hierros y grúas. Ella ahora es un cuerpo de naufrago en una playa ignota, auxiliada por un desconocido en una escena que replica la típica imagen del naufrago rescatado en la playa. Ripley ha sido rescatada por Jonathan Clemens (Charles Dance), médico de la penitenciaría, aventura que termina con su propia inmolación en un tanque de metal fundido, como Juana de Arco en la hoguera, tras saberse fecundada por el monstruo alienígena.



*Horizonte final* (1997, Paul Anderson). Buque fantasma.

---

832 Jordi BALLÓ y Xavier PÉREZ, *op. cit.*, p. 83.

El terror alienígena en una nave espacial en la saga *Alien* cambia de forma en *Horizonte final* (1997, Paul Anderson). Del ser monstruoso que se introduce en el interior de la nave para exterminar a la tripulación pasamos a una fuerza desconocida que interviene en el subconsciente de los cosmonautas para despertar sus pesadillas y sus horrores más íntimos. La trama se basa en el motivo del rescate: en 2047 una nave va en busca de una otra desaparecida y sin rastro de su tripulación en el espacio en 2040, *Event Horizon*. Como en una expedición de rescate de naufragos volatizados en el oscuro océano, el hallazgo de la nave perdida corresponde a la imagen de un buque fantasma que flota a la deriva en una galaxia remota. Como en la narrativa de naufrago, la nave sin vida cuenta con un puesto de mando, donde hallan el cuaderno de a bordo, las últimas notas registradas de los naufragos del *Event Horizon*, testimonio del caos y la destrucción.



*Vida* (2017, Daniel Espinosa). Rescate de naufragos del espacio.

En esta mezcla de terror y aventura galáctica destaca la deriva alucinatoria del relato, con los tripulantes asaltados por pesadillas o víctimas de visiones que los conduce a un infierno salvaje y sanguinario, como en los episodios de delirio de los montañeros atrapados en cabañas en entornos nevados o el desvarío de los naufragos condenados a un eterno vagar sin remisión en el espacio angosto de un bote salvavidas. Francisco Moreno recalca el lado más delirante al trazar paralelismos con el clásico del terror *El resplandor*, ejemplo cumbre de una metafórica del naufrago en los hielos: “el horizonte final del título no es sino un primo hermano galáctico del siniestro hotel Overlook,

donde el frustrado escritor Jack Torrance debía hacer frente a las más abominables pesadillas surgidas de su propia mente”.<sup>833</sup>

El modelo narrativo patentado en la saga *Alien* se reproduce en *Vida* (2017, Daniel Espinosa) con otra travesía espacial en la que las naves que surcan los abismos estelares se transforman en un claustrofóbico y terrorífico cul-de-sac a partir de la intromisión de una diminuta forma de vida extraterrestre. La misión *Pilgrim* regresa a la Tierra con muestras de un microorganismo unicelular de Marte, una naturaleza viva, analizada en el laboratorio de la nave y bautizada como Calvin. De la relación amistosa y juguetona con esa diminuta forma de vida se pasa a la hostilidad a medida que empieza a crecer y a atacar a la tripulación. En medio de ese combate desigual irrumpe el motivo del rescate. En realidad, la nave procedente de la Tierra ha sido enviada no para socorrer a los supervivientes, sino para contener la amenaza y empujarlos al espacio profundo, tal como indican los protocolos.



*Vida* (2017, Daniel Espinosa). Naufrago del espacio a la deriva.

Y, como en las labores de evacuación en las catástrofes marinas, los últimos dos sobrevivientes toman dos naves salvavidas programadas para regresar a la Tierra, los botes de salvamento de los naufragios. En una de ellas viaja David Jordan (Jake Gyllenhaal), quien se sacrifica para salvar la Tierra llevando el alien en su interior con la intención de extraviarse definitivamente en el abismo sideral. La otra nave, reservada a su compañera, Miranda North (Rebecca Ferguson), con destino a la Tierra, es víctima de un accidente. El filme concluye con la alternancia de ambas escenas, dos trayectorias opuestas, pero idéntico aliento fatalista. La cápsula de David Jordan ameriza en la Tierra, ya que el monstruo ha tomado el control de la nave, y se genera la escena del rescate

---

833 Francisco MORENO, “Horizonte final” en *Cine para leer* 1998, Bilbao, Mensajero, 1999, pp. 34 y s.

en el mar, con un grupo de embarcaciones pesqueras, fundiéndose la metafórica del naufrago con la sustancia primigenia de dicha metáfora, el entorno marino. La escena, en realidad, corresponde a la de un falso rescate, ya que la apertura de la escotilla de la nave comportará la propagación del terror. Por otro lado, Miranda North protagoniza, el motivo de la deriva, una naufraga del espacio condenada a vagar en soledad hasta su extinción, mientras su diminuta cápsula, un punto en la vastedad sideral, va miniaturizándose hasta ser tragada por completo y para siempre.

#### 4.3.3.4.DERIVAS DISTÓPICAS

Existe un tipo de deriva espacial sin final y sin regreso, una divagación prolongada, una deriva perpetua que encuentra en los años 70 del pasado siglo su formulación. Douglas Trumbull, responsable de los efectos especiales de *2001: una odisea del espacio*, debuta en el cine con un filme de ciencia-ficción espacial de tintes ecologistas, *Naves misteriosas* (1972). El botánico Freeman Lowell (Bruce Dern) se encuentra a bordo de una estación espacial, acompañado únicamente de unos robots de mantenimiento, tras negarse a cumplir las órdenes de la Tierra de destruir el proyecto. La misión pretendía preservar un jardín botánico, en un momento en que la Tierra está cerca del colapso, a la espera de que la atmósfera terrestre posibilite de nuevo su reforestación. Lowell se convierte en guardián de un paraíso vegetal, un pedazo de Tierra en el cielo, un jardinero espacial, navegante solitario en una huida sin rumbo, se convierte en un personaje robinsoniano a bordo de su isla flotante.



*Naves misteriosas* (1972, Douglas Trumbull). Robinson espacial en su jardín.

Antes de ser capturado y devuelto a la Tierra, Lowell consigue dejar su invernadero en órbita al cuidado de uno de los robots, mientras se dispone a preparar la voladura de su nave y, también, su inmolación. Lowell se despide con una nota, como los mensajes en la botella de incierto destino que lanzan los naufragos en apuros, gesto simbólico que le evoca un pasaje de su niñez: “Cuando era pequeño metí una nota en una botella con mi nombre y mi dirección. Luego arrojé la botella al mar. Y nunca supe si alguien llegó a encontrarla.” M. Keith Booker juzga este filme como representativo de la corriente pe-

simista y desencantada de los años 70 del pasado siglo: “Sin embargo, con la guerra de Vietnam y el escándalo del Watergate flotando sobre la sociedad estadounidense como dos nubes oscuras gemelas, las películas de ciencia ficción de principios de la década de 1970 tenían un tono casi universalmente oscuro, dominadas por este tipo de obras de películas distópicas.”<sup>834</sup> Ese clima desazonador se palpa en el cine de ciencia ficción del momento, como pone de relieve también Sergi Sánchez: “Los años 70 fueron especialmente escépticos, y esa es la postura que adaptó la ciencia-ficción respecto a los avances del progreso, considerándolos un arma de doble filo que generaba tanta desconfianza como la política de Nixon y la absurda guerra de Vietnam.”<sup>835</sup> Este cine de ciencia ficción actúa como reflejo de su tiempo y de sus inquietudes, como recuerda J.P. Telotte: “el género de la ciencia ficción se ha convertido en un vehículo popular y efectivo para hablar sobre importantes cuestiones culturales”.<sup>836</sup>



*Spaceship Earth* (2020, Matt Wolf). Náufragos espaciales en la Tierra

La deriva espacial con mensaje ecologista de *Naves misteriosas* se replica unos años más tarde en una experiencia de encierro terrestre en el documental *Spaceship Earth* (2020, Matt Wolf). Un grupo de científicos y voluntarios liderados por el ingeniero John P. Allen se encierra en 1991 en un espacio hermético apodado *Biosfera 2* durante 2 años, como si se tratase de una experiencia espacial, preocupados por las consecuencias ecológicas del cambio climático. La metáfora del náufrago en el espacio se vuelve terrestre con ese pequeño mundo en miniatura, creado artificialmente, una burbuja que reproduce un ecosistema mundial con su diversidad biológica, apodada también ‘Estación

---

834 M. KEITH BOOKER, *op. cit.*, p. 325.

835 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 27.

836 J.P. TELOTTE, *op. cit.*, p. 125.

Científica de Marte’, señalando así el camino inverso de la metafórica espacial. Se visten con trajes de estética futurista, como si de una tripulación intergaláctica se tratara, espejo de los filmes de ciencia-ficción interestelar, como *Star Trek*. Predomina, como en la vida en las naves espaciales, la idea del encierro, el aislamiento, la autosuficiencia y la vida en común. La voluntad de vivir fuera del mundo, en esa ínsula autosuficiente, como náufragos voluntarios, obedece al propósito de producir la sensación de encontrarse en Marte o en la Luna, tal como plantea alguno de los integrantes del colectivo.

Volviendo a los 70, época de fantasías distópicas de toda índole, un filme espacial delirante y psicodélico presidido por el absurdo y la anarquía aborda el motivo de la deriva total, *Estrella oscura* (1974), trabajo de fin de carrera de John Carpenter realizado con ínfimo presupuesto, escasos recursos y mucha imaginación. Es una historia de astronautas a bordo de una astronave cuya misión consiste en bombardear y destruir planetas. Llevan más de 20 años patrullando el océano oscuro, han pasado tanto tiempo encerrados en esa nave que han perdido la cabeza. Tenemos el capitán Powell (Joe Saunders) muerto y crionizado en un congelador, y una tripulación sin disciplina ni compañerismo, con bombas parlantes —cuyo momento de desactivación se convierte en una parodia del momento de la desconexión del ordenador HAL en *2001: una odisea del espacio*— y alienígenas en forma de pelota de playa.



*Estrella oscura* (1974, John Carpenter). Surfeando la última ola.

Tras la destrucción de la nave y la extinción de los astronautas, tragados por ese mar estrellado, queda una escena final hilarante, la del astronauta Doolittle (Brain Narelle) sujetándose a un pedazo de la nave, un resto del naufragio, convertido en su tabla de



salvación. Lo vemos surfeando por el espacio, momento emblemático que aúna de nuevo océano y espacio exterior, un naufrago del espacio “cabalgando su última ola”, como dice el especialista del género de ciencia ficción Phil Hardy.<sup>837</sup> Un desvarío surgido en atmósferas claustrofóbicas, de años de retención, una especie de fiebre de las cabañas en entornos nevados y aislados, o como la enajenación de los naufragos en los botes a la deriva, “un diminuto manicomio”, como dice Sergi Sánchez.<sup>838</sup> Un filme que toma la temperatura de su tiempo, como recalca Guzman Urrero: “Obra ilustrativa de un momento singular, con música de Grateful Dead durante la resaca de Vietnam. Por encima del disparate, el humor de la película de Carpenter es ácido y, si se quiere, incluso melancólico, indicio de una dinámica nacional, no precisamente feliz.”<sup>839</sup>

La deriva espacial sin retorno posible y sin salvación es recuperada por el filme sueco-danés *Aniara* (2018, Pella Kagerman y Hugo Lilja) con un transbordador que da título al filme que parte a la exploración de nuevos mundos habitables donde poder asentarse ante la certeza de la destrucción de la Tierra por culpa de diversas catástrofes naturales. La imagen del colosal transbordador es como la de un transatlántico o la de un crucero, con todas las comodidades imaginables de un fastuoso centro comercial, como un *Titanic* interestelar. Pero la aeronave queda varada en el espacio tras una colisión, desviándose de su objetivo marciano, inmersos en una deriva interminable que se prolonga por años, perdidos y atrapados en el espacio, condenados irremisiblemente a su extinción, acentuándose un proceso de desintegración colectiva a pesar de la cordura de algunos, una degradación como en los relatos de salvajismo y locura en los botes de naufragos más desesperados.

---

837 Phil HARDY, *op. cit.*, p. 318.

838 Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 131.

839 Guzmán URRERO, *op. cit.*, p. 138.



*High Life* (2018, Claire Denis). Rastros de vida en un mundo muerto.

Esta idea del naufragio ininterrumpido, la deriva eterna, se hace dolorosamente presente en *High Life* (2018) de la cineasta francesa Claire Denis. Nueva aventura sideral condenada a la deambulaci3n en el vaci3o estelar, aqu3 con una nave tripulada por reos condenados a muerte a quienes se ha concedido la dudosa gracia de un vagar perpetuo. La celda en la c3rcel es suplida por un nuevo espacio cerrado y claustrof3bico donde los convictos sobreviven surcando el espacio exterior en su c3rcel flotante. Como en las tripulaciones perdidas y desorientadas en alta mar, esta expedici3n espacial no tiene meta alguna, sin posibilidad de rescate o de regreso a la Tierra. Como en los relatos m3s desdichados de n3ufragos grupales, los convictos deben subsistir y convivir juntos, teniendo en cuenta los recursos disponibles y su administraci3n, a trav3s del reciclaje y el cultivo de hortalizas, donde un cad3ver puede servir tambi3n de abono para la tierra. La angustia y la desesperaci3n hacen mella en los infaustos navegantes.

Se reproducen las t3picas din3micas involucionistas con una tripulaci3n paulatinamente reducida debido a fricciones internas, a modo de selecci3n natural. Pero otro ingrediente se asoma a la precaria convivencia de un grupo formado por hombres y mujeres, el sexo. Como en otros relatos de n3ufragos abandonados, los deseos carnales se convierten en el motor de la acci3n, una guerra de sexos latente, con una doctora, Dibs (Juliette Binoche), que experimenta y juega con la reproducci3n aprovech3ndose de los astronautas. Dibs es una especie de diosa de la fertilidad, con la mente perturbada de una *mad doctor*, como otros tiranos con ideas descabelladas que gobiernan islas perdidas donde utilizan a los hombres como cobayas. Algunos aspectos recuerdan a *Naves misteriosas*, como el invernadero, la naturaleza proveedora de la nave, 3ltimos vestigios

de vida en ese pedazo de chatarra condenado a vagar en un océano sideral sin vida exterior. La idea de la deriva terminal en el abismo negro del espacio es expresada de forma diáfana por el crítico Ángel Sala con estas palabras: “es como una peregrinación de objetos sin vida, de contendedores en ruinas vagando por una oscuridad extrema”.<sup>840</sup>



*High Life* (2018, Claire Denis). Sepultura celestial.

El filme revela sus ataduras con la imaginación marítima cuando los cadáveres son lanzados por Monte (Robert Pattinson) a la inmensidad espacial, igual como ocurre en el mar cuando los cuerpos son arrojados tras un funeral a la sima marina, la sepultura de los naufragos ahogados. Este instante, por ejemplo, es recogido por Jaime Pena en su análisis del filme titulado “Los ingrávidos” como elemento de gran simbolismo, metáfora perfecta de un viaje a ninguna parte: “La imagen de los cuerpos ingrávidos flotando en el espacio sirve para introducir el título de la película, también para proponer una metáfora del origen de la misión, el viaje de unos condenados a muerte, en todos los sentidos.”<sup>841</sup> El último superviviente de la nave, Monte, el último hombre vivo, sin futuro en su soledad cósmica, naufrago del espacio, tiene, sin embargo, una hija, que ha nacido contra su voluntad y por inseminación artificial en el cuerpo de otra tripulante. Monte, confrontado a su paternidad, cuida su preciado tesoro, su pervivencia en el tiempo, un motivo que renueva su fe en la vida, que le empuja a seguir subsistiendo una vez se ha eclipsado la vida humana en la nave y el mundo ha dejado de existir.<sup>842</sup>

---

840 Ángel SALA, “La insoportable levedad del ser”, en *Dirigido Por*, núm. 496 (febrero de 2019), pp. 24 y s.

841 Jaime PENA, “Los ingrávidos”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, núm. 79 (130) (febrero de 2019), pp. 50 y s.

842 La idea errabunda contenida en la deriva espacial prolongada, una especie de nomadismo estelar, presente en el propio formato serializado de la space opera, se expande al universo gráfico del cómic con la colección de cómic

#### 4.3.4. DESERTIZACIÓN



*La mujer en la Luna* (1928, Fritz Lang). Náufrago en el desierto lunar.

La metáfora del náufrago en el espacio se solapa con la metáfora del náufrago en el desierto a través, básicamente, de las superficies lunares y marcianas, es decir, aplicando la idea del desierto a los planetas del espacio exterior. Las propiedades inhumanas e inhóspitas del desierto se convierten en atributos esenciales de las ínsulas planetarias: una geografía de la nada donde resulta fácil perderse, desvariar, vagar o perecer en peligrosas travesías desérticas. Una conceptualización del desierto en su configuración más extrema, principalmente por la ausencia de oxígeno, está presente en el cine desde sus inicios, como se refleja *La mujer en la Luna*, y es una percepción que llega hasta nuestros días.

---

francesa *Los náufragos del tiempo*, historia de Jean-Claude Forest y dibujos de Paul Gillon, iniciada con un primer volumen publicado en 1974 tras su presencia en revistas.



*Con destino a la Luna* (1950, Irving Pichel). Desierto lunar.

En ocasiones, la imagen prototípica del desierto asociado a mundos planetarios puede adoptar otros modelos escénicos, como superficies heladas. Esta alternancia de marcos geográficos irrumpe con el pionero Méliès cuando introducía una espontánea nevada en la superficie lunar forzando a los astrónomos a cobijarse en el subsuelo en su *Viaje a la Luna*. En *Robinson Crusoe en Marte*, filme donde predomina la figuración del desierto, la desertización se combina con un breve episodio polar. En el cine contemporáneo, frente a la disparidad de planetas visitados en las navegaciones interestelares de las sagas galácticas, esta alternancia de marcos típicos se generaliza. En *Interstellar*, los naufragos del espacio quedaban atrapados en un planeta congelado, mientras que en el arranque de la serie de Netflix *Perdidos en el espacio* la familia Robinson espacial queda atascada en un planeta gélido y su nave destrozada como un barco por la presión de las placas de hielo. En estos y otros ejemplos podemos percibir cómo la metáfora del naufrago en el espacio se intercala con la de la metáfora del naufrago en los hielos.

La desertización lunar, un mundo seco y estéril, tierra arenosa y rocosa, se revalida como espacio físico en el cine espacial de forma ininterrumpida. *Con destino a la Luna* se fundamenta en la viva imagen del desierto, la tierra cuarteada, visión explicitada por el astronauta Cargraves cuando comunica a la Tierra su primera sensación tras el alunizaje: “La primera impresión es de una gran esterilidad y desolación, luego el silencio.” Palabras premonitorias en el terreno de la ficción cinematográfica sobre la aridez de la Luna reveladas en toda su majestuosidad tras la llegada del hombre en la Luna con la misión Apolo 11, el 20 de julio de 1969, cuando el compañero de Armstrong, el astronauta Buzz Aldrin, pronunció la famosa sentencia: “Magnífica vista. Magnífica desolación.”



*La conquista del espacio* (1955, Byron Haskin). Desierto marciano.

El desierto como territorio prácticamente inhabitable se propaga al planeta Marte, desde *La conquista del espacio* hasta *Marte*. Ray Bradbury, en *Crónicas marcianas*, ya había imaginado el océano seco marciano surcado por barcos de vela que se desplazan por el aire encima de un mar de arena, incorporando el imaginario de las navegaciones marinas al mundo marciano. La fisicidad del entorno desértico se transmite perfectamente al espacio a través de filmaciones en decorados naturales como ocurre en *Robinson Crusoe en Marte*, rodado en el californiano Valle de la Muerte, escenario de varios filmes ya comentados en el capítulo sobre la metáfora del naufragio en el desierto. La devastación desértica de las superficies marciana y lunar se expande también a otros universos cuando se amplía el abanico de planetas en las expediciones galácticas.



*Misión a Marte* (2000, Brian de Palma). Huracán devorador.

Las potencialidades letales de una naturaleza enemiga como el desierto pueden manifestarse con la imagen de una violenta tempestad de arena, como el tornado que engulle a los primeros expedicionarios en *Misión a Marte*. Sendas adaptaciones de la novela de Frank Herbert, *Dune* (1984, David Lynch) y *Dune* (2021, Denis Villeneuve), permiten constatar cómo la ciencia-ficción reviste planetas imaginarios bajo los pará-

metros físicos del desierto, en el planeta arenoso Arrakis: un mundo de dunas y rocas, tempestades de arena y sol abrasador, una ínsula desertizada de nula pluviometría, donde impera el lema “el agua es vida”, y en el cual los visitantes, para no sufrir los riesgos de la deshidratación, han desarrollado unos trajes que puedan depurar el sudor y permiten ser autosuficientes durante unos días. Estos filmes muestran un tratamiento de las texturas y las formas desérticas heredero de los rastros característicos de la majestuosidad en filmes como *Lawrence de Arabia* o *El cielo protector*.



*Dune* (2021, Denis Villeneuve). Los gusanos gigantes de Arrakis.

Además de los invasores marcianos y otras especies alienígenas, las naturalezas desérticas del espacio pueden albergar otros peligros escondidos, transmutación de animales asociados al hábitat del desierto, como escorpiones o serpientes. En *Enemigo mío* unas criaturas monstruosas surgen del subsuelo y arrastran a los hombres a su interior. Unos peligrosos insectos atacan a los astronautas embarrancados en Marte en *Planeta rojo*. En *Dune*, el paisaje de quietas ondulaciones de arena, como un mar calmo y silencioso, da un aspecto de “llanuras funerales”, como dice Herbert en su novela. Y la idea del desierto como tierra hostil e infranqueable se materializa también con unas voraces criaturas subterráneas, unos gusanos gigantescos, especie de cetáceos marinos como la ballena blanca Moby Dick que ataca y devora los hombres.



*Capricornio Uno* (1984, Peter Hyams). Sediento.

Antes de que Peter Hyams retomara el clásico de Kubrick *2001: una odisea del espacio* en la secuela *2010: Odisea dos* (1984) con una nueva misión para recuperar el *Discovery* y reconectar a HAL con destino a Júpiter, este cineasta americano ya había rodado un filme sobre la carrera espacial, *Capricornio Uno* (1984, Peter Hyams), una misión fraudulenta a Marte que se reencuentra con la metáfora del naufrago en el desierto.<sup>843</sup> Tres astronautas son sacados unos instantes antes del despegue del cohete *Capricornio Uno* y escondidos en un lugar secreto. El aterrizaje en Marte es una gran pantomima, rodada en un plató en un hangar de un lugar indeterminado, retransmitido por televisión. Pero cuando el cohete explota al entrar en la atmosfera terrestre, los planes previstos de llevar a los astronautas a la zona de amerizaje y simular su llegada a la Tierra se tuercen.

Los astronautas saben que han sido dado por fallecidos y deciden escapar de su encierro en una avioneta, aterrizando en un desierto ignoto, una superficie marciana, como dice irónicamente uno de los cosmonautas. Los tres hombres, con el logo de la NASA impreso en sus trajes, se transforman en tres astronautas en un desierto terrícola. La carrera espacial deriva irónicamente hacia una metáfora del naufrago en el desierto, que se asemeja ahora a un paisaje marciano o lunar, demostrando su reversibilidad, como sugiere Sergi Sánchez cuando se refiere a las dificultades en la supervivencia del as-

---

843 La ductilidad del espacio exterior para albergar cualquier aventura terrestre es puesta de relieve por el propio cineasta americano Peter Hyams otorgando revestimiento espacial a un western clásico, *Solo ante el peligro* (1952, Fred Zinneman), en una adaptación muy libre y futurista en *Atmósfera cero* (1981), ambientado en una luna de Júpiter, con un policía, William T. O'Neil (Sean Connery), sucedáneo del atribulado sheriff, interpretado por Gary Cooper, que debía enfrentarse sin ayuda de nadie a una peligrosa banda de forajidos.



tronauta Charles Brubaker (James Brolin) “en el lunar (o marciano) desierto de Nevada”.<sup>844</sup>



*Capricornio Uno* (1984, Peter Hyams). Hambriento.

La deriva espacial se metamorfosea en una deriva agotadora por un entorno inhóspito, provistos de una lata de agua y una bengala que utilizarán para dar aviso en el caso de que sean apresados por sus perseguidores. Uno de ellos, John Walker (O.J. Simpson), exhausto y sediento, recuerda un manual de supervivencia, y busca una señal de agua, arrastrándose hasta un cauce seco, escarbando en la arena, bajo un sol implacable, entre delirios y visiones. Brubaker, el último superviviente, refugiado en una cueva para no ser descubierto, amenazado por una serpiente de cascabel, consigue matarla y se la come. Los peligros de una naturaleza enemiga luego toman forma con el encuentro con un alacrán. Brubaker consigue alcanzar una gasolinera, la orilla salvadora, pero se convierte en una costa destructora, ya que el establecimiento está vacío y sus perseguidores lo acorralan. Finalmente será rescatado como un náufrago del desierto por el periodista Robert Caulfield (Elliott Gould) con una avioneta de fumigación, dispuestos a revelar la gran mentira de la llegada a Marte.

#### 4.3.5. REGRESO AL ORIGEN DE LA METÁFORA

La metáfora del náufrago en el espacio puede conducirnos al terreno físico del cual emana, el océano. Recupera así su raíz marina desde los tiempos balbucientes de formación del cine como arte popular. Méliès introduce en su temprano *Viaje a la Luna* un

---

<sup>844</sup> Sergi SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 142.

motivo que luego será determinante en la carrera espacial, el amerizaje, un momento privilegiado en el que los astronautas alcanzan la Tierra, escena acompañada de una imaginería que recuerda las tareas de salvamento de náufragos. La metáfora del naufrago en el espacio se fusiona con uno de los pilares de la poética del naufrago, la llegada a una costa acogedora.



*Viaje a la luna* (1902, George Méliès). Naufrago.

A pesar de que en *La gran sorpresa* se obvia el motivo del amerizaje en la Tierra tras escapar de los selenitas, ese instante sí es abordado por H.G. Wells en la novela original, *Los primeros hombres en la Luna*. El anhelado regreso a la Tierra se materializa con la escena de Bedford alcanzando la costa británica, retomando el imaginario del naufrago a través del motivo de la orilla salvadora. La idea del cosmonauta como naufrago del espacio se trasmuta en la imagen del naufrago literal cuando alcanza la playa y lo confunden con un hombre que ha padecido un naufrago, junto a su esfera lunar, que confunden con una especie de boya salvavidas. Lo llamativo del caso es que la imaginación literaria de Wells es reproducida simultáneamente en imágenes por Méliès en la pantalla en 1902.

La desventura de los naufragos del espacio del *Apolo 13* concluye con el instante del rescate final en el mar. Al tratarse de una operación de salvamento televisada permite que la alegría de los astronautas rescatados con vida sea correspondida por las muestras de júbilo y emoción de los ingenieros espaciales de la NASA y los propios familiares de los astronautas. La escena parece un gran cuadro de las marinas trágicas del romanticismo que combinan la escena del salvamento de naufragos con la presencia de la gente observando la escena desde tierra firme.



*Apolo 13* (1995, Ron Howard). Rescate de náufragos.

La imagen paradigmática del rescate de la tripulación del *Apolo 13* en el mar, la culminación a una historia de supervivencia en el espacio, puede subvertirse en sentido terrorífico, como ocurre en *Vida* de Daniel Espinosa, que hemos comentado en el apartado de las derivas espaciales. En este caso se utiliza una escena también típica, la cápsula del espacio amerizando tras desplegar sus paracaídas, seguida del momento del rescate a cargo de unos barcos de pesca de la zona, pero la variante consiste en que la cápsula contiene en su interior un engendro monstruoso, que se ha apoderado del astronauta que la pilotaba, y que propagará el terror en la Tierra.



*Interstellar* (2014, Christopher Nolan). Náufragos del espacio/náufragos marinos

Como el planeta oceánico pensante *Solaris* de las versiones de Tarkovski y Soderbergh, *Interstellar* cruza océanos de tiempo y hace escala en un planeta acuático, bautizado con el nombre del astronauta desaparecido que pisó por primera vez su superficie, Miller. Este filme de deriva intergaláctica puede verse como una operación de rescate de náufragos del espacio, con la salvedad de que en este planeta líquido los rescatadores se convierten en náufragos también al quedar varados. Los viajeros del espacio y el tiempo, Cooper y Amalia Brand, buscan signos del astronauta Miller, un ser desvanecido, náufrago perdido para siempre, y encuentran balizas y restos de su nave destruida,

restos de un naufragio, ahora diseminados por ese mundo líquido. Ahora ellos se ven sacudidos por olas gigantes, una tormenta perfecta, que les hacen zozobrar, con los motores de la nave llenos de agua, quedando atrapados en ese océano hasta que consiguen despegar, navegar de nuevo.



*Lost in space* (2019–2021, Matt Sazama y Burk Sharpless). Náufragos.

Vemos cómo la metáfora del naufragio se desprende de su carácter alegórico y el naufrago recupera su literalidad también con la familia Robinson espacial cuando quedan atrapados en un mundo oceánico en el primer episodio de la segunda temporada de *Lost in Space*, titulado justamente *Náufragos*. La narrativa del naufragio se hace patente cuando convierten la nave estropeada en una especie de velero para poder navegar en ese planeta marino y así acercarse a los rayos de una tormenta eléctrica en el horizonte que pueda cargar la batería de la nave y poder despegar —una forma de huida que evoca los intentos de los naufragos desterrados en islas perdidas mediante la construcción de balsas de troncos o ensamblando restos de naufragios en improvisadas naves-.



*Gravity* (2013, Alfonso Cuarón). El naufrago figurado se hace real.

La reversibilidad de la metáfora del naufragio en el espacio queda perfectamente probada en la conclusión de *Gravity*. La cápsula de Ryan se hunde en las profundidades

de un lago, la astronauta sale nadando para no perecer ahogada y exhausta llega a una orilla salvadora, depositando su cuerpo fatigado en la arena, expresando toda su gratitud y todo su sufrimiento. Ryan se levanta y da sus primeros pasos, como un recién nacido, tambaleándose en la tierra firme después de vivir en el espacio, una imagen de renacimiento equivalente a la llegada a la orilla benefactora en los relatos de naufragos. Se materializa una cadena de transmisión que va de la metáfora del naufrago aplicada al espacio exterior a su manifestación literal sirviéndose de uno de los momentos más paradigmáticos en la figura del naufrago.



*La salvaje y azul lejanía* (2005, Werner Herzog). Astronautas subacuáticos.

Esta amalgama de sugerencias entre océano y galaxia se presenta íntegramente en el extraño e inclasificable filme documental de Werner Herzog *La salvaje y azul lejanía* (2005, Werner Herzog), que traslada el espacio sideral a las profundidades marinas. El cineasta alemán dirige un filme acuático como si se tratase de un film en el espacio exterior, tomando como inspiración la desaparición de una astronave de la NASA, la sonda no tripulada *Galileo*, que tras 8 años de misión espacial recibe la orden en 2003 de volatizarse en el universo. Sirviéndose de los códigos del cine de ciencia-ficción, termina presentando imágenes de la naturaleza como si se trataran de imágenes de otro mundo, a través del viaje de unos astronautas perdidos en el espacio que fracasan en su empeño de establecerse en la Tierra porque el planeta es inhabitable. Así se ven empujados a buscar un lugar en el sistema solar para poder vivir, explorando un mundo líquido sumergido bajo una capa de hielo, hábitat abandonado por una civilización alienígena. Este trayecto invertido trastoca los términos del cine espacial al presentar el mundo alienígena en formato terrestre y los terrestres como si fueran visitantes alienígenas. La reversibilidad de la metáfora espacial lleva a que los buzos en las profundidades antárticas sean astronautas que exploran un mundo ignoto, una galaxia bajo los hielos, presentando los abismos marinos bajo la idea de galaxias lejanas. Herzog recicla imágenes de su documental sobre la Antártida, *Encuentros en el fin del mundo*, tomadas por el submarinista Henry Kaiser, que convierten al mundo submarino con sus increíbles habi-

tantes en especímenes de galaxias perdidas. Profundidades abisales con animales prehistóricos que tiene mucho de mundo infernal: “Un vasto y despiadado infierno repleto de peligros inmediatos y permanentes”, en palabras de Josetxo Cerdán y María del Mar López.<sup>845</sup> Esta visión de la naturaleza en su dimensión más salvaje e inhumana, habitual en el imaginario de Herzog, es subrayada también por otro analista, Brad Prager: “La desolación —la insinuación de un abismo solitario— siempre parece ir de la mano en la descripción de la naturaleza de Herzog.”<sup>846</sup> La operación desarrollada por Herzog en *La salvaje y azul lejanía* es similar a la que llevó a cabo en su experimento filmico *Fata Morgana*, un filme desértico que llevaba incorporado un toque fantástico con alusiones a la galaxia de Andrómeda, extremo que pone de relieve Antonio Weinrichter: “evocan una idea de Andrómeda en los dos polos, frío y caliente, de nuestro planeta azul”.<sup>847</sup>

---

845 Josetxo CERDÁN y María del Mar LÓPEZ, “Herzog y el documental intervenido: una visión extática del colapso terrícola”, en AA.VV. Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados, Santander, Shangrila, 2015, p. 180.

846 Brad PRAGER, *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*, Londres, Wallflower, 2007, p. 119

847 Antonio WEINRICHTER, *op.cit.*, p. 151.

## PINTURAS, DIBUJOS, GRABADOS

- AIVAZOVSKY, Ivan, *La novena ola* (1850)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Paisaje marino iluminado por la luna con naufragio* (1863)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Diluvio* (1864)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Tormenta en el Mar del Norte* (1865)  
AIVAZOVSKY, Ivn, *Naufragio en el Mar Megro* (1873)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Arco iris* (1873)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Naufragio* (1876)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Naufragio* (1884)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Tormenta* (1886)  
AIVAZOVSKY, Ivan, *Ola* (1889)  
BACKHUYSEN, Ludolf, *Barcos en apuros en una costa rocosa* (1667)  
BACKHUYSEN, Ludolf, *Barco encallando en una tormenta* (1690)  
BACKHUYSEN, Ludolf, *El naufragio de San Pablo* (1690-1700).  
BACKHUYSEN, Ludolf, *Cristo en la tormenta en el mar de Galilea* (1695)  
BACKHUYSEN, Ludolf, *Tempestad en el mar* (1702)  
BIARD, Françoise- Auguste, *Bahía Magdalena. Vista de la península de las Tumbas al norte de Spitzberg. Efecto de aurora boreal* (1841)  
BIARD, Françoise- Auguste, *Los náufragos atacados por un tiburón* (1846).  
BIRCH, Thomas, *Naufragio de Falconer* (1828)  
BIRCH, Thomas, *Naufragio* (1829)  
BÖCKLIN, Arnold, *Odiseo y Calipso* (1883)  
BORRASSÀ, Lluís, *Fragmento de Santo Domingo salvando los náufragos en el retablo gótico de Santa Clara de Vic* (1414-1415)  
BURROUGHS, Bryson, *La isla de Calipso* (1928)  
CARMICHAEL, James Wilson, *Marina con naufragio* (1837)  
CARMICHAEL, James Wilson, *Faro de Irwin, tormenta furiosa* (1851)  
CARMICHAEL, James Wilson, *Remando a rescatar marineros de un naufragio en la costa de Northumberland* (Sin fecha)  
CLARKE, Harry, *Un descenso al Maelström* de Verne (1919). Dibujos.  
DAHL, I.C., *El día después de una noche tempestuosa* (1819)  
DAHL, I.C., *Erupción del Vesubio* (1826)  
DAHL, I.C., *Naufragio en la costa de Noruega* (1832)  
DANBY, *Atardecer en el mar después de una tormenta* (1824)  
DANBY, Francis, *El diluvio* (1840)  
DANBY, Francis, *Naufragio* (1859)  
DE VALENCIENNES, *Erupción del Vesubio* (1813)  
DELACROIX, Eugène, *La Barca de Dante* (1822)

- DELACROIX, Eugène, *El naufragio de Don Juan* (1840)
- DELACROIX, Eugène, *Después del naufragio* (1847)
- DELACROIX, Eugène, *Cristo en el lago Tiberíades* (1853)
- DELACROIX, Eugène, *Cristo en el mar de Galilea* (1854)
- DELACROIX, Eugène, *La lucha por la vida/Naufragio* (Sin fecha)
- DEUDEVEU, *Náufrags* (2015) Fotografía carátula CD.
- DORÉ, Gustave, *Oda al viejo marinero* de Coleridge (1876). Ilustraciones
- DOISNEAU, Robert, *Náufrago solitario* (*Naufragé solitaire*, Chalkwell Beach) (1950). Fotografía.
- EDWIN CHURCH, Frederick, *Icebergs y naufragio en el ocaso* (1860)
- EDWIN CHURCH, Frederick, *The Icebergs* (1861)
- EL BOSCO, Hyeronimus Bosch, *La nave de los locos* (siglo XVI)
- ELDER, Will, Portada *Snarf n° 10* (1987, Kitchen Sink Press) Cómic.
- ETTY, William, *Hero y Leandro/ Hero, Having Thrown Herself from the Tower at the Sight of Leander Drowned, Dies on his Body* (1829)
- FABRÉS, Antoni, *Desierto blanco* (1901)
- FÉRAT, Jules, *La isla misteriosa* de Jules Verne (1874). Dibujos.
- FRIEDRICH, Caspar David, *Monje frente al mar* (1810)
- FRIEDRICH, Caspar David, *El mar de hielo/El naufragio del Esperanza* (1823/24)
- FRIEDRICH, Caspar David, *Paisaje marino con naufragio a la luz de la luna* (1830)
- FRIEDRICH, Caspar David, *Naufragio a la luz de la luna* (1835)
- FROMENTIN, Eugène, *El país de la sed* (1869)
- GARNIER, Étienne Barthélémy, *Ajax naufragado* (*Un guerrier se sauvant du naufrage et se cramponnant à des rochers/ Ajax naufragé*) (1793).
- GÉRICAULT, Théodore, *La balsa de La Medusa* (1818)
- GÉRICAULT, Théodore, *La tempestad* (*La tempête/ L'Épave/ Scène inspirée du naufrage de Luisa de Mello*) (hacia 1820)
- GOYA, Francisco de, *El naufragio* (1794)
- GOYA, Francisco de, *Un incendio* (1793)
- GRANDVILLE, J.J., *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1838). Grabados
- GRANDVILLE, J.J., *Robinsón Crusoe* de Daniel Defoe (1840). Grabados
- GUDIN, Théodore, *El incendio del Kent* (1828)
- GUDIN, Théodore, *El sacrificio del capitán Desse/ Trait de dévouement du capitaine Desse, de Bordeaux, envers le Colombus, navire hollandais* (1829)
- HUE, Jean François, *Marina, naufragio* (finales XVIII, principio XIX)
- HUE, Jean François, *La bahía y el puerto de San Melo* (1798)
- ISABEY, Eugène, *El incendio del Austria* (1859).
- LACOMTE, Hippolythe, *El naufragio de La Medusa. Revuelta de una parte de la tripulación* (1816) Litografía.
- LANDSEER, Edwin Henry, *El hombre propone, Dios dispone* (1864)
- LÓPEZ, Valeriano, *Top balsa* (2007) Performance.



- LOUTHERBOURGH, Philippe Jacques, *Naufragio* (1767)
- LOUTHERBOURGH, Philippe Jacques, *The Wreckers (Fishermen pulling in their nets in rough sea)* (1767)
- LOUTHERBOURGH, Philippe Jacques, *Marina con naufragio* (1769)
- LOUTHERBOURGH, Philippe Jacques, *Shipwreck with robbers* (1793)
- LOUTHERBOURGH, Philippe Jacques, *La inundación/The Flood/The Last Man* (1790)
- MEDINA, Juan, *Morir tan cerca. Secuencia de un naufragio* (2005). Fotografía.
- PILLEMENT, Jean, *Náufragos llegando a la costa* (1790-1800)
- PROUD'HON, Pierre Paul, Víctima de las olas (1805) en *Pablo y Virginia* de Bernardin. Grabado.
- RIOU, Édouard, *Las aventuras del capitán Hatteras* de Verne (1866). Ilustraciones.
- RIOU, Édouard, *Los hijos del capitán Grant* de Verne (1868). Ilustraciones.
- RIOU, Édouard, *El Chancellor* de Verne (1875). Ilustraciones.
- ROMNEY, George, *La tempestad* de Shakespeare (1790). Grabado.
- ROSA, Salvator, *Odiseo y Nausica* (1650)
- ROUSSEAU, Henry, *Barco en una tempestad* (1899)
- ROUX, George, *La esfinge de los hielos* de Jules Verne (1897). Ilustraciones.
- ROUX, George, *El faro del fin del mundo* de Jules Verne (1905). Ilustraciones.
- ROUX, George, *Los naufragos del Jonathan* de Jules Verne (1909). Ilustraciones.
- STÖWER, Willy, *El hundimiento del Titanic* (1912). Grabado.
- TAILLASSON, Jean Joseph, *Leandro y Hero* (1798)
- TURNER, William, *Barcos holandeses en una galerna* (1801)
- TURNER, William, *El muelle de Calais* (1803)
- TURNER, William, *El naufragio. Pescadores tratando de salvar la tripulación* (1805)
- TURNER, William, *El naufragio del Minotauro* (1810)
- TURNER, William, *Caída de una avalancha en los Grisones* (1810)
- TURNER, William, *El monte Vesubio en erupción* (1817)
- TURNER, William, *Barco encallado* (1828)
- TURNER, William, *Un barco de rescate se dirige hacia un barco encallado que avisa con fuegos de bengala* (1831)
- TURNER, William, *Saqueadores de restos de naufragios* (1834)
- TURNER, William, *Incendio en el mar* (1835)
- TURNER, William, *El barco de los esclavos (Slavers Throwing overboard the Dead and Dying –Typhoon coming on)* (1840)
- TURNER, William, *Naufragio con barcos de pesca* (1840-1845)
- TURNER, William, *Amanecer después del naufragio* (1841)
- TURNER, William, *Tempestad de nieve en al mar, vapor frente a un puerto* (1842)
- TURNER, William, *La boya que señala un naufragio* (1849)
- VERNET, Claude Joseph, *Mar tempestuoso* (1748)
- VERNET, Claude Joseph, *Un naufragio* (1750)

VERNET, Claude Joseph, *Tormenta con naufragio* (1754)  
VERNET, Claude Joseph, *Naufragio* (1759)  
VERNET, Claude Joseph, *El naufragio* (1762)  
VERNET, Claude Joseph, *Tormenta en la costa mediterránea* (1767)  
VERNET, Claude Joseph, *Tempestad con naufragio de una nave* (1770)  
VERNET, Claude Joseph, *Naufragio/ Le naufrage* (1771)  
VERNET, Claude Joseph, *Naufragio* (1772)  
VERNET, Claude Joseph, *Naufragio en mar tempestuoso* (1773)  
VERNET, Claude Joseph, *Tempestad* (1775)  
VERNET, Claude Joseph, *La muerte de Virginia* (1789)  
VON PAYER, Julius, *Starvation Cove* (1897)  
WATERHOUSE, John William, *Miranda* (1875)  
WATERHOUSE, John William, *Miranda* (1916)  
WRIGHT, Joseph, *Erupción del Vesubio vista desde Portici* (1774-1776)  
WYETH, N.C., *Secuestrado de Stevenson*. (1913). Ilustración.  
WYETH, N.C., *Robinsón Crusoe* de Defoe. (1920). Ilustración.  
WYETH, N.C., *Odisea* de Homero (1929). Ilustración.  
AA.VV. Portada *El Víbora número extra 100* (1988). Cómic.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKRYOD, Peter, *Poe, una vida truncada*, Barcelona, Edhasa, 2008.
- ALDECOA, Ignacio, “Prólogo” en Jules Verne, *Escuela de robinsones*, Estella, Salvat, 1970.
- ALDARONDO, Ricardo, *Películas clave del cine de aventuras*, Barcelona, Robinbook, 2008.
- ALDISS, Brian, *Frankenstein desencadenado* (1973)
- ALDISS, Brian, *La otra isla del doctor Moreau* (1980)
- ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia. Infierno* (1307-1319)
- ANGULO, Jesús, Las veinte mil caras de Julio Verne, Zaragoza, Festival de cine de Huesca (Colección “Cine y más”, núm. 11), 2003
- ALLEN NOLLEN, Scott, *Robert Louis Stevenson. Life, Literature and the Silver Screen*, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1994.
- APRÁ, Adriano, “Entrevista con Nicholas Ray”, *Nickel Odeon*, núm. 14, (*Nicholas Ray: el amigo americano*) (Primavera 1999)
- ARANDA, Francisco David, “El naufragio de Ridley Scott”.  
(<https://www.ecartelera.com/peliculas/the-martian/critica/15943/>)
- ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- ARGULLOL, Rafael, “El horizonte. El Gran Juego” en *Motivos visuales del cine*, Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pp. 319 y ss.
- AUMONT, Jacques, “El laberinto” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016
- AVELLAR, José Carlos, *Le ciel de l'image* en *Cinemas d'Amérique Latine n° 16*. Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (ARCAIT). Toulouse, 2008.
- AYÉN, Xavi, “El superviviente número 17”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 2011.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (1957), Ciudad de México, FCE, 2009.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), Ciudad de México, FCE, 2005.
- BACON, Francis, *La nueva Atlántida* (1626)
- BALKAN, Evan, *Shipwrecked! Deadly adventures and disasters at sea*, Birmingham, Menasha Ridge, 2008,
- BALLANTYNE, Robert Michael, *La isla de coral* (1858)
- BALLARD, James G., *El imperio del sol* (1984)
- BALLARD, James G., *La sequía* (1965)
- BALLARD, James G., “Guía del usuario para un nuevo milenio” (1996), en Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008.

- BALLÓ, Jordi, *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 2000.
- BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *La llavor immortal: Els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries, 1995.
- BALLÓ y PÉREZ, *El món, un escenari: Shakespeare, el guionista invisible*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- BALLÓ, Jordi, y PÉREZ, Xavier, *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*, Empúries. Barcelona, 2005
- BARRIE, J.M., *El admirable Crichton* (1902)
- BARROS, Miguel, *Nadie quiere la noche*, Pressbook, Mediapro-Filmox, Barcelona, 2015.
- BARTHES, Roland, *Mitologías* (1957), México, Siglo XXI, 1999.
- BATLLE CAMINAL, Jordi, *Catastrorama: 250 cataclismos de cine*, Barcelona, Glénat, 1998.
- BAXTER, John, *Fellini. Biografía*, Barcelona, Ediciones B, 1993.
- BAXTER, John, *Von Sternberg*, The University Press of Kentucky, 2010.
- BENOIT, Pierre, *La Atlántida* (1919)
- BERNARDIN, Jacques-Henri, *Pablo y Virginia* (1787)
- BÉRTOLO, Constantino, “Apéndice” en Jules Verne, *El Chancellor*, Madrid, Anaya, 1985.
- BEYLIE, *Películas clave de la historia del cine*, Barcelona, Robinbook/Ma Non Troppo, 2006.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel* (1940)
- BIOY CASARES, Adolfo, *Plan de evasión* (1945)
- BITRAN, Tara, entrevista a Joe Penna, *Variety*, (7 de mayo de 2018)
- BOU, Núria, y PÉREZ, Xavier, *El temps de l'heroi: Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BLAIM, Arthu, “As if it wasn't a good island”: *Failed and Forgotten Utopias in the Cinematic Adaptations of William Golding's "Lord of the Flies"* en *Mediated Utopias: From Literature to Cinema*. Frankfurt, Peter Lang, 2015.
- BLAIM, Arthur, y GRUSZEWSKA-BLAIM, Ludmila, *Mediated utopias: From literature to cinema*, Frankfurt, Peter Lang, 2015
- BLANCH, Antonio, *El hombre imaginario: Una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir* (1959), Madrid, Trotta, 2005
- BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia* (1979), Madrid, Visor, 1995.
- BOCCACCIO, Giovanni, Landolfo o una fortuna imprevista en El Decamerón (1350)
- BOOKER, M. Keith, *Historical dictionary of science fiction cinema*, Londres, Rowman & Littlefield, 2020.

- BORGES, Jorge Luis, “La esfera de Pascal” en *Inquisiciones/ Otras inquisiciones* (1995), Barcelona, Random House/Mondadori, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, “Prólogo” (1940) en Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), Madrid, Cátedra, 2002
- BORGES, Jorge Luis, “Quevedo” (1952), en *Inquisiciones/Otras inquisiciones* (1995), Barcelona, Random House/Mondadori, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, “El primer Wells”, en *Inquisiciones/Otras inquisiciones* (1995), Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, *Los dos reyes y los dos laberintos* (1939)
- BORGES, Jorge Luis, *Laberintos en Elogio de la sombra* (1969)
- BORGES, Jorge Luis, *Alexander Selkirk; Otro poema de los dones*. En *El otro, el mismo* (1964)
- BRADBURY, Ray, *Crónicas marcianas* (1950)
- BRADBURY, Ray, *El hombre ilustrado* (1951)
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451* (1953)
- BRECHT, Bertold, *Canción de los marineros* en *Happy end* (1929)
- BRECHT, Bertold, *Sobre una muchacha ahogada* en *Devocionario del hogar* (1927)
- BRIAN SIMPSON, William, “Cannibals at Common Law”, *The Law School Record*, t. 27 (otoño de 1981)
- BRION, Patrick, *Le cinéma d’aventure. Les grands classiques américains: de “Robin des bois” à “L’homme qui voulut être roi”*. París, La Martinière, 1995.
- BROX, Luis María, “Introducción a las aventuras marinas”, en Jules Verne, *El Chancelor*, Madrid, Anaya, 1986.
- BROWN, Eric C., “The bard comes to “Yellow Sky”: Shakespeare’s tempestuous western” en Estelle Rivier y Eric C. Brown (ed.), *Shakespeare in Performance*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 138-154.
- BRUNNER, Didier, *Le sommet des Dieux* de Patrick Imbert, s.l., Wild Bunch, 2021.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Real Universidad de Alcalá, 1807.
- BYRD, Richard E., *Alone: The Classic Polar Adventure* (1938), Nova York, Kodansha International, 1995.
- BYRON, Lord, *La peregrinación de Childe Harold* (1812-1818)
- BYRON, Lord, *Don Juan* (1818-1824)
- CABEZA DE VACA, Álvar Núñez, *Naufragios y comentarios* (1542)
- CALDERS, Pere, *Ronda naval bajo la niebla* (1967)
- CALLAGHAN, Steve, *Adrift: 76 Days Lost At Sea* (1986)
- CALVINO, Italo, *Per què llegir els clàssics*, Barcelona, Edicions 62, 2016.
- CANO GAVIRIA, Ricardo, “Prólogo” en Herman Melville, *Las encantadas*, Barcelona, JRS, 1982.
- CAPRA, Frank, *Hollywood Story/The Name Above the Title* (1971), Gémenos, Ramsay, 2006.

CARCASSONE, Manuel, “Naufragé” en Gilles Horviller (dir.), *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988.

CARDULLO, Bert, *Screening the stage: Studies in cinedramatic art*, Berna, Peter Lang, 2006

CARNICÉ, Marga, y HACHERO, Bruno, “La piedad”, en Jordi Balló y Alan Bergala, ed., *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

CARREY, Émile, *Las aventuras de Robin Jouet* (1865)

CASAS, Quim, “Buñuel y Simón el estilista”, *Dirigido Por*, núm. 395 (diciembre de 2009)

CASAS, Quim, “*El renacido*. Cabalga con el diablo”, *Dirigido Por*, núm. 462, (enero 2016)

CASAS, Quim, “Western. Historias y espacios”, en *Dossier William A. Wellman*, (*Dirigido Por*, núm. 515, (marzo 2021)

CASTRO, Antonio, “Sidney Pollack”, *Dirigido Por*, núm. 53 (abril de 1978)

CASTRO, Antonio, “Entrevista a Wolfgang Petersen”, *Dirigido Por*, núm. 136 (mayo de 1986)

CASTRO REY, Ignacio, “Un poco de nada. Tiempo, historia y cronología en *El caballo de Turín*” en Béla Tarr. *¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Santander, Shangrila, 2016.

CERDÁN, Josetxo, y LÓPEZ, Maria del Mar, “Herzog y el documental intervenido, una visión extática del colapso terrícola” en AA.VV. *Werner Herzog. Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015.

CHABROL, Claude, y ROHMER, Éric, *Hitchcock* (1957), Gémenos, Ramsay Poche Cinéma, 2006

CHASE, Owen, *Narración del más extraordinario y desastroso naufragio del ballenero Essex* (1821)

CHAUCER, *Los cuentos de Canterbury* (siglo XV)

CHION, Michel, “Nature” en Gilles Horviller (dir.), *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988,

CHRISTIE, Agatha, *Diez negritos* (1939)

CIEUTAT, Michel, *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona, 1990

CISERI, Iliaria, *El Romanticismo 1780 a 1860. El nacimiento de una nueva sensibilidad*, Madrid, Electa, 2004.

CLARK ROSS, James, *A Voyage of Discovery and Research in the Southern and Antarctic Regions, During the Years 1839–43* (1847)

CLARKSON, Thomas, *History of the rise, progress, and accomplishment of the abolition of the African slave-trade by the British Parliament* (1808)

COETZEE, J.M., *Foe* (1986)

COLEMAN, Jon T. *Here lies Hugh Glass: A mountain man, a bear and the rise of the American nation*, Nueva York, Hill & Wang, 2012.

- COLERIDGE, Samuel, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, Londres, Thomas Middleton Raysor, 1936.
- COLERIDGE, Samuel, *La oda del viejo marinero* (1798)
- COLLINS, Wilkie, *El juego del escondite* (1854)
- COLLINS, Wilkie, *La piedra lunar* (1868)
- COMA, Javier, *Diccionario del western clásico*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.
- COMA, Javier, *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.
- CONNELL, Richard, *El juego más peligroso* (1924)
- CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas* (1899),
- CONRAD, Joseph, *La línea de sombra* (1916)
- CORRIGAN, Timothy, "The Pedestrian Ecstasies of Werner Herzog. On Experience, Intelligence, and the Essayistic" en V.V.A.A. *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012.
- CORTÁZAR, Julio, "Prefacio y notas" (1972) en *Cuentos de imaginación y misterio*, Barcelona, Libros del Zorro Rojo, 2010
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación* (1522)
- COSTA, Marion, *La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du 18<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Grenoble, Université Pierre Mendès, 2012.
- COURTADE y CADARS, *Histoire du cinéma nazi*, París, Eric Losfeld, 1972.
- COY GIRÓN, Juan José, "El terror del hombre moderno: Lord of the flies", en *Atlantis* (Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos), t. 8, núm. 1-2 (junio-noviembre de 1986), pp. 109-114.
- COWPER, William, *La soledad de Alexander Selkirk* (1782)
- COWPER, William, *El naufrago* (1797)
- CRESPO, Borja, "Marte: Naufrago espacial"  
(<https://www.elcorreo.com/butaca/201510/16/marte-naufrago-espacial-20151015104715-rc.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>)
- CRIDA ÁLVAREZ, Carlos Alberto, *Tempestades y naufragios en los poemas narrativos del siglo XIII español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.
- CRONIN, Paul, *Herzog on Herzog* (2002), cit. en Antonio WEINRICHTER, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Madrid, Ocho y medio 2007.
- CRUZ GARCÍA, Mariano, "La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*" en *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Santander, Shangrila, 2016 (pp. 215-246)
- CURTIS, James, *James Whale*, San Sebastián, Filmoteca Española/Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1989
- DARRAH SMITH, Barbara, *Terror at Sea: True Tales of Shipwrecks, Cannibalism, Pirates, Fire at Sea, and Other Disasters in the 18th & 19th Centuries* (1995)
- DASH, Mike, *La tragedia del Batavia. El motín más cruel de la historia* (2002)
- DAVID THOREAU, Henry, *Walden o la vida en los bosques* (1854)

- DAUSÀ, Joan, *Com plora el mar* (2017). Canción.
- D'AGRAIVES, Jean, *Le petit Robinson*, París, Hachette, 1925.
- DE BERCEO, Gonzalo, *Los milagros de Nuestra Señora* (hacia 1260)
- DE FORNARI, Oreste, "Fuego en la nieve", *Dirigido Por*, núm. 302 (junio de 2001)
- DE FRANCISCO, Israel, *Hambre de cine: Una historia del siglo xx a través de los famélicos en la gran pantalla*, Madrid, Notorious, 2011
- DE LAS CASAS, Fray Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552)
- DE LAS CASAS, Fray Bartolomé, *Historia de las Indias* (1527)
- DE MILLE, Cecil B., *Mis diez mandamientos*, Madrid, JC, 2005.
- DE MIRVAL, C.H., *El Robinson de las arenas del desierto* (1837)
- DE MONTOLIEU, Madame, *El Robinsón suizo o Diario de un padre de familia naufragado con sus hijos* (1813)
- DE RODAS, Apolonio, *Argonáuticas* (III a de C.)
- DE SAILLET, Alexander, *El Robinsón de los mares, o el naufragio de la « Tisophoné »* (1861)
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *El pequeño príncipe* (1946)
- DE SAMOSATA, Luciano, *Historia verdadera* (siglo II)
- DE VERE STACPOOLE, Henry, *El lago azul* (1908)
- DEFOE, Daniel, *Las aventuras de Robinsón Crusoe* (1719)
- DEFOE, Daniel, *Nuevas aventuras de Robinsón Crusoe* (1719)
- DEFOE, Daniel, *Serias reflexiones de Robinsón Crusoe* (1720)
- DEHS, Volker, *Jules Verne*, Madrid, EDAF, 2005.
- DELEUZE, Gilles, "Causes et raisons des îles désertes", en *L'île déserte et autres textes: Textes et entretiens, 1953-1974*, París, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DEVILLE, Vincent, "La montaña" en *Motivos visuales del cine* Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016. (pp. 195-202)
- DI GIAMMATTEO, Fernaldo, *Dizionario universale del cinema. I film*. Volumen I, Roma, Riuniti, 1984.
- DÍAZ DE CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632)
- DÍAZ ZAMBRANA, Rosana, *La retórica del naufragio en "La isla de la pasión" de Laura Restrepo*. En *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, núm. 6, (2007), pp. 223-234
- DIOLÉ, Philippe, *Le plus beau désert du monde* (1955)
- DOMÍNGEZ, Salvador M., "Ártico (*Arctic*, 2018) de Joe Penna". (<https://revistafantastique.com/artico-arctic-2018-de-joe-penna>)
- DUDOK DE WIT, Michael, declaraciones en el pressbook del filme *La tortuga roja*, extraídas de una entrevista en la revista *Positif* nº 665, (julio/agosto 2016)
- DUDOK DE WIT, Michael, entrevistado por Gerard Alonso i Cassadó en *Caimán Cuadernos de cine*, núm. 56 (107) (enero 2017)



- DOUFLOT, Jean, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (1970), Barcelona, Anagrama, 1971.
- DUCRAY-DUMINIL, François Guillaume, *Los dos robinsones, o aventuras de Carlos y Fanny, dos niños ingleses abandonados en una isla de América* (1787)
- ECO, Umberto, *El superhombre de masas: Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Random House/Mondadori, 2012.
- DUMAS, Alejandro, *El Conde de Montecristo* (1844)
- DURGNAT, Raymond, *Luis Buñuel*, Berkeley, University of California, 1967.
- DUQUE, Pedro, *Arañas de Marte: Videoguía de invasiones alienígenas*, Barcelona, Glénat, 1998.
- ECO, Umberto, *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular* (1978), Barcelona, Random House Mondadori, 2012.
- EDGE, Arabella, *El Naufragio de la Medusa* (2008)
- ELDUQUE, Albert, *Del hambre al vómito. Imágenes del consumo en el cine moderno*, Barcelona, UPF, 2013.
- ELENA, Alberto, y DÍAZ LÓPEZ, Mariana, *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza, 1999.
- ERICKSON, Stephen, *Boon Island: A True Story of Mutiny, Shipwreck and Cannibalism* (2012).
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, PPU, 1996.
- ERNEST HENLEY, William, *Invictus* (1875)
- FALCÓN, Rosa, *Robinson y la isla infinita: Lecturas de un mito*, México, FCE, 2018.
- FALCONER, William, *Naufragio* (1762)
- FARRÉ, Susana, “Futuros distópicos” en *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, (Ed. Antonio José Navarro), Madrid, Valdemar, 2008.
- FENIMORE COOPER, James, *El Robinsón del volcán/El Robinsón americano/Una colina sobre el volcán* (1847)
- FERNÁNDEZ, Fausto, “127 horas” (<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a424475/127-horas/>)
- FERNÁNDEZ DE OVIDEO, Gonzalo, *Libro 50, Infortunios y naufragios* en *Historia General y Natural de las Indias* (1535)
- FERNÁNDEZ MAÑAS, Ignacio, “Los dientes del diablo” en Nickel Odeon, núm. 14 (Nicholas Ray: el amigo americano) (primavera de 1999)
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, *David Lean. La emoción y el espectáculo*, Barcelona, Dirigido Por, 2000.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, “Sidney Pollack. Un cineasta individualista” en *Dirigido Por*, núm. 220 (enero de 1994)
- FERRET, Jordi, *L'efecte hipnòtic en el cinema postmodern*, Barcelona, UPF, 2009.

FILLOL, Santiago, “De la naturaleza: Apuntes sobre géneros y forma en la escritura del diario «Conquista de lo inútil»”, en AA.VV., *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015.

FOA, Eugénie, *El Robinsón francés/ Le petit Robinson de Paris ou le triomphe de l'industrie* (1827)

FONT, Domènec, *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.

FONTE, Jorge, *Robert Zemeckis*, Madrid, Cátedra, 2012.

FOREST, Jean Claude, y GILLON, Paul, *Los naufragos del tiempo* (1974)

FOUINET, Ernest, *El Robinsón de los hielos* (1835)

FRANKLIN, Salvador, *La increíble historia de Salvador Alvarenga y sus 438 días a la deriva* (2016)

FUENTES, Víctor, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal, 2000

GANDY, Matthew, “The Melancholy Observer. Landscape, Neo-Romanticism, and the Politics of Documentary Filmmaking” en *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012.

GARCILASO DE LA VEGA, “*El Inca*”, *Comentarios reales de los incas* (1609), t. i, Lima–México, FCE, 1991.

GILLI, Yves, MONTACLAIR, Florent, y PETIT, Sylvie, *Le naufrage dans l'oeuvre de Jules Verne*, París, L'Harmattan, 1998.

GARCÍA HERMOSA, Jesús, “Béla Tarr. Pintar con el tiempo (Hacia la construcción fílmica de la imagen pictórica)” en *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, Santander, Shangrila, 2016, pp. 86 y ss.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Relato de un naufrago* (1970)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, “Los naufragos del espacio” en *El País* (30 de noviembre 1983)

GARCÍA MORALES, Justo, “Prólogo” en Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1987, (pp. 7-14)

GIEHMANN, Barbara Stefanie, *Writing the Northern: Jack London's and Robert W. Service's Imaginary Geography*, Wurzburg, Königshausen&Neumann, 2011.

GIRAUDOUX, Jean, *Susana y el Pacífico* (1922)

GOLDING, William, *Señor de las moscas* (1954)

GOLDING, William, *Martín el naufrago* (1965)

GOLDING, William, *Utopias and Antiutopias. A Moving Target*, London, Faber and Faber, 1982.

GONZÁLEZ, Juan Manuel, “127 horas. El escalador que se cortó su propio brazo” (<https://www.libertaddigital.com/cultura/cine/2011-02-03/127-horas-el-escalador-que-se-corto-su-propio-brazo-72305/>)

GRACIÁN, Baltasar, *El Crítico. Primera parte. En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud. Crisis 1* (1651)

- GRANN, David, *La ciudad perdida de Z. La última expedición en busca de El Dorado* (2009), Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- GUARNER, José Luis, *Historia del cine americano. t. III. Muerte y transfiguración (1961-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, 3 t., Barcelona, Baber, 1995.
- GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- GUBERN, Román, “Terrores inhumanos: intrusos del cosmos y rebeldes del entorno” en AA.VV., *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011.
- GUIGUENO, Vincent, *Jean Epstein Cinéaste des îles. Ouessant, Sein, Hoëdic, Belle-Île*, Cahors, Jean Michel Place, 2003.
- GUILLÉN, Esperanza, *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Madrid, Siruela, 2004.
- GUIRALT, Carmen, “*The trail of 98* (Clarence Brown, 1928) y La fiebre del oro de Klondike: El último gran *road show* del cine silente de Hollywood”, *Aniki*, t. 4, núm. 2 (2017), pp. 315-334.
- GUNNING, Tom, “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, en T. Elsaesser, *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, (pp. 56-62)
- GUÖMUNDSSON, EL DOCTO, Jón, *Un relato verdadero de los naufragios y luchas de los españoles* (siglo XVII)
- HANSON, Neil, *The custom of the sea: A shocking true tale of shipwreck, murder and the last taboo*, Londres, Doubleday, 1999.
- HARDY, Phil, *The western. The aurum film encyclopedia*, London, Aurum Press, 1983.
- HARDY, Phil, *Science Fiction. The Aurum Film Encyclopedia*, Londres, Aurum, 1995.
- HARDY, Phil, *Horror. The Aurum Film Encyclopedia*, Londres, Aurum, 1996.
- HEINRICH CAMPE, Joaquim, *Robinson el joven o El nuevo Robinson Crusoe* (1780)
- HEMINGWAY, Ernest, *Después de la tormenta* (1932)
- HEMINGWAY, Ernest, *El viejo y el mar* (1952)
- HEREDERO, Carlos F., “La herida del tiempo. Representación, ética y estética del movimiento” en *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Vasca, 2000.
- HEREDERO, Carlos F., “La victoria en el fracaso” en *Nosferatu*, núm. 51 (marzo de 2006) (*John Huston*)
- HERZOG, Werner, *Cobra Verde*, Barcelona, Laia/El Mirall i el Temps, 1988.
- HETZEL, Pierre-Jules, “Preámbulo” en Jules Verne, *Hector Servadac* (1877), Saint Julien en Genevois, Arvensa, 2015
- HILTON, James, *Horizontes perdidos* (1933)
- HOMERO, *La Odisea* (VIII A.C.)

- HOMERO, *La Ilíada* (VIII A.C.)
- HOPKINS, Lisa, Screen Adaptations. *Shakespeare's The tempest: the relationship between text and film*, Londres, Methuen Drama, 2008.
- HOUSTON, Cloë, "Dystopia or anti-utopia? Gulliver's travels and the utopian mode of discourse", *Utopian Studies*, t. 18 (2007), núm. 3 (Irish utopian), pp. 425-442.
- HUGO, Victor, *Los trabajadores del mar* (1866)
- HUSBAND, Timothy, *The wild man. Medieval myth and symbolism*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1980
- HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz* (1932)
- IBORRA, Enric, *Un son profund: Dietari d'un curs de literatura universal*, Barcelona, Viena, 2013.
- ISHAM, Howard, *Image of the sea: Oceanic consciousness in the Romantic Century*, Nueva York, Peter Lang, 2004.
- HAMMETT, Dashiell, *El hombre Delgado* (1934)
- IGLESIAS GAMBOA, Jaime, *Robert Aldrich*, Madrid, Cátedra, 2009.
- IMBERT, Gérard, *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra, 2010
- IZQUIERDO, Agustín, "Prólogo" en Charles Robert Maturin, *Melmoth el errabundo*, Madrid, Valdemar, 1996.
- JACKSON, Dan, "What *The Martian* could have learned from *Cast away*".  
(<https://www.thrillist.com/entertainment/nation/cast-away-15th-anniversary-tom-hanks-movie-vs-the-martian>)
- JIMÉNEZ DE LAS HERAS, José Antonio, "El cine bélico y la "generación de la violencia". La guerra: el alucinado territorio del horror físico y moral" en *Nosferatu*, núm. 53-54 (octubre 2006) (*La "generación de la violencia" del cine norteamericano*)
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julian, "Introducción" en Paul de Man, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007
- JOARITZI, Adolfo, *Viaje dramático alrededor del mundo. Aventuras de los más afamados viajeros y naufragios célebres en Europa, África, Asia, Oceanía y América*, Barcelona, La Maravilla, 1864.
- JOHNSON, Laurie, "Werner Herzog's romantic spaces", en AA.VV., *A companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012.
- JOURDAIN, *Discovery of the Bermudas. True declaration of the state of the colonie in Virginie* (1610)
- JULIACHS, Ignasi, "Arctic. El naufragio del Ártico" (3 de junio de 2019).  
(<https://elcinefil.cat/2019/06/03/el-naufrag-de-lartico/>)
- KAELBLÉN, Camille, "Matt Damon en naufragé de l'espace dans *The Martian* de Ridley Scott" (<https://www.rtl.fr/culture/cine-series/video-matt-damon-en-naufrage-de-l-espace-dans-the-martian-de-ridley-scott-7779453819>)
- KARSTOLOVICH, Federico, "127 horas. Elogio de la incomodidad".  
<https://www.otroscines.com/nota?idnota=5217>

KASISCHKE, Lou, *After the Wind: 1996 Everest Tragedy-One Survivor's Story* (2014)

KEANE, Patrick J., *Coleridge's submerged politics: the ancient mariner and Robinson Crusoe*, Columbia, Universidad de Missouri, 1994.

KENNEDY-KARPAT, Colleen, *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s*, Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2013.

KEZICH, Tulio, *Fellini. His Life and Work*, Nueva York, Faber and Faber, 2006

KING, Stephen, *El resplandor* (1977)

KÖPPEN, Manuel, "Didgeridoo, or The search for the origin of the Self Werner Herzog's *Where the green ants dream*" and Bruce Chatwin's "*The Songlines*", en Brad Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2012

KRAKAUER, Jon, *Into Thin Air* (1997).

KRAKAUER, Jon, *Hacia rutas salvajes*, Barcelona, Ediciones B, 2008.

LACAN, Jacques, *Seminario 16: De un otro al otro* (1968-1969)

LANSING, Alfred, *Endurance: Shackleton's Incredible Voyage* (2015)

LAURIE, André, *El heredero de Robinsón* (1884)

LATORRE, José María, *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat, 1987.

LATORRE, José María, "Europa viaja a la Luna, o los astronautas también hablan alemán", en *Nosferatu*, núm. 34-35 (Ciencia-ficción europea), San Sebastián, Paidós, 1989

LATORRE, José María, "*Fuego en la nieve: Los apaleados bastardos de Bastogne*", *Dirigido Por*, núm. 220 (enero de 1994)

LATORRE, José María, *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, Barcelona, Dirigido por, 1995,

LATORRE, José María, "Con destino a Australia", en *Dirigido Por*, núm. 280 (junio 1999)

LATORRE, José María, "*Y la nave va. Canto Fúnebre*" en *Dirigido Por*, núm. 284. (noviembre de 1999)

LATORRE, José María, "Planeta rojo", en *Dirigido Por*, núm. 349 (octubre de 2005)

LATORRE, "La conquista del espacio", en *Dirigido Por*, núm. 416 (noviembre de 2011)

LE BOUËDEC, Gérard, «La mer sous la contrainte» (cap. VIII) en *Activités maritimes et sociétés littorales de l'Europe atlantique* (1690-1790), París, Armand Colin, 1997.

LEAN, Sandra, y CHATTINGTON, Barry, *David Lean. Un intimate portrait* (2001), Airlles, Suiza, 2003.

LEFF, Leonard, *Hitchcock & Selznick* (1987), Barcelona, Laertes, 1992.

LEMAIRE, Henri, *El pequeño Robinsón* (1810)

LENS ESPINOSA, Jesús, y ORTIZ, Francisco J., *Hasta donde el cine nos lleve. Viajes y escenarios de película*, Granada, Ultramarina, 2009.

LÉON, Michelle, *Sidney Pollack*, París, Pygmalion Gérard Watelet, 1991.

- LEPROHON, Pierre, *Jean Epstein*, París, Seghers, 1964.
- LERMAN, Gabriel, “Entrevista a Alejandro González Iñárritu”, Dirigido Por, núm. 462 (enero de 2016)
- LEYS, Simon, *Los naufragos del “Batavia”. Anatomía de una masacre* (2003).
- LLOPART, Salvador, “Nadie quiere la noche”, *La Vanguardia* (27 de noviembre de 2015)
- LLOPART, Salvador. “Palmarés Festival de Sitges”, *La Vanguardia* (16 octubre de 2016)
- LLOVET, Jordi, «Ultílogo: Mito y negocios de Robinsón», en Daniel Defoe, *Robinsón Crusoe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.
- LOBSTEIN, Dominique, «Vision d'un orientaliste» en *Histoire par l'image* (2016)
- LONDON, Jack, *En un país lejano* (1899)
- LONDON, Jack, *Ley de vida* (1902)
- LONDON, Jack, *La llamada de lo salvaje* (1903)
- LONDON, Jack, *Amor a la vida* (1903)
- LONDON, Jack, *Colmillo blanco* (1906)
- LONDON, Jack, *Encender una hoguera* (1907)
- LONDON, Jack, *Lo inesperado* (1907)
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia general de las Indias* (1522)
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1993.
- LOSILLA, Carlos, “Gerry. La quietud aparente del desierto”, en Dirigido Por, núm. 346, (junio de 2005)
- LOSILLA, Carlos, “On dangerous ground (1950, Nicholas Ray)”, Nosferatu, núm. 53-54 (octubre 2006) (La “generación de la violencia” del cine norteamericano), San Sebastián, Donostia Kultura, 2006.
- LOSILLA, Carlos, “Negar lo “felliniiano”. Un itinerario en el tiempo” En *Federico Fellini*. (Colección Nosferatu, núm. 7), San Sebastián, Donostia Kultura, 2011.
- LOTI, Pierre, *El pescador de Islandia* (1886)
- LOTTMAN, Herbert, *Jules Verne* (1996), Barcelona, Anagrama, 1998.
- LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas* (siglo I a. C.)
- MALLÈS DE BEAULIE, Jeanne Sylvie, El Robinsón de 12 años (1820)
- MALTHETE, Jacques, y MANNONI, Laurent, *L'oeuvre de George Méliès*, París, Martinière/Cinémathèque Française, 2008.
- MANENT, Marià, “Introducción” en Coleridge, *Poema del vell mariner*, Barcelona, Del Mall, 1982.
- MANLEY HOPKINS, Gerard, *El naufragio del “Deutschland* (1876)
- MANNONI, Laurent, “Méliès i les pel·lícules de trucatges”, en AA.VV., *Georges Méliès: La màgia del cinema*, Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2013.
- MARÍAS, Miguel, “Amarga victoria” en Nickel Odeon, núm. 14 (primavera de 1999) (*Nicholas Ray: el amigo americano*), pp. 148-151.

- MARÍAS, Miguel, ‘*Aventuras de Robinsón Crusoe* (1952) y *El Gran Calavera* (1949) en *Nickel Odeon*, núm. 13 (invierno 1998) (*Buñuel 100 años*), pp. 160 y ss.
- MARINIELLO, Silvestra, *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid, 1999.
- MARRIOTT, Leo, *Titanic*, Londres, PRC Publishing, 1997.
- MARTEL, Yann, *Historia de Pi* (2001)
- MARTYNKEWICZ, Wolfgang, *Edgar Allan Poe*, Madrid, EDAF, 2005.
- MATHESON, Richard, *Soy leyenda* (1954)
- MAURA, Juan Francisco, “El libro 50 de la “Historia General y Natural de las Indias (“Infortunios y naufragios”) de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de “Naufragios” de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)?”, *Lemir* (Revista de literatura española medieval y del Renacimiento), Universidad de Valencia, núm. 17 (2013)
- MATURIN, Charles Robert, *Melmoth el errabundo* (1820)
- MAYNE REID, Thomas, *La casa en el desierto. Aventuras de una familia perdida en las soledades de la América del Norte* (1851)
- McCARTY, John, *Thrillers. Seven Decades of Classic Film Suspense*, Nova York, Citadel Press Book, 1992.
- McCURDY, Stephen A., “Epidemiology of disaster: The Donner Party (1846-1847), *Western Journal of Medicine*, t. 160, núm. 4 (abril de 1994), pp. 338-342
- MELVILLE, Herman, *Taipei, un Edén Caníbal* (1846)
- MELVILLE, Herman, *Omu: Un relato de aventuras en los mares del sur* (1847)
- MELVILLE, Herman, *Mardi* (1849)
- MELVILLE, Herman, *Chaqueta Blanca o El mundo en un buque de guerra* (1850)
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick* (1851)
- MELVILLE, Herman, *Las encantadas* (1854)
- MERIGEAU, Pascal, *Josef von Sternberg*, París, Edilio, 1983.
- MESNIL, Michel, “Robinson Crusoe” en *Dictionnaire de personnages du cinéma*, París, Bordas, 1988.
- MEYER, Janet L., *Sidney Pollack: A critical filmography*, Jefferson, McFarland&Company, Inc, 1998.
- MIKKELSEN, Ejnar, *Lost in the Arctic*, Londres, William Heinemann, 1913.
- MIKKELSEN, Ejnar, *Two against the ice: The classic Arctic survival story* (1955), Londres, Travel Book, 1960.
- MOLINA FOIX, José Antonio,, “Orígenes literarios de la ciencia-ficción europea”, en *Nosferatu*, núm. 34-35 (en “Ciencia-ficción europea”), San Sebastián, Donostia cultura, 1989.
- MOLINA FOIX, José Antonio, “Byron Haskin: eficacia y discreción”, en *Nosferatu*, núm. 14-15 (febrero de 1994) (*Ciencia ficción USA, años 50*)
- MOLINUEVO, José Luis, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- MORENO CANTERO, Ramón, *David Lean*, Madrid, Cátedra, 1993.

- MORO, Tomás, *Utopía* (1516)
- MONTEVERDI, Claudio, *El regreso de Ulises a la patria* (1640)
- MUÑOZ SECA, Pedro, y GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique, *Los cuatro robinsones. Ju- guete cómico en tres actos y prosa*, 1917.
- NAIG, Udhav, “*The Martian: Cast away on Mars*”.  
(<https://www.thehindu.com/features/cinema/cinema-reviews/the-martian-review-cast-away-on-mars/article7719832.ece>.)
- NAVARRO, Jesús, *Somnis de ciència. Un viatge al centre de Jules Verne*, Valencia, Bromera, 2005.
- NAVARRO, Antonio José. “*Planeta Rojo. Perdidos en el espacio*” en *Dirigido Por*, núm. 297 (enero de 2001)
- NAVARRO, Antonio José, “Más allá de las estrellas... La Space Opera”, en Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia-ficción: Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008, p. 494.
- NAVARRO, Antonio José, “Apocalipsis secularizado. El cine de catástrofes USA”, en *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011.
- NEIHARDT, John, *The song of Hugh Glass* (1915)
- NICKERSON, Thomas, *The Loss of the Ship “Essex”* (1876)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratrusta* (1883-1885)
- NIGHTINGALE, Adam, *The Shipwreck Cannibals: Captain John Dean and the Boon Island Flesh Eating Scandal* (2013)
- NOBILE, Umberto, *La tienda roja* (1970)
- NODIER, Charles, “Introduction” a Johann David Wyss, *Le Robinson suisse*, París, Lavigne, 1841.
- NOWLAN y CALKINS, *Buck Rogers* (1928)
- NUET, Marta, “El salvamento de naufragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán”, *Locus Amœnus* 5 (2000-2001)
- O'CONNOR, “Everything Gets Worse: An Antarctica Story”, *True Story*, t. 32, (13 de junio de 2020), Pittsburg, *Creative Nonfiction*.
- OESTERHELD, Germán, y BRECCIA, Alberto, *El eternauta* (1969)
- ORDIERES, Rubén, *Sydney Pollack*, Madrid, Cátedra, 2015
- ORWELL, George, *Rebelión en la granja* (1945)
- ORWELL, George, *1984* (1948)
- PASCAL, Blaise, *Tres discursos sobre la condición de los grandes* (1671)
- PALTOCK, Robert, *La vida y aventuras de Peter Wilkins* (1750)
- PASTERNAK, Boris, *El doctor Zhivago* (1957)
- PÉREZ, “La mujer en la ventana” en *Motivos visuales del cine* de Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- PÉREZ-MALLAÍNA, Pablo Emilio, “El hombre frente al mar. Naufragios en la Carrera de Indias durante los siglos XVI y XVII”, en *Historia y Geografía* (Universidad de Sevilla), núm. 15, (1996)



- PÉREZ MURILLO, María Dolores, y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David, *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002
- PERI ROSSI, Cristina, “De naufragios y catástrofes” en *El País* (19 de septiembre de 1985)
- PERUCHO, Juan, “Introducción” en Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Madrid, Salvat/Alianza, 1969.
- PETERSEN, Wolfgang, entrevista de Antonio Castro en *Dirigido Por*, núm. 136 (mayo de 1986)
- PETRONIO, *El Satiricón* (Siglo I)
- PEUCKER, Brigitte, “Herzog and Auterism. Performing Authenticity”, en *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012.
- PHILBRICK, Nathaniel, *En el corazón del mar* (2000)
- PINTOR, Iván, “Ángel negro en la nieve. El cine contemporáneo en el este de Europa”, Domènec Font y Carlos Losilla (ed.), *Derivas del cine contemporáneo*, Valencia, Filmoteca, 2007
- PINTOR, Iván, “Werner Herzog y la arqueología del paisaje”, en AA.VV., *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015.
- PLA, Vicente, *La Ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Universitat de Valencia, 2010.
- POE, Edgar Allan, *Manuscrito hallado en una botella* (1833)
- POE, Edgar Allan, *La incomparable aventura de un tal Hans Pfaal* (1835)
- POE, Edgar Allan, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (1838)
- POE, Edgar Allan, *El hundimiento de la casa Usher* (1839)
- POE, Edgar Allan, *Un descenso al Maelström* (1841)
- POE, Edgar Allan, *Método de composición* (1846)
- POIRIER, Leon, *Caïn, aventures des mers exotiques*, París, Rieder, 1930.
- PORTER, Katherine Anne, *La nave de los locos* (1962)
- PRAGER, Brad, *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic ecstasy and truth*, Londres, Wallflower, 2007.
- PRAGER, Brad, “Werner Herzog’s Companions. The Consolation of Images” en *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012.
- PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña* (1976)
- QUEVAL, Jean, “Introduction” en Herbert George Wells, *Oeuvres*, París, Mercure de France, 1963.
- QUINTANA, Àngel, “La ciencia y la ficción: verdad de la experiencia contra verdad de lo imaginario (20.000 leguas de viaje submarino, 1954)” en Carlos Losilla y José A. Hurtado (coord.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana/Festival de Cine de Gijón, 1997.
- QUINTANA, Àngel, “Huston, ¿cineasta del fracaso o cineasta de la voluntad?” en *Dirigido Por*, núm. 345, mayo de 2005.
- QUINTANA, Àngel, *Fellini*, Madrid, Cahiers du Cinema, 2011.

- RACHLIN, Harvey, *Tras las obras maestras. La novela del arte. Historias fascinantes y curiosas del arte. De la Mona Lisa al Guernica*, Barcelona, Robinbook, 2008.
- RAMONEDA, Josep, “Del laberint a la xarxa” en A.A.V.V., *Per laberints*, Barcelona, CCCB, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques, *Béla Tarr. Después del final* (2011), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013.
- RAWSON, Claude, “The Ultimate Taboo”, reseña de Neil Hanson, *The custom of The Sea*, en *New York Times*, 16 de abril de 2000.
- REYNOLDS, Jeremiah, *Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and the South Seas* (1836)
- RIAMBAU, Esteve, *Lawrence de Arabia/ Uno de los nuestros*, Barcelona, Dirigido Por, 1994.
- RIAMBAU, Esteve, *Hollywood en la era digital: De ‘Jurassic Park’ a ‘Avatar’*, Madrid, Cátedra, p. 302.
- RICHARDS, Jeffrey, “El cine británico del periodo 1930-1945” en Historia General del Cine. t. VII. *Europa y Asia (1929-1955)*, Madrid, Cátedra, 1997
- RICKENBAKER, Edward V., *Seven Came Through. Rickenbacker's Full Story* (1943)
- RIOU, Denis, *William Turner. Los impresionistas y su época*, Barcelona, Polígrafa, 1996.
- RIOYO, Javier, “*El cielo protector. El té en el Sáhara*” en Carlos F. Heredero (ed.), *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián y Filmoteca Vasca, 2000.
- ROBERTS, Kenneth, *Boon Island* (1956)
- ROBERTSON, *El hundimiento del Titán* (1898)
- ROCH, Edmond, *Películas clave del cine bélico*, Barcelona, RobinBook, 2008.
- ROCHE, Carles, “La caza” en *Motivos visuales del cine* de Jordi Balló y Alain Bergala (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- ROGERS, Woodes, *A cruising voyage round the world*, Londres, Andrew Bell, 1712.
- RODRÍGUEZ MONTALBÁN, *La novela semanal cinematográfica*, Madrid, CSIC, 2002.
- ROSENBLUM, Robert, y JANSON, H.W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992,
- ROUSSEAU, Jean Jacques, *Emilio, o de la educación* (1762), Madrid, Alianza, 2008.
- RUFFINELLI, Jorge, *América Latina en 130 películas*, Chile, Uqbar, 2010.
- RUIZ, Juanma, “*Marte*” en *Caimán Cuadernos de Cine*, núm. 43 (94) (noviembre de 2015)
- SALA, Ángel, “Fantascienza. La mutación comercial de un género” en *Nosferatu*, núm. 34-35, (enero de 2001) (*Ciencia-Ficción Europea*)
- SALA, Ángel, “Cine, Ciencia Ficción y nuevos artefactos de la representación sintética” en *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar. Madrid, 2008.
- SALA, Ángel, “La insoportable levedad del ser”, *Dirigido Por*, núm. 496, (febrero de 2019)

- SALA, Ángel, “*El desafío del búfalo blanco (1977)*”, *Dirigido Por*, núm. 501, (julio-agosto de 2019)
- SALABERT, Miguel, *Jules Verne, ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SALEM, Helena, *Nelson Pereira Dos Santos*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SALES, Joan, *Incerta glòria (1956)*, Club Editor, 2017.
- SALGARI, Emilio, *El naufragio del “Oregón” (1896)*
- SALVÁ, Nando, “*Marte, un plácido naufragio*”.  
(<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20151015/marte-the-martian-un-placido-naufragio-4591921>)
- SAMIR, *Patera (1999)*. Canción.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *La II Guerra Mundial y el cine (1979–2004)*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2015.
- SÁNCHEZ DE BERCIAL, *Libro de los enxemplos (siglo XV)*
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Ridley Scott*, Barcelona, Royal Books, 1996.
- SÁNCHEZ, Sergi, *Películas claves del cine de ciencia-ficción*, Barcelona, Robinbook, 2007.
- SÁNCHEZ, Sergi, *David Lean, o la geografía de l’emoció*, Barcelona, Festival de Cinema de Sitges, 1997.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- SANTOS FONTELA, César, *Joseph von Sternberg*, San Sebastián, XVII Festival Internacional de cine de San Sebastián, 1969
- SARAMAGO, José, *La balsa de piedra (1986)*
- SAVATER, Fernando, “Robinson, o la soledad laboriosa”, en *La infancia recuperada (1976)*, Madrid, Taurus, 1995.
- SAVATER, Fernando, *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*, Sabadell, Ariel, 2008.
- SAVATER, Fernando, *La Infancia recuperada (1976)*, Madrid, Taurus, 1995
- SAVIGNY, Jean-Baptiste, y CORRÉARD, Alexandre, *El Naufragio de la Medusa (Senegal, 1816) (1816)*
- SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación (1818)*
- SEEN, Bryan, *The Most dangerous Cinema: People Hunting People on Film*, Carolina del Norte, McFarland&Company, 2014.
- SELNES, Gisle, *La recuperación del naufragio como forma textual: «Relato de un naufrago» de García Márquez* en *Revue Romane (2005)*, Núm. 40(2) pp. 274–288.
- SERRA, Giorgio, “Del trágico al dulce naufragio”, *Espéculo (Revista de estudios literarios)*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 29 (marzo–junio de 2005)
- SERRA, Giorgio, *Naufragios literarios. Colonialismo, poscolonialismo y encuentro entre culturas*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2012.
- SHAKESPEARE, William, *La tempestad (1611)*
- SHEPARD, *Man in the Landscape: a Historic View of the Esthetics of Nature (1967)*, Athens (Georgia), University of Georgia, 2002.

- SIMMONS, Dan, *El Terror* (2007)
- SOLDEVILA, Carles, *Civilitzats, tanmateix* (1922)
- SOLOMON, Matthew, *The Gold Rush*, BFI, Londres. 2015.
- SONTAG, Susan, “La imaginación del desastre” en *El cine de ciencia ficción: Explorando mundos* (ed. Antonio José Navarro), Madrid, Valdemar, 2008
- SPENSER, Edmund, *La reina de las hadas* (1596)
- SPOTO, Donald, *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio/* (1983), Navarra, Ultramar ediciones, 1988.
- STARKS, Lisa, y LEHMANN, Courtney, *The Reel Shakespeare: Alternative Cinema and Theory* (2002)
- STEINGRÖVER, Reinhild, “Encountering Werner Herzog at the End of the World”, en AA.VV., *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex., Wiley Blackwell, 2012.
- STEVENSON, Robert Louis, *La isla del tesoro* (1883)
- STEVENSON, Rober Louis, *Secuestrado* (1886)
- STEVENSON, Robert Louis, *Catriona* (1893)
- STRACHEY, William, *True Reportory of the Wrack, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight* (1625)
- SZPILMAN, Wladislaw, *El pianista del gueto de Varsovia* (1946)
- SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver* (1726)
- TALENS, Jenaro. *El ojo tachado*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2010
- TEJADA, Carlos, “De anhelos, delirios, visiones y naufragios” en *Nickel Odeon*, núm. 13 (invierno de 1998) (*Buñuel 100 años*)
- TELOTTE, J.P.; *El cine de ciencia ficción*, Madrid, Cambridge University, 2002.
- TERMENINI, Antonio, *Gus van Sant, l'independente che piace a Hollywood*, Pisa, Cineforum, 2004.
- THOMAS, Tony, *The great adventure films*, New Jersey, Citadel Press/Secaucus, 1976.
- THOMAS, Tony, *The Cinema of the sea. A critical survey and filmography, 1925-1986*. Carolina del Norte, McFarland & Company, 1988.
- THOMPSON, Howard, “The pioneer spirit: *Man in the Wilderness* is at Loew's State (1)”, *New York Times* (25 de noviembre de 1971)
- THOMPSON, *William A. Wellman*, Pamplona, Festival de Cine de San Sebastián, 1993.
- THOMSON, Shawn, *The Fortress of American Solitude: Robinson Crusoe and Antebellum Culture*, Danvers (Massachusetts), Rosemont Publishing & Printing Corp, 2009.
- THOUVENEL, Éric, “La tempestad” en Jordi Balló y Alain Bergala (ed.) *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016 (pp. 209-214).
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen, “Traducción y adecuación de la literatura de adultos a un público infantil y juvenil”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, Universidad de La Laguna, núm. 27-28 (2001-2002)

- TOLSTOI, León, *Una tormenta de nieve* (1856)
- TOMÁS Y GARRIDO, M<sup>a</sup> Consuelo, y TOMÁS Y GARRIDO, Gloria, *La vida humana a través del cine: Cuestiones de antropología y bioética*, Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- TORREIRO, Casimiro, “*El cielo protector. Largo viaje a la agonía*”, en *El país*, 8 de diciembre de 1990.
- TORREIRO, Casimiro, “La Guerra Mundial. Hollywood entre dos frentes” en *Historia General del Cine, t. 8.* (Estados Unidos, 1932-1955), Madrid, Cátedra, 1996.
- TORRES, Augusto M., *Enciclopedia Espasa del Cine*, 10 t., Espasa Calpe, 1999.
- TOURNIER, Michael, *Viernes o los limbos del Pacífico* (1967)
- TOURNIER, Michael, *Viernes o la isla salvaje* (1971)
- TRÍAS, Eugenio, *De cine. Aventuras y extravíos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013.
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock* (1966), Madrid, Alianza, 1993.
- TURNER, William, *Las falacias de la esperanza* (1812)
- URKIJO, Francisco Javier, *John Ford*, Madrid, Cátedra, 1991
- URRERO, Guzmán, *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Royal Books, 1994.
- VALVERDE, José María, y DE RIQUER, Martín, *Historia de la literatura universal, t. 1 (Desde los inicios hasta el Barroco)*, Madrid, Gredos, 2007.
- VALVERDE, José María, y DE RIQUER, Martín, *Historia de la literatura universal, t. 2. (Desde el Barroco hasta nuestros días)*, Madrid, Gredos, 2007.
- VALVERDE, José María, «Prólogo» a Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Robinson Crusoe y el capitalismo salvaje* (diciembre de 1997)
- VENTURELLI, Renato, “Robert Aldrich” en *Nosferatu*, núm. 53-54 (octubre de 2016) (La “generación de la violencia” del cine norteamericano)
- VERNET, G.C., *El Robinson holandés* (1820)
- VERNE, Jules, *Edgar Poe y sus obras*, Musée des familles, t. 31, núm. 7 (abril de 1864)
- VERNE, Jules, *Invernada entre los hielos* (1855)
- VERNE, Jules, *Cinco semanas en globo* (1863)
- VERNE, Jules, *Viaje al centro de la Tierra* (1864)
- VERNE, Jules, *De la Tierra a la Luna* (1865)
- VERNE, Jules, *Las aventuras del Capitán Hatteras* (1866)
- VERNE, Jules, *Los hijos del capitán Grant* (1868)
- VERNE, Jules, *Alrededor de la Luna* (1869)
- VERNE, Jules, *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870)
- VERNE, Jules *En el país de las pieles* (1873), Barcelona, Editors, 1986.
- VERNE, Jules, *La isla misteriosa* (1874)
- VERNE, Jules, *El “Chancellor”* (1875)
- VERNE, Jules, *Héctor Servadac* (1877)

- VERNE, Jules, *Un capitán de 15 años* (1878)
- VERNE, Jules, *Escuela de Robinsones* (1882), Estella, Salvat, 1970.
- VERNE, Jules, *Dos años de vacaciones* (1888)
- VERNE, Jules, *Recuerdos de infancia y juventud* (1890), Saint Julien en Genevois, Arvensa, 2013.
- VERNE, Jules, *Mistress Branican* (1891)
- VERNE, Jules, *Ante la bandera* (1896)
- VERNE, Jules, *La esfinge de los hielos* (1897)
- VERNE, Jules, *El secreto de Maston o Sin arriba ni abajo* (1889)
- VERNE, Jules, *Segunda patria* (1900)
- VERNE, Jules, *El faro del fin del mundo* (1905), Barcelona, Editors, 1986.
- VERNE, Jules, *Los naufragos del "Jonathan"* (1909)
- VERNE, Jules, *El eterno Adán* (1910)
- VICHI, Laura, *Jean Epstein*, Milán, Il castoro cinema, 2003.
- VIDAL, Núria, "Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston" en *Nosferatu*, núm. 51 (marzo de 2006) (*John Huston*)
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- VIVES-FERRÁNDIZ, Luis, "Cartografías de la (des)esperanza: políticas y naufragios de la posmodernidad", *Ars Longa*, núm. 21, 2012.
- VITIELLO, "Portrait of the chimpanzee as a metaphysician. Parody and dehumanization in *Echoes from a Somber Empire*" en Brad PRAGER (ed.), *A Companion to Werner Herzog*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2012
- VOLTAIRE. *Cándido o el optimismo* (1759)
- VON STERNBERG, Josef, *Diversión en una lavandería china. Memorias*, Madrid, JC, Madrid, 2002.
- WADSWORTH, *El naufragio del "Hesperus"* (1841)
- WAGENSBERG, Jorge, "Laberints naturals, laberints culturals", en AA.VV., *Per laberints*, Barcelona, CCCB, 2010, pp. 38-47.
- WALLACE, *Ben-Hur* (1880)
- WASHINGTON GREELY, *Three years of Arctic service: an account of the Lady Franklin Expedition of 1881-84 and the attainment of the farthest north* (1894)
- WASSON, *Paul on Mazursky*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2011.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904)
- WEINRICHTER, Antonio, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Madrid, Ocho y medio, 2007.
- WELLS, H.G., *La máquina del tiempo* (1895)
- WELLS, H.G., *L'illa del Doctor Moreau* (1896)
- WELLS, H.G., *La guerra de los mundos* (1898)
- WELLS, H.G., *Los primeros hombres en la Luna* (1901)
- WELLS, H.G., *Hombres como dioses* (1923)

- WELLS, H.G., *La vida futura* (1933)
- WHITTAKER, James, *We Thought We Heard the Angels Sing: The Complete Epic Story of the Ordeal and Rescue of Those who Were with Eddie Rickenbacker on the Plane Lost in the Pacific* (1943)
- WINCELBERG, Shimon, *Kataki* (1959)
- WOILLEZ, Catherine, Emma, *el Robinsón femenino* (1837)
- WOLF, Norbert, *Friedrich, 1774-1840. La peintre du silence*, Colonia, Taschen, 2007.
- WYSS, Johann David, *El Robinsón suizo* (1812),
- AA.VV., *Enciclopedia Salvat del 7º arte*, Raúl Sampablo y Emili Teixidor (dir.), Barcelona, Salvat, 1985.
- AA.VV., *Dictionnaire de personnages du cinema*, Gilles Horviller (dir.), París, Bordas, 1988.
- AA.VV., *Hollywood 50 Great Years*, Surrey, CLB, 1991.
- AA.VV., *Diccionario del cine espanyol*, José Luis Borau (dir.), Madrid, Alianza, 1998.
- AA.VV., *Derivas del cine contemporáneo*, Domènec Font y Carlos Losilla (ed.), Valencia, Filmoteca, 2007.
- AA.VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.
- AA.VV., *Per laberints*, Barcelona, CCCB, 2010
- AA.VV., *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, 10 t., Madrid, SGAE, 2011.
- AA.VV., *Georges Méliès: La màgia del cinema*, Barcelona, Obra Social “La Caixa”, 2013.
- AA.VV., *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011.
- AA.VV., Werner Herzog. *Espejismos de sueños olvidados*, Santander, Shangrila, 2015.

## FILMOGRAFÍA

-*A la deriva/Adrift* (2018, Baltasar Kormákur), Estados Unidos, guion de Aaron Kandell, Jordan Kandell y David Branson Smith, adaptación de *Red Sky in Mourning: A True Story of Love, Loss, and Survival at Sea* (2002) de Tami Oldham Ashcraft.

-*A través de la tormenta/Down Way East* (1935, Henry King), Estados Unidos, guion de Henry Johnson y Patterson McNutt, a partir de la pieza teatral de Lottie Blair Parker, *Annie Laurie* (1897)

-*Arriba las mujeres!* (1965, Julio Salvador) España, guion de José María Blay, Noel Clarasó, Álvaro de la Iglesia y Julio Salvador.

-*Abajo los hombres!* (1935, Josep Maria Castellví) España, guion de Valentín R. González, inspirado en la opereta *S.O.S* de Pierre Clarel.

-*Aguirre, la cólera de Dios* (1972, Werner Herzog) Alemania y México, guion de Herzog.

-*Al borde del mar azul/ U samogo sinego morya* (1935, Boris Barnett) Rusia, guion de Klimenti Mints.

-*Alien, el octavo pasajero/Alien* (1979, Ridley Scott) Estados Unidos y Reino Unido, guion de Dann O'Bannon, según un argumento de O'Bannon y Ronald Shusett.

-*Alien 3* (1992, Dave Fincher) Estados Unidos, guion de David Giler, Walter Hill y Larry Fergusson.

-*Almas de metal/Westworld* (1973, Michael Crichton) Estados Unidos, guion de Michael Crichton.

-*Almas en el mar/Souls of Sea* (1937, Henry Hathaway) Estados Unidos, guion de Grover Jones y Dale Van Every, según un relato de Ted Lesser, a partir de hechos históricos.

-*Almas sin rumbo/ Sinners in Paradise* (1938, James Whale) Estados Unidos, guion de Lester Cole, Louis Stevens y Harold Buckley, a partir de un relato de Buckley, *Halfway to Shanghai*.

-*Amarga victoria/ Bitter Victory* (1957, Nicholas Ray) Francia y Estados Unidos, guion de Paul Gallico, Ray y René Hardy, según una adaptación de la novela homónima de Hardy.

-*Amistad* (1997, Steven Spielberg) Estados Unidos, guion de David Franzoni, a partir de hechos reales.

-*Amo o esclavo/Crusoe* (1989, Caleb Deschanel) Reino Unido, guion de Walon Green y Christopher Logue, a partir del clásico de Defoe.

-*Anatahan/ The saga of Anatahan* (1953, Josef von Sternberg) Japón, guion de Sternberg y Tatsuo Asano, a partir de una historia autobiográfica de Michiro Maruyama.



- Aniara* (2018, Pella Kagerman y Hugo Lilja), Dinamarca y Suecia, guion de Pella Kagerman y Hugo Lilja, adaptación de un poema de Harry Martinson escrito en 1956
- Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola) Estados Unidos, guion de F. F. Coppola y John Milius, adaptación libre de la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad.
- Aquellos que sienten el fuego quemando/ Those who feel the fire burning* (2014, Morgan Knibbe) Países Bajos. Documental.
- Apolo 13* (1995, Ron Howard), Estados Unidos, guion de William Broyles Jr. and Al Reinert, a partir del libro que escribió uno de los astronautas supervivientes Jim Lowell y el escritor Jeffrey Kluger, *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13* (1994)
- Arctic* (2018, Joe Penna) Estados Unidos, guion de Joe Penna y Ryan Morrison.
- Arenas de muerte/ Legend of the lost* (1957, Henry Hathaway) Estados Unidos, guion de Robert Presnell y Ben Hecht.
- Astral* (2016, Jordi Évole) España. Documental.
- Atlantic* (1929, Ewald André Dupont) Reino Unido, guion de Victor Kendall y Ernest Raymond, a partir de la pieza teatral de Raymond, *The berg*.
- Atlantis* (1913, August Blom). Dinamarca, guion de Karl Ludvig Schroder y Axel Garde, adaptación de la novela homónima de Gerhardt Hauptmann.
- Atmósfera cero/Outland* (1981) Estados Unidos y Reino Unido, guion de Peter Hyams, adaptación muy libre de *Solo ante el peligro* (1952, Fred Zinneman)
- Atrapados en el espacio/ Marooned* (1969, John Sturges) Estados Unidos, guion de Mayo Simon a partir de una novela de Martin Caidin.
- Atrapados en el hielo/ The Endurance* (2000, George Butler) Estados Unidos, Reino Unido, Alemania y Suecia, guion de Caroline Alexander y Joseph Dorman. Documental.
- Avalancha/Avalanche* (1978, Corey Allen), Estados Unidos, guion de Corey Allen y Claude Pola, según una historia de Frances Doel.
- Avaricia/ Greed* (1924, Erich Von Stroheim) Estados Unidos, guion del propio Stroheim y June Mathis, a partir de la novela *McTeague* de Frank Norris publicada en 1899.
- Aventuras de John Silver/Long John Silver o Long John Silver's Return to Treasure Island* (1954, Byron Haskin) Estados Unidos y Australia, guion de Martin Rackin.
- Bajo cero: milagro en las nieves/6 Below: Miracle on the Mountain* (2017, Scott Waugh) Estados Unidos, guion de Madison Turner, adaptación del libro *Crystal Clear: The Inspiring Story of How an Olympic Athlete Lost His Legs Due to Crystal Meth and Found a Better Life* (2009, Davin Seay y Eric Le Marque)
- Bajo la piel de lobo* (2018, Samu Fuentes), España, guion del propio Samu Fuentes.
- Balandrau, infern glaçat* (2021, Guille Cascante), España, guion de Enric Àlvarez y Jordi Morató, documental inspirado en hechos reales relatados en el libro *Tres nits de torb i un Cap d'Any, Crònica d'una tragèdia al Pirineu* del meteorólogo Jordi Cruz.

- Balseros* (2002, Carles Bosch y Josep Maria Domènech) España, guion de David Trueba y Bosch. Documental.
- Barridos por la marea/ Swept Away* (2000, Guy Ritchie) Estados Unidos, guion de Ritchie inspirado en un argumento de Lina Wertmuller.
- Bataan* (1943, Tay Garnett) Estados Unidos, guion de Robert Hardy Andrews.
- Ben-Hur* (1907, Sidney Olcott) Estados Unidos, guion de Gene Gauntier, sin reconocer adaptación de *Ben-Hur* de Wallace.
- Ben-Hur* (1925, Fred Niblo) Estados Unidos guion de Carey Wilson y Bess Meredyth, a partir de *Ben-Hur* de Wallace.
- Ben-Hur* (1959, William Wyler) Estados Unidos, guion de Karl Tunberg y los no acreditados Gore Vidal y Christopher Fry, a partir de *Ben-Hur* de Wallace.
- Ben-Hur* (2010, Steve Shill) Estados Unidos, guion de Alan Sharp a partir de *Ben-Hur* de Wallace. Serie televisiva.
- Ben-Hur* (2016, Timur Bekmambetov) Estados Unidos, guion de Keith R. Clarke y John Ridley a partir de *Ben-Hur* de Wallace.
- Bloodlust* (1961, Ralph Brooke) Estados Unidos, guion de Brooke inspirado en la novela *El juego más peligroso* de Richard Connell.
- Caín/Caïn. Aventure des mers exotiques* (1930, Léon Poirier) Francia, guion de Poirier que luego convertiría en libro.
- Call of the Wild* (2007, Ron Lamothe) Estados Unidos. Documental sobre Christopher McCandless.
- Capitanes intrépidos/ Captains courageous* (1937, Victor Fleming) Estados Unidos. guion de John Lee Mahin y colaboración de Marc Connelly y Dale Van Every, adaptación de la novela homónima de Rudyard Kipling publicada en 1897.
- Cara Norte/Nordwand* (2008, Philipp Stölzl), Alemania, guion de Christoph Silber, Rupert Henning, Johannes Naber y Philipp Stölzl.
- Cena de medianoche/ History is made at night* (1937, Frank Borzage) Estados Unidos, guion de Gene Towne y Graham Baker.
- Chanson d'Armor* (1934, Jean Epstein) Francia, guion de Epstein.
- Choof!* (1994, El Tricicle) España. Serie televisiva. 26 capítulos
- Cielo amarillo/ Yellow Sky* (1948, William A. Wellman) Estados Unidos, guion de Lamar Trotti, a partir de un relato de William Riley Burnett, transformado más tarde en novela, Strecht Dawson (1950).
- 127 horas/127 Hours* (2010, Danny Boyle) Estados Unidos, guion de Danny Boyle y Simon Beaufoy, adaptación de *Between a Rock and a Hard Place* (2004, Aron Ralston)
- Ciudadano Kane/ Citizen Kane* (1942, Orson Welles), Estados Unidos, guion de Welles, John Houseman y Herman J. Mankiewicz.
- Cobra Verde* (1988, Werner Herzog) Alemania y Ghana, guion de Herzog a partir de *El Virrey de Ouidah* (1980) de Bruce Chatwin.

-*Con destino a la Luna/Destination Moon* (1950, Irving Pichel) Estados Unidos, guion de Robert A. Heinlein, Rip Van Ronkel y James O'Hanlon, según la novela de Heinlein, *RocketShip Galileo*.

-*Corazón de cristal* (1976, Werner Herzog) Alemania, guion de Herzog y Herbert Achternbusch, según una historia de Achternbusch.

-*Crusoe* (2008, Duane Clark) Reino Unido, guion de Stephen Gallagher y Justin Bodle, adaptación del clásico de Defoe. Sería televisiva.

-*Cuando los mundos chocan/When Worlds Collide* (1951, Rudolph Maté), Estados Unidos, guion de Sydney Boehm, adaptación de la novela homónima de Philip Wylie y Edwin Balmer de 1933

-*Cuando todo está perdido/ All is lost* (2013, J. C. Chandor) Estados Unidos, guion de J. C. Chandor.

-*David y Catriona /Kidnapped* (1971, Delbert Mann) Reino Unido, guion de Jack Pulman, adaptación de la novela de Stevenson, *Secuestrado* (1886), y de su secuela, *Catriona* (1893)

-*De la Tierra a la Luna/From the Earth to the Moon* (1958, Byron Haskin), Estados Unidos, guion de Robert Brees y James Leicester, adaptación de la novela homónima de Jules Verne.

-*Dersu Uzala* (1975, Akira Kurosawa), Rusia y Japón, guion de Yuri Nagibin i Akira Kurosawa, a partir del libro de viajes de Vladimir Arseniev.

-*Desierto* (2015, Jonás Cuarón) Francia y México, guion de Mateo García y Jonás Cuarón.

-*Die Wand/The Wall* (2012, Julian Roman Pölsler), Alemania y Austria, guion del propio Pölsler, adaptación del libro homónimo *El muro/Die Wand* (1963) de Marlen Haushofer

-*Diez negritos/And Then There Were None/Ten Little Niggers* (1945, René Clair) Reino Unido y Estados Unidos, guion de Dudley Nichols, según la novela homónima de Christie.

-*Diez negritos/ Ten Little Indians* (1965, George Pollock) Reino Unido, guion de Peter Yeldam y Peter Welbeck, según la novela homónima de Christie.

-*Diez negritos/And Then There Were None* (1974, Peter Collinson) España, Reino Unido, Italia, Alemania y Francia, guion de Peter Welbeck, según la novela homónima de Christie.

-*Diez negritos/ Desyat negriyat* (1987, Stanislav Govoroukhine) Rusia, guion de Govoroukhine, según la novela homónima de Agatha Christie.

-*Dios necesita hombres/ Dieu a besoin des hommes* (1950, Jean Delannoy) Francia, guion de Pierre Bost, a partir de *Un recteur de l'Île de Sein* (1944) de Henri Queffélec.

-*Donde sueñan las verdes hormigas/ Wo die grünen ameisen träumen* (1984, Werner Herzog). Alemania, guion del propio Herzog.

-*Dos años de vacaciones* (1962, Emilio Gómez Muriel) España, México. Según novela de Verne.

-2001: *Una odisea en el espacio/2001: A Space Odyssey* (1968, Stanley Kubrick) Estados Unidos, guion de Kubrick y Arthur C. Clarke, adaptación del relato corto de Clarke *El centinela* (1951)

-2010: *Odisea dos/2010. The Year We Make Contact* (1984), Estados Unidos, guion de Peter Hyams, adaptación de *2010: Odisea Dos* (1982) de Arthur C. Clarke

-*Duelo al sol/Duel in the Sun* (1946, King Vidor) Estados Unidos, guion de David O. Selznick, Ben Hecht y Oliver H.P. Garrett, adaptación de la novela homónima de Niven Busch de 1944.

-*Dune* (1984, David Lynch) Estados Unidos, guion de David Lynch, adaptación de la novela homónima de Frank Herbert.

-*Dune* (2021, Denis Villeneuve) Estados Unidos, guion de Jon Spaihts, Denis Villeneuve y Eric Roth, adaptación de la novela homónima de Frank Herbert.

-*Edipo, el hijo de la fortuna/Edipo Re* (1967, Pier Paolo Pasolini) Italia, guion de Pasolini, adaptación libre de la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey* (siglo V a.C.)

-*El Admirable Crichton/ The Admirable Crichton* (1918, G. B. Samuelson) Reino Unido, adaptación de *El admirable Crichton* de J. M. Barrie.

-*El admirable Crichton/ Male and Female* (1919, Cecil B. DeMille) Estados Unidos, guion de Jeanie Macpherson a partir de *El admirable Crichton* de J. M. Barrie.

-*El admirable Crichton/The Admirable Crichton/Paradise lagoon* (1957, Lewis Gilbert) Reino Unido, guion de Gilbert y Vernon Harris, a partir de *El admirable Crichton* de J. M. Barrie.

-*El Anacoreta* (1976, Juan Estelrich) España, guion de Estelrich y Rafael Azcona.

-*El ángel exterminador* (1962, Luis Buñuel) México, guion de Buñuel y Luis Alcoriza.

-*El año pasado en Marienbad/L'année dernière à Marienbad* (1962, Alain Resnais) Francia, guion de Alain Robbe-Grillet, adaptación libre de *La invención de Morel* de Bioy Casares.

-*El barco de los locos/ Ship of Fools* (1965, Stanley Kramer) Estados Unidos, guion de Abby Man, adaptación de la novela homónima de Katherine Anne Porter.

-*El beso de la mujer araña/Kiss of the Spider Woman* (1985, Hector Babenco) Estados Unidos y Brasil, adaptación de la novela homónima de Manuel Puig.

-*El caballo de Turín/ A Torinói ló* (2011, Béla Tarr) Hungría, guion de Béla Tarr y Laszlo Krasznahorkai.

-*El caballo negro/ The Black Stallion* (1979, Carroll Ballard) Estados Unidos, guion de Melissa Mathison y Jeanne Rosenberg, adaptación del relato homónimo de William D. Wittliff.

-*El capitán del Shackleton/Shackleton's captain* (2012, Leanne Pooley) Nueva Zelanda, guion de Leanne Pooley y Tim Woodhouse.

-*El castillo del ogro/ The Black Castle* (1952, Nathan Juran) Estados Unidos, guion de Jerry Sackheim, lejanamente inspirado en *El juego más peligroso* (1924) de Richard Connell

-*El cielo protector/The Sheltering Sky* (1990, Bernardo Bertolucci) Reino Unido e Italia, guion de Mark Peploe y Bernardo Bertolucci, adaptación de la novela homónima de Paul Bowles de 1949.

-*El cowboy náufrago/The Castaway Cowboy* (1974, Vincent McEveety) Estados Unidos, guion de Don Tait y Richard M. Bluel.

-*El cuarenta y uno/Sorok Pervyi* (1927, Jacob Protazanov) Rusia, adaptación de una novela de Boris Lavrenjov.

-*El cuarenta y uno/Sorok Pervyi* (1955, Grigori Chukhrai) Rusia, adaptación de una novela de Boris Lavrenjov.

-*El Decamerón/Il Decameron* (1971, Pier Paolo Pasolini) Italia, Francia y Alemania, guion de Pasolini a partir de *El Decamerón* de Boccaccio.

-*El desafío del búfalo blanco/The White Buffalo* (1977, J. Lee Thompson), Estados Unidos, guion de Richard Sale a partir de su propia novela.

-*El desierto de los tártaros/ Il deserto dei Tartari* (1976, Valerio Zurlini) Francia, Alemania e Italia, guion de André G. Brunelin i Jean-Louis Bertucelli, adaptación de la novela homónima de Dino Buzzati editada en 1940.

-*El dirigible robado/ Ukradená vzducholof* (1967, Karel Zeman) Checoslovaquia. inspirado en diversos relatos de Verne. Animación.

-*El enigma de otro mundo/The Thing* (1951, Christian Nyby) Estados Unidos, guion de Charles Lederer y Ben Hecht, adaptación de la novela corta de John W. Campbell Jr. *¿Quién anda ahí?* (1938)

-*El explorador perdido/ Stanley & Livingstone* (1939, Henry King) Estados Unidos, guion de Philip Dunne y Julien Josephson, a partir de las investigaciones de Hal Long y Sam Hellman sobre la exploración de Stanley y Livingstone.

-*El hombre de una tierra salvaje/ Man in the Wilderness* (1971, Richard C. Sarafian) Estados Unidos, guion de Jack de Witt, inspirado en la figura del trampero Hugh Glass.

-*El hombre invisible/The Invisible Man* (1933, James Whale) Estados Unidos, guion de R.C. Sheriff y Philip Wyle, adaptación de la novela homónima de Wells.

- *El increíble hombre menguante/ The Incredible Shrinking Man* (1957, Jack Arnold. Estados Unidos, guion de Richard Matheson, a partir de su propia novela, reescrito por Richard Alan Simmons.

-*El imperio del sol/ The Empire of the Sun* (1987, Steven Spielberg) Estados Unidos, guion de Tom Stopard, según la novela homónima de J.G. Ballard.

-*El infierno blanco/ Island in the sky* (1953, William A. Wellman). Estados Unidos, guion de Ernest K. Gann inspirado en su propio relato *Island in the Sky* publicado en 1944.

-*El invasor/The invader* (2011, Nicolas Provost) Bélgica, guion de Provost, Giordano Gederlini y François Pirot.

-*El lago azul/The blue lagoon* (1923, Dick Cruikshanks) Suráfrica, guion de William Bowden, a partir de la novela homónima de Henry de Vere Stacpoole.

-*El lago azul/The blue lagoon* (1980, Randal Kleiser) Estados Unidos, adaptación de la novela homónima de Henry de Vere Stacpoole.

-*El lago azul: el despertar/Blue Lagoon: The Awakening* (2012, Mikael Salomon y Jake Newsome) Estados Unidos, guion de Matt Heller y Heather Rutman, adaptación libre del clásico de Henry de Vere Stacpoole.

-*El malvado Zaroff/The Most Dangerous Game* (1932, Ernest B. Schoedsack e Irving Pichel) Estados Unidos, guion de James Creelman, según el relato homónimo de Richard Connell, *El juego más peligroso* (1924)

-*El mar no perdona/ Abandon ship/ Seven waves away/ Seven days from now* (1957, Richard Sale) Reino Unido, guion de Richard Sale a partir de hechos históricos

-*El milagro de los Andes/ Alive. The Miracle of the Andes* (1993, Jill Fullerton-Smith) Estados Unidos. *Making of de ¡Viven!*

-*El muchacho y su perro / A Boy and His Dog* (1975, L. Q. Jones) Estados Unidos, guion de Jones y Alvy Moore, según novela de Harlan Ellison de 1969.

-*El mundo, la carne y el diablo/The World, the Flesh and the Devil* (1959, Randal MacDougall) Estados Unidos, guion de McDougall, según historia *End of the world* de Ferdinand Reyher y la novela apocalíptica *La nube púrpura/ The Purple* (1901) de M.P. Shiel.

-*El nuevo Gulliver/Novyy Gullivyer* (1935, Alexander Ptushko) Rusia, adaptación libre del clásico de Swift.

-*El pequeño Dieter necesita volar (Flucht aus Laos)* (1997, Werner Herzog) Alemania, Reino Unido y Francia, guion de Werner Herzog.

-*El pequeño Robinsón/Little Robinson Crusoe* (1924, Edward Cline) Estados Unidos, guion de Willard Mack, adaptación libre de *Robinsón Crusoe*

-*El pescador de Islandia/Pêcheur d'Islande* (1924, Jacques de Baroncelli) Francia, guion de Jacques de Baroncelli, adaptación de la obra homónima de Pierre Loti.

-*El pescador de Islandia/Pêcheur d'Islande* (1933, Pierre Guerlais) Francia, adaptación de la novela homónima de Pierre Loti

-*El pescador de Islandia/Pêcheur d'Islande* (1959, Pierre Schoendoerffer) Francia, adaptación de la novela homónima de Pierre Loti.

-*El pescador de Islandia/ Pêcheur d'Islande* (1996, Daniel Vigne) Francia, a partir de la novela homónima de Pierre Loti. Tv.

-*El pianista/ The pianist* (2002, Roman Polanski) Reino Unido, Francia, Polonia y Alemania, guion de Ronald Harwood, a partir del libro autobiográfico *El pianista del gueto de Varsovia* de Wladislaw Szpilman escrito en 1946.

-*El pirata Barbanegra/ Blackbeard the pirate* (1952, Raoul Walsh). Estados Unidos, guion de Alan LeMay, a partir de un relato de DeVallon Scott.

-*El pirata negro/The Black Pirate* (1926, Albert Parker) Estados Unidos, guion de Jack Cunningham, según una historia de Elton Thomas, pseudónimo de Douglas Fairbanks.

-*El planeta del tesoro/ Treasure planet* (2002, John Musker y Ron Clements). Estados Unidos, guion de John Musker, Ron Clements, Tec Elliott y Terry Rosiio, inspirado en *La isla del tesoro* de R.L. Stevenson. Animación.

-*El Principito/Le Petit Prince* (2015, Mark Osborne) Francia, guion de Irena Brignull y Bob Persichetti, adaptación del clásico de Antoine de Saint-Exupéry.

-*El pueblo de cartón/ Il Villaggio di cartone* (2011, Ermanno Olmi) Italia, guion del propio Olmi.

-*El rastro de la pantera/Track of the Cat* (1954, William A. Wellman), Estados Unidos, guion de A. I. Bezzerides a partir novela de Walter Van Tilburg Clark de 1949.

-*El renacido/The Revenant* (2015, Alejandro González Iñárritu) Estados Unidos, guion de Mark L. Smith e Iñárritu, a partir de la novela de Michael Punke, *The Revenant: A Novel of Revenge* (2002).

-*El resplandor/ The Shining* (1980, Stanley Kubrick) Estados Unidos, guion de Kubrick y Diane Johnson, a partir de la novela homónima de Stephen King.

-*El retorno de Ulises/Le retour d'Ulisse* (1909, André Calmettes y Charles Le Bargy) Francia, a partir de un tratamiento en 5 actos de Jules Lemaitre de la *Odisea* de Homero.

-*El Robinsón moderno/ Mr. Robinson Crusoe* (1932, A. E. Sutherland) Estados Unidos, guion de Douglas Fairbanks y Thomas J. Geraghty, a partir del clásico de Defoe.

-*El señor de las moscas/Lord of the Flies* (1963, Peter Brook) Reino Unido, guion de Brook, a partir de la novela homónima de Golding.

-*El señor de las moscas/ Lord of the Flies* (1990, Harry Hook) Estados Unidos, guion de Jay Presson Allen, a partir de la novela homónima de Golding.

-*El Sr. Robinson, una monstruosa historia de amor y aventura/ Il signor Robinson. Mostruosa storia d'amore e d'avventure. Robinson Jr.* (1976, Sergio Corbucci) Italia, guion de Corbucci y Paolo Villaggio, adaptación libre del clásico de Defoe.

-*El teniente Robinsón/ Lt. Robin Crusoe U.S.N.* (1966, Byron Paul). Estados Unidos, guion de Walt Disney, Don DaGradi y Billy Walsh, adaptación libre del clásico de Defoe.

-*El tesoro de Arne/ Herr Arnes pengar* (1919, Mauritz Stiller) Suecia, guion de Gustaf Molander, adaptación de una obra de Selma Lagerlöff.

-*El tesoro de Sierra Madre/The Treasure of the Sierra Madre* (1948, John Huston) Estados Unidos, guion de John Huston, adaptación de la novela homónima de B. Traven de 1927.

-*El tiempo en sus manos/The Time Machine* (1960, George Pal) Estados Unidos. Guió de David Duncan, a partir de la novela homónima de Wells de 1895.

-*El tributo del mar/ The toll of the sea* (1922, Chester M. Franklin) Estados Unidos, guion de Francis Marion.

-*El ultimo hombre vivo en la tierra/ L'ultimo uommo della terra/ The Last Man on Earth* (1964, Sidney Salkow y Ubaldo Ragona) Estados Unidos-Italia, adaptación de la novela de Matheson, *Soy leyenda*.

-*El último hombre vivo/ The Omega Man* (1971, Boris Sagal) Estados Unidos. con guion de John William Corrington y Joyce Hooper Corrington, adaptación de la novela de Matheson, *Soy leyenda*.

-*El último viaje/ The last voyage* (1960, Andrew L. Stone) Estados Unidos, guion de Stone.

-*El último vuelo del Arca de Noé/ The Last Flight of Noah's Ark* (1980, Charles Jarrott) Estados Unidos, guion de Steven W. Carabatsos, Sandy Glass y George Arthur Bloom, a partir de la novela *The Gremlin's Castle* de Ernest K. Gann.

-*El viaje a la Luna/ Le voyage dans la Lune* (1902, George Méliès) Francia, guion de Gerge Méliès, adaptación de *De la tierra a la Luna* de Verne.

-*El Viejo y el mar/ The oldman and the sea* (1958, John Sturges) Estados Unidos. Guion de Peter Viertel, a partir de la novela homónima de Ernest Hemingway.

-*El viento/ The wind* (1928, Vistor Sjöström) Estados Unidos, guion de Frances Marion, adaptación de la novela homónima de Dorothy Scarborough de 1925.

-*El vientre del mar/ El ventre del mar* (2021, Agustí Villaronga) España, guion del propio Villaronga, adaptación del capítulo *El vientre del mar* de la novela de Alessandro Baricco *Océano mar/ Oceano Mare* (1993)

-*El vuelo del Águila/ Ingenjör Andréés luftfärd* (1982, Jan Troell), Noruega, Suecia y Alemania, guion de Jan Troell, Georg Oddner, Ian Rakoff y Klaus Rifbjerg, a partir de la novelización de hechos reales por Olof Sundman, *Ingenjör Andréés luftfärd* (1975)

-*El vuelo del Fénix/ The Flight of the Phoenix* (1965, Robert Aldrich) Estados Unidos, guion de Lukas Heller, adaptación de la novela homónima de Elleston Trevor de 1964

-*El vuelo del Fénix/ The Flight of the Phoenix* (2004, John Moore) Estados Unidos, guion de Scott Frank y Edward Burns, adaptación de la novela homónima de Elleston Trevor de 1964.

-*En el corazón del mar/ In the Heart of the Sea* (2015, Ron Howard) Estados Unidos, España y Australia, guion de Charles Leavitt, a partir de la novela de Nathaniel Philbrick *En el corazón del mar* (2000).

-*En el cometa (Off on a comet)* (1979, Richard Slapczynski), Australia, guion de John Palmer, a partir de *Héctor Servadac* de Verne.

-*En un cometa (Na kometé)* (1970, Karel Zeman), Checoslovaquia, guion de Jan Procházka y Karel Zeman, a partir de *Héctor Servadac* de Verne.

-*Encender un fuego/ To build a fire* (1969, David Cobham) Estados Unidos, adaptación del relato corto de Jack London.

-*Encuentros en el fin del mundo/ Encounters at the End of the World* (2007, Werner Herzog), Estados Unidos, guion de Herzog.

-*Enemigo mío/ Enemy mine* (1985, Wolfgang Petersen) Estados Unidos, guion de Edward Khmara, basado en la novela homónima de Barry B. Longyear.



-*Enviado especial/ Foreign correspondent* (1940, Alfred Hitchcock), Estados Unidos, guion de Charles Bennett y Joan Harrison, y diálogos de James Hilton y Robert Benchley, a partir de *Historia personal* (1935) de Vincent Shean.

-*Érase una vez un hombre/ Terje Vigen* (1917, Victor Sjöström) Suecia, guion de Gustaf Molander, adaptación del poema de Ibsen, *Terje Vigen* (1857)

-*Érase una vez... el Espacio/Il étais une fois... l'Espace* (1982-1983, Albert Barillé) Francia y Japón.

-*Estrella oscura/Dark Star* (1974, John Carpenter), Estados Unidos, guion de John Carpenter y Dan O'Bannon

-*Everest* (2015, Baltasar Kormákur), Estados Unidos y Reino Unido, guion de William Nicholson y Simon Beaufoy, adaptación de *Left for Dead: My Journey Home* (2000, Beck Weathers)

-*Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut) Reino Unido y Francia, guion de Truffaut y Jean-Louis Richard, adaptación de la novela homónima de Ray Bradbury.

-*Fata Morgana* (1971, Werner Herzog) Alemania, guion de Herzog.

-*Fellini-Satyricon* (1969, Federico Fellini) Italia y Francia, guion de Fellini, Brunello Rondi y Bernardino Zapponi, según *Satiricón* de Petronio.

-*La femme du bout du monde* (1937, Jean Epstein) Francia, adaptación de una novela de Alain Serdac.

-*Finis terrae* (1929, Jean Epstein) Francia, guion de Jean Epstein.

-*Fitzcarraldo* (1982, Werner Herzog) Alemania, guion del propio Herzog.

-*Flash Gordon* (1980, Mike Hodges) Estados Unidos, guion de Lorenzo Sempé Jr,

-*Fuego en el mar/Fuocoammare* (2016, Gianfranco Rosi) Italia. Documental.

-*Fuego en la nieve/Battleground* (1949, William A. Wellman), Estados Unidos, guion de Robert Pirosh.

-*Fuerza mayor/Turist* (2014, Ruben Östlund), Suecia, Francia y Noruega, guion del propio Ruben Östlund.

-*A game of Death* (1945, Robert Wise) Estados Unidos, guion de Norman Houston inspirado en el relato de Ricahrd Connell, *El juego más peligroso* (1924)

-*Gardiens de phare* (1928, Jean Grémillon) Francia, guion de Jacques Feyder, basado en un texto teatral de Pierre Antier y Paul Cloquemin.

-*Gasherbrum, la montaña luminosa/Gasherbrun, der Leuchtende Berg* (1984, Werner Herzog) Alemania, guion del propio Herzog.

-*Gerry* (2000, Gus Van Sant). Estados Unidos, guion del propio Van Sant, Matt Damon i Casey Affleck.

-*Gravity* (2013, Alfonso Cuarón) Estados Unidos y Reino Unido, guion de Alfonso Cuarón y Jonás Cuarón.

-*Grito de piedra/Schrei aus stein* (1991, Werner Herzog) Alemania, Francia, Canadá, guion de Hans-Ulrich Klenner, Walter Saxer y Robert Geoffrion.

-*Grizzly Man* (2005, Werner Herzog) Estados Unidos, guion del propio Herzog

- *Gulliver en el país de los gigantes* (1903, Segundo de Chomón) España, adaptación libre del clásico de Swift.

- *Hacia rutas salvajes/ Into the wild* (2007, Sean Penn) Estados Unidos, guion del propio Sean Penn, adaptación de la novela homónima de Jon Krakauer de 1998.

- *High Life* (2018, Claire Denis), Estados Unidos, Francia, Polonia y Reino Unido, guion de Claire Denis, Geoff Cox y Jean-Paul Fargeau.

- *Historias del cine/ Histoire(s) du cinéma*. Episodio I. (1988, Jean-Luc Godard) Francia. Ensayo audiovisual.

- *Horizonte final/Event Horizon* (1997, Paul Anderson) Estados Unidos, guion de Phillip Eisner.

- *Horizontes perdidos/Lost Horizon* (1937, Frank Capra), Estados Unidos, guion de Robert Riskin, adaptación de la novela homónima de James Hilton del año 1933.

- *Horizontes perdidos/Lost Horizon* (1973, Charles Jarrott) Estados Unidos, guion de Larry Kramer según la novela homónima de James Hilton.

- *Huida hacia el sol/ Run for The Sun* (1956, Roy Boulting) Estados Unidos, guion de Dudley Nichols y Roy Boulting.

- *I conquer the sea! /The Sea Bandits* (1936, Victor Halperin) Estados Unidos, guion de Rollo Lloyd y Howard Higgin, según *Storm in their Hearts* de Richard Carroll.

- *Incierta gloria/Incerta glòria* (2017, Agustí Villaronga) España, guion de Coral Cruz y Agustí Villaronga, adaptación de la novela homónima de Joan Sales de 1956.

- *Infierno blanco/ The grey* (2011, Joe Carnahan) Estados Unidos, guion de Joe Carnahan y Ian MacKenzie, a partir del relato de Mackenzie *Ghost Walker*.

- *Infierno en el Pacífico/ Hell in the Pacific* (1968, John Boorman) Estados Unidos, guion de Reuben Bercovitch, Alexander Jacobs y Eric Bercovici.

- *Insólita aventura de verano/ Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974, Lina Wertmuller) Italia, guion de Lina Wertmuller.

- *Interstellar* (2014, Christopher Nolan), Estados Unidos y Reino Unido, guion de Christopher Nolan y Jonathan Nolan.

- *Into Thin Air, Death in Everest* (1997, Robert Markowitz), Estados Unidos, guion de Robert J. Avrech, adaptación de *Into Thin Air* (1997, Jon Krakauer). tv.

- *Invencible/Unbroken* (2014, Angelina Jolie) Estados Unidos, guion de los hermanos Joel y Ethan Coen, inspirados en hechos reales protagonizados por el atleta estadounidense Louis Zamperini novelados por Laura Hillenbrand en el libro *Invencible: Una Historia de Supervivencia, Valor y Resistencia Durante la Segunda Guerra Mundial/ Unbroken: A World War II Story of Survival, Resilience, and Redemption* (2010)

- *Jasón y los argonautas/ Jason and the argonauts* (1963, Don Chaffey) Reino Unido, guion de Beberley Cross y Jan Read, basao en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

- *La Atlántida/L'Atlantide* (1921, Jacques Feyder) Francia, guion de Feyder, a partir del relato homónimo de Pierre Benoit.

- *La Atlántida/L'Atlantide* (1931, Georg W. Pabst) Alemania y Francia, guion de Ladislaus Vajda y Hermann Oberlaender, a partir del relato homónimo de Pierre Benoit.

-*La aventura del Poseidón/ The Poseidon Adventure* (1972, Ronald Neame) Estados Unidos, guion de Wendell Mayes y Stirling Silliphant, a partir novela homónima de Paul Gallico.

-*La balsa de piedra* (2002, George Sluizer) España, Portugal y Holanda, guion de Yvette Biro y George Sluizer, a partir novela homónima de José Saramago.

-*La cabaña/The Little Hut* (1957, Mark Robson) Reino Unido y Estados Unidos, guion de Nancy Mitford y F. Hugh Herbert, adaptación de la obra teatral de André Roussin, *La pequeña cabaña* (1947)

-*La camarera del Titanic* (1997, Bigas Luna) España, Francia, Italia y Alemania. guion de Luna, Cuca Canals y Jean-Louis Benoît, a partir de la novela homónima de Didier Décoin.

-*La carreta fantasma/ Körkarlen* (1921, Victor Sjöström) Suecia, adaptación de la novela homónima de Selma Lagerlöf publicada en 1912.

-*La conquista del espacio/Conquest of Space* (1955) Estados Unidos, guion de James O'Hanlon, adaptación de Philip Yordan, Barré Lyndon y George Worthing Yates, según la novela de Chesley Bonestell y Willy Ley.

-*La Cosa/The Thing* (1982, John Carpenter), Estados Unidos, guion de Bill Lancaster, adaptación de la novela corta de John W. Campbell Jr. *¿Quién anda ahí?* (1938)

-*La cumbre de los dioses/Le sommet des dieux* (2021, Patrick Imbert) Francia, Luxemburgo, guion de Jean-Charles Osteroo, adaptación del manga japonés homónimo de Jirô Taniguchi y Baku Yumemakura.

-*La esposa del mar/Sea wife* (1957, Bob McNaught - tras la renuncia del director italiano Roberto Rossellini) Reino Unido, guion de George K. Burke a partir de la novela *Sea-Wyf and Biscuit* de J. M. Scott.

-*La familia Robinsón/ Swiss Family Robinson* (1903, producción de Siegmund Lubin)

-*La familia Robinsón/Swiss Family Robinson* (1940, Edward Ludwig) Estados Unidos, guion de C. Graham Baker, Walter Ferris y Gene Towne, a partir de la novela homónima de Wyss.

-*La familia Robinsón/Swiss Family Robinson* (1974, Peter Carter) Canadá. Adaptación de la novela homónima de Wyss. Serie televisiva.

-*La familia Robinsón/Swiss Family Robinson* (1975, Christian I. Nyby II y Leslie H. Martinson) Estados Unidos, adaptación de la novela homónima de Wyss. Serie televisiva.

-*La gran sorpresa/ First Men in the Moon* (1964, Nathan Juran) Reino Unido, guion de Nigel Kneale y Jan Read, adaptación de la novela de H. G. Wells, *Los primeros hombres en la Luna*.

-*La guerra de las galaxias/ Star Wars* (1977, George Lucas) Estados Unidos, guion de Lucas.

-*La guerra de los mundos/War of the Worlds* (1953, Byron Haskin) Estados Unidos, guion de Barre Lyndon, adaptación de la novela homónima de H. G. Wells.

-*La guerra de Murphy/Murphy's War* (1971, Peter Yates) Reino Unido, guion de Stirling Silliphant, adaptación de la novela homónima de Maxwell Catto publicada en 1969.

-*La historia de Shackleton/ Survival! The Shackleton Story* (1991, Nancy LeBrun) Estados Unidos. Documental.

-*La historia más grande jamás contada/The Greatest Story Ever Told* (1965, George Stevens) Estados Unidos, guion de James Lee Barrett y George Stevens, adaptación de textos bíblicos.

-*La invención de Morel/L'invenzione di Morel* (1967, Claude-Jean Bonnardot) Francia, guion de Michael Andrieu, adaptación de la novela homónima de Bioy Casares. Tv.

-*La invención de Morel/ L'invenzione di Morel* (1974, Emidio Greco) Italia, guion de Greco y Andrea Barbato, adaptación de la novela homónima de Bioy Casares

-*La isla de Bird Street/ The Island on Bird Street* (1997, Soren Kragh-Jacobsen) Dinamarca, Alemania y Reino Unido, guion de John Golsmith y Toni Grisoni, según novela homónima de Uri Orlev publicada en 1981, editada en España como *Una isla entre las ruinas* (1991)

-*La isla de Calipso o Ulises y el gigante Polifemo/ L'Ile de Calypso ou Ulysse et le géant Polypheme.* (1905, George Méliès) Francia, guion de Méliès a partir de la *Odisea* de Homero.

-*La isla de Gilligan, La/ Gilligan's island* (1964-1967, Sherwood Schwartz) Estados Unidos. Serie televisiva, CBS.

-*La isla de las almas perdidas/Island of the lost souls* (1932, Erle C. Kenton) Estados Unidos, guion de Waldemar Young y Philip Wylie, a partir de la novela de homónima de H.G. Wells.

-*La isla de los hombres peces/L'isola degli uomini pesce* (1978, Sergio Martino) Italia, versión libre de *La isla del doctor Moreau*.

-*La isla del deseo/ Island of desire/Saturday Island* (1952, Stuart Heisler) Reino Unido, guion de Stephanie Nordli a partir novela homónima de Hugh Brooke publicada en 1935.

-*La isla del doctor Moreau/Island of Dr. Moreau, The* (1977, Don Taylor) Estados Unidos, guion de Al Ramrus y John Herman Shaner a partir de la novela de Wells.

-*La isla del doctor Moreau/ The Island of Dr. Moreau* (1996, John Frankenheimer) Estados Unidos, guion de Richard Stanley y Ron Hutchinson, a partir de la novela de Wells.

-*La isla del fin del mundo/ The Island at the Top of the World* (1974, Robert Stevenson) Estados Unidos, guion John Whedon, a partir novela *The lost ones* de Ian Cameron.

-*La isla del terror/ Terror is a man/ Creature from Blood Island* (1959, Gerardo de León y Eddie Romero) Estados Unidos y Filipinas, guion de Harry Paul Harber, inspirado en *La isla del doctor Moreau* de Wells

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1908, director desconocido), adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1912, J. Searle Dawley), adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1918, Chester Franklin y Sidney Franklin), adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1920, Maurice Tourneur), adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1934, Victor Fleming) Estados Unidos, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Ostrov sokrovishch* (1937, Vladimir Vaynshtok) Rusia, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1950, Byron Haskin). Reino Unido, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Ostrov sokrovishch* (1937, Vladimir Vajnshtok) Rusia, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Ostrov sokrovishch* (1971, Yevgeni Fridman) Rusia, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure Island* (1972, John Hough) Reino Unido, España, Francia y Alemania, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island/L'île au trésor* (1985, Raoul Ruiz) Francia, Inglaterra y Estados Unidos, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La Isla del tesoro/ Treasure island* (1990, Fraser Clarke Heston) Estados Unidos y Reino Unido, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla del tesoro/Treasure island* (1998, Peter Rowe) Canadá y Reino Unido, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*La isla misteriosa/Mysterious island* (1929, Lucien Hubbard - directores no acreditados, Maurice Tourneur y Benjamin Christensen) Estados Unidos, guion de Lucien Hubbard y Carl Pierson, adaptación de la novela homónima de Verne.

-*La isla misteriosa/ Tainstvenni ostrov* (1941, E. A. Penzlin y B. M. Chelintsev) Rusia, adaptación de la novela homónima de Verne.

-*La isla misteriosa/ Mysterious island* (1961, Cy Endfield) Reino Unido y Estados Unidos, guion de John Prebble, Daniel B. Ullman y Crane Wilbur, a partir de la novela homónima de Verne.

-*La isla misteriosa/L'île mystérieuse* (1973, Juan Antonio Bardem – sustituido por el francés Henri Colpi) España, Francia e Italia, adaptación del clásico de Verne.

-*La isla perdida/The blue lagoon* (1949, Frank Launder) Reino Unido, guion del propio Launder, Michael Hogan y John Baines, a partir novela homónima de Henry de Vere Stacpoole.

-*La isla soñada/ Another shore* (1948, Charles Crichton) Reino Unido, guion de Walter Meade según una novela de Kenneth Sheils Reddin de 1947.

-*La luz del fin del mundo/The light at the edge of the world* (1971, Kevin Billington) USA, España, Liechtenstein y Suiza, guion de Tom Rowe y Rachel Billington, adaptación de *El faro del fin del mundo* (1905) de Verne.

-*La línea de sombras/ Smuga cenia* (1976, Andrzej Wajda) Polonia, adaptación del relato corto homónimo de Joseph Conrad.

-*La llamada de la selva/ Call of the Wild* (1935, William A. Wellman) Estados Unidos, guion de Gene Fowler y Leonard Praskins a partir de la novela homónima *La llamada de lo salvaje* de Jack London publicada en 1903.

-*La llamada de lo salvaje/The Call of the Wild* (2020, Chris Sanders) Estados Unidos y China, guion de Michael Green, a partir de la novela homónima *La llamada de lo salvaje* de Jack London publicada en 1903.

-*La mujer de la arena/Suna no onna* (1964, Hiroshi Teshigahara) Japón, guion de Kobo Abe, a partir de su propia novela publicada en 1962

-*La Mujer en la Luna/Frau im Mond* (1929, Fritz Lang) Alemania, guion de Thea von Harbou.

-*La montaña entre nosotros/ The Mountain Between Us* (2017, Hany Abu-Assad) Estados Unidos, guion de Chris Weitz y J. Mills Goodloe, a partir del relato homónimo de Charles Martin de 2011, editado en España como *Un segundo amanecer*.

-*La muerte en este jardín/ Mort dans ce jardin* (1956, Luis Buñuel) Francia y México, guion de Buñuel y Raymond Queneau, a partir de la novela homónima de José-André Lacour del año 1954.

-*La noche de la batalla/Veille d'armes* (1925, Jacques de Baroncelli), a partir obra teatral de Claude Farrère y Lucien Nepoty.

-*La odisea de Homero/L'Oddisea* (1911, Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan) Italia, adaptación de la *Odisea* de Homero.

-*La odisea de los Andes* (1976, Álvaro Covacevich) México.

-*La patrulla perdida/ The lost patrol* (1934, John Ford) Estados Unidos, guion de Dudley Nichols y Garrett Fort, a partir del relato homónimo del escritor Philip MacDonald, publicado en 1927.

-*La piedra lunar/The Moonstone* (1915, Frank Hall Crane) Estados Unidos, guion de Magnus Ingleton según el relato homónimo de W. Collins.

-*La piedra lunar/The Moonstone* (1934, Reginald Barker) Estados Unidos, guion de Adele S. Buffington según relato homónimo de W. Collins.

-*La piedra lunar, La/The Moonstone* (1972, Paddy Russell). Reino Unido, guion de Hugh Leonard según relato homónimo de W. Collins. Miniserie televisiva.

-*La piedra lunar/The Moonstone* (1996, Robert Bierman) Reino Unido, guion de Kevin Elyot según relato homónimo de Wilkie Collins. Tv.

-*La posada Jamaica/ Jamaica Inn* (1939, Alfred Hitchcock) Reino Unido, guion de Sidney Gilliat y Joan Harrison, según novela homónima de Daphne du Maurier publicada en 1936.

-*La posada Jamaica/ Jamaica Inn* (1983, Lawrence Gordon Clarke) Reino Unido, según la novela homónima de Daphne du Maurier publicada en 1936. Tv.

-*La posada Jamaica/ Jamaica Inn* (2014, Philippa Lowthorpe) Reino Unido, según la novela homónima de Daphne du Maurier publicada en 1936. Tv.

-*La quimera del oro/The gold rush* (1925, Charles Chaplin). Estados Unidos, guion de Charles Chaplin.

-*La reina del desierto/Queen of the Desert* (2016, Werner Herzog). Estados Unidos, guion del propio Herzog.

-*La salvaje y azul lejanía/The wild blue yonder* (Werner Herzog) Alemania y Estados Unidos, guion de Herzog.

-*La selva blanca/The Call of the Wild* (1972, Ken Annakin). Alemania, Reino Unido, Francia, España, Noruega e Italia, guion de Tibor Reves, Harry Alan Towers, Federico de Urrutia, Hubert Frank, Win Wells y Peter Yeldham, adaptación de la novela *La llamada de lo salvaje* (1903, Jack London)

-*La senda del 98 /The Trail of 98* (1928, Clarence Brown) Estados Unidos, guion de Waldemar Young, Benjamin Glazer, Joseph Farnham y Robert W. Service a partir de su propia novela de 1910.

-*La soga/ The Rope* (1948, Alfred Hitchcock) Estados Unidos, guion de Ben Hecht y Arthur Laurents, adaptación de la pieza teatral de Patrick Hamilton, *Rope's End*.

-*La soufrière* (1977, W. Herzog), Alemania y Guadalupe, guion de Herzog. Cortometraje documental

-*La tempestad/The Tempest* (1908, Percy Stow) Reino Unido, adaptación de *La tempestad* de Shakespeare

-*La tempestad/The tempest* (1911, Edwin Tranhouser) Estados Unidos, adaptación de *La tempestad* de Shakespeare

-*La tempestad/The Tempest* (1979, Derek Jarman) Reino Unido, guion de Jarman, adaptación libre de *La tempestad* de Shakespeare

-*La tempestad/Tempest* (1982, Paul Mazursky) Estados Unidos, guion de Leon Capetanos, adaptación libre de *La tempestad* de Shakespeare.

-*La tempestad/The Tempest* (1998, Jack Bender) Estados Unidos, guion de James S. Henerson, adaptación del clásico homónimo de Shakespeare.

-*La tempestad/ The Tempest* (2010, Julie Taymor). Estados Unidos, guion de Taymor, adaptación del clásico homónimo de Shakespeare

-*La tempestad/Le Tempestaire* (1947, Jean Epstein) Francia, guion de Epstein.

-*La tienda roja/La tenda rossa/Krásnaya Palatka* (1979, Mikhail Kalatozov), Rusia e Italia, guion de Yuri Nagibin and Mikhail Kalatozov, adaptación de la novela homónima del primero de 1979.

-*La tormenta perfecta/The Perfect Storm* (2000, Wolfgang Petersen) Estados Unidos, guion de William De Wittliff, según la novela de Sebastian Junger.

-*La tortuga roja/La tortue rouge* (2016, Michael Dudok de Wit) Francia y Bélgica, guion del propio cineasta y Pascale Ferran. Animación.

-*La última noche del Titanic/A night to remember* (1958, Roy Ward Baker) Reino Unido, guion de Eric Ambler a partir del libro homónimo de Walter Lord publicado en 1955.

-*La vía Láctea/La voie Lactée* (1969, Luis Buñuel) Francia, guio de Buñuel y Jean Claude Carrière.

-*La vida de Pi/The Life of Pi* (2012, Ang Lee) Estados Unidos, guion de David Magee, adaptación de la novela homónima de Yann Martel.

-*La vida futura/Things to Come* (1936, William Cameron Menzies) Reino Unido, guion de H. G. Wells a partir de su propia novela.

-*La voz de la luna/La voce della luna* (1990, Federico Fellini) Italia, guion de Fellini, Tullio Pinelli y Ermanno Cavazzoni, según una obra de Cavazzoni.

-*La vuelta al mundo en 80 días/Around the World in Eighty Days* (1956, Michael Anderson) Estados Unidos, guion de James Poe, John Farrow y S. J. Perelman, adaptación de la novela homónima de Verne.

-*Lamerica* (1994, Gianni Amelio) Italia y Francia, guion de Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta.

-*Lampedusa en invierno/Lampedusa in Winter* (2015, Jakob Brossmann) Austria, Suiza, Italia. Documental.

-*Las arañas. El lago de oro/Die Spinnen. Der Goldene See* (1919, Fritz Lang) Alemania, guion de Fritz Lang.

-*Las arañas. El barco de los brillantes/Die Spinnen. Das Brillantenschiff* (1920, Fritz Lang) Alemania, guion de Fritz Lang.

-*Las arenas de Kalahari/ Sands of the Kalahari* (1965, Cy Endfield) Reino Unido, guion de Endfield y William Mulvihill, a partir de la novela de Mulvihill publicada en 1960.

-*Las aventuras de Jeremiah Johnson/Jeremiah Johnson* (1972, Sidney Pollack) Estados Unidos, guion de John Milius y Edward Anhalt, según la novela de Vardis Fisher, *Mountain Man*, y la historia de Raymond W. Thorpe y Robert Bunker, *Crow Killer*.

-*Las aventuras de John Silver/The Adventures of John Silver* (1955, Byron Haskin) Estados Unidos y Australia. Serie televisiva, ABC.

-*Las aventuras de la familia Robinsón/ The Adventures of Swiss Family Robinson* (1998, Declan Eames) Estados Unidos. Seria televisiva.

-*Las aventuras de Robinsón Crusoe/ Les Aventures de Robinson Crusoe* (1902, George Méliès) Francia, guion de Méliès, según la novela homónima de Defoe.

-*Las aventuras de Robinsón Crusoe/ Les aventures de Robinson Crusoe/Le Avventure di Robinsón Crusoe* (1921, Gaston Leprieur y Mario Gargiulo) Francia e Italia, según novela homónima de Defoe.

-*Las aventuras de Robinsón Crusoe/ The Adventures of Robinson Crusoe* (1922, Robert F. Hill) Estados Unidos, según novela homónima de Defoe.



-*Las aventuras de Robinsón Crusoe/ The adventures of Robinson Crusoe* (1954, Luis Buñuel). México y Estados Unidos, guion de Hugo Butler y Buñuel, a partir del clásico de Defoe.

-*Las aventuras de Robinsón Crusoe/Les aventures de Robinson Crusoe* (1965, Jean Sacha) Francia, según la novela homónima de Defoe. Serie televisiva.

-*Las aventuras de Robinsón y sus amigos/ Il racconto della giungla* (1974, Francesco Maurizio Guido) Italia, según la novela homónima de Defoe. Animación.

-*Las aventuras de Robinsón Crusoe, marino de York/ Dobrodružství Robinsona Crusoe, námorníka z Yorku* (1982, Stanislav Látal) Checoslovaquia, adaptación de la novela homónima de Defoe.

-*Las crónicas de Harryhausen/The Harryhausen chronicles* (1998, Richard Schickel) Estados Unidos. Documental

-*Las cuatro plumas/ The four feathers* (1939, Zoltan Korda) Reino Unido, guion de R. C. Sherriff, Lajos Biró y Arthur Wimperis, a partir novela homónima de A. E. W. Mason publicada en 1902.

-*Las dos tormentas/Way down East* (1920, D. W. Griffith) Estados Unidos, guion de Anthony Paul Kelly, a partir de la pieza teatral de Lottie Blair Parker, *Annie Laurie* (1897), novelada por Joseph R. Grismer en *Way down East* (1901)

-*Las nuevas aventuras de Gilligan/ The New Adventures of Gilligan* (1974-1977) Estados Unidos. Serie televisiva.

-*Las montañas de la luna/Mountains of the Moon* (1990, Bob Rafelson) Estados Unidos, guion de William Harrison y Bob Rafelson, adaptación del libro *Burton y Speke* (1982) de William Harrison.

-*Lawrence de Arabia* (1962, David Lean). Reino Unido, guion de Robert Bolt, adaptación de la novela *Los siete pilares de la sabiduría* (1926, Thomas Edward Lawrence)

-*Les feux de la mer* (1948, Jean Epstein) Francia, guion de Jean Epstein.

-*Limite* (1931, Mário Peixoto) Brasil.

-*Límite vertical/Vertical Limit* (2000, Martin Campbell), Estados Unidos y Alemania, guion de Robert King y Thery Hayes, según un argumento de Robert King.

-*Lo mejor es lo malo conocido/Rich and Strange* (1932, Alfred Hitchcock) Reino Unido, guion de Hitchcock, Alma Reville y Val Valentine, según una historia de Dale Collins.

-*L'Or des mers* (1933, Jean Epstein) Francia, guion de Jean Epstein.

-*Los caníbales/I cannibali* (1970, Liliana Cavani) Italia, guion de Cavani y Italo Moscati, inspirada libremente en *Antígona* de Sófocles.

-*Los chacales/The Jackals* (1967, Robert D. Webb) Estados Unidos, guion de Lamar Troth y Harold Medford, a partir de un relato de William Riley Burnett.

-*Los cuatro Robinsones* (1939, Eduardo García Maroto) España, adaptación de la obra teatral homónima de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez publicada en 1917

-*Los cuatro Robinsones* (1926, Reinhard Blothner) España, adaptación de la obra teatral homónima de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez publicada en 1917.

-*Los dientes del diablo/ The Savage Innocents* (1960, Nicholas Ray) Italia, Reino Unido y Francia, guion de Nicholas Ray, adaptación de la novela *Top of the world* (1950, Hans Ruesch)

-*Los diez mandamientos/The Ten Commandments* (1956, Cecil B. de Mille) Estados Unidos, guion de Aeneas McKenzie, Jess L. Lasky Jr, Jack Garris y Frederic M. Frank, adaptación de diversos textos bíblicos.

-*Los hijos del capitán Grant/In search of the castaways* (1962, Robert Stevenson). Estados Unidos, guion de Lowell S. Hawley, a partir de la novela homónima de Verne.

-*Los libros de Próspero/Prospero's Books* (1991, Peter Greenaway) Reino Unido, adaptación libre de *La tempestad* de Shakespeare.

-*Los Náufragos en la isla de Gilligan/ The Castaways on Gilligan's Island* (1979, Earl Bellamy) Estados Unidos. Telefilm.

-*Los proscritos/Berg-Ejvind och hans hustru* (1918, Victor Sjöström) Suecia, adaptación de la pieza teatral de Jóhann Sigurjónsson, *Fjalla-Ejvind* (1911).

-*Los robinsones de los mares del Sur/ Swiss Family Robinson* (1960, Ken Annakin). Estados Unidos, guion de Lowell S. Hawley, a partir de la novela *El Robinsón suizo* de Wyss.

-*Los secretos de la tragedia de los Andes* (2010, Mario Markic) Argentina. Documental.

-*Los trece/Rinadtsat* (1937, Mikhail Romm) Rusia, guion de Iosif Prut y Mikhail Romm.

-*Los últimos supervivientes/ The Last Survivors* (1975, Lee H. Katzin) Estados Unidos, guion de Douglas Day Stewart. Tv.

-*Los viajes de Gulliver/ Gulliver's Travels* (1939, Dave Fleischer) Estados Unidos, adaptación libre del clásico de Swift.

-*Viajes de Gulliver, Los/ The Three worlds of Gulliver* (1960, Jack Sher) Estados Unidos. Adaptación libre del clásico de Swift.

-*Los viajes de Gulliver más allá de la Luna/ Gulliver's Travels Beyond the Moon/ Garibah no Uchu Ryoko* (1965, Masao Yuroda y Sanae Yamamoto) Japón, guion de Shinichi Sekizawa, adaptación libre del clásico de Swift. Animación.

-*Los viajes de Gulliver/Gulliver's Travels* (1977, Peter R. Hunt) Reino Unido, guion de Don Black, adaptación del clásico de Swift.

-*Los viajes de Gulliver/Gulliver's Travels* (1996, Charles Sturridge) Reino Unido, guion de Simon Moore, a partir del clásico de Swift. Miniserie televisiva, NBC.

-*Los viajes de Gulliver/Gulliver's Travels* (2010, Rob Letterman) Estados Unidos, guion de Joe Stillman y Nicholas Stoller, adaptación libre del clásico de Swift.

-*Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau* (2014, David Gregory) Estados Unidos. Documental.

-*Lumière y compañía/Lumière et compagnie* (1995) Filme colectivo, entre ellos, Theo Angelopoulos. España, Francia y Suecia.

-*Mad Max: Salvajes de autopista / Mad Max* (1979, George Miller) Australia, guion de Miller y James McCausland.

-*Mar cruel/ The cruel sea, The* (1952, Charles Frennd) Reino Unido, guion de Eric Ambler a partir de la novela autobiográfica de Nicholas Monsarrat.

-*Mar de fondo/Seas Beneath* (1931, John Ford) Estados Unidos, guion de Dudley Nichols y James Parker Jr.

-*Mares de arena/The Walking Hills* (1949, John Sturges), Estados Unidos, guion de Alan Le May.

-*Marte/ The Martian* (2015, Ridley Scott) Estados Unidos, guion de Drew Goddard a partir de la novela *El marciano/The Martian* (2014) de Andy Weir,

-*Más allá de la aventura del Poseidón/ Beyond the Poseidon Adventure* (1979, Irwin Allen) Estados Unidos, guion de Nelson Gidding, a partir de la novela de Paul Gallico.

-*Máximo riesgo/Cliffhanger* (1993, Renny Harlin), Estado Unidos, guion de Sylvester Stallone y Michael France, según una premisa del escalador John Long

-*Mediterranea* (2015, Jonas Carpignano) Italia, Catar, Estados Unidos, Francia y Reino Unido, guion de Carpignano.

-*Mickey náufrago/ The castaway* (1931, Wilfred Jackson) Estados Unidos. Animación.

-*Mickey en la isla de los caníbales/ Mickey's Man Friday* (1935, Dave Hand) Estados Unidos. Animación

-*Misión a Marte/Mission to Mars* (2000, Brian de Palma) Estados Unidos, guion de John Thomas, Jim Thomas y Graham Yost, a partir de la novela homónima de Patrick Moore.

-*Misterio en el barco perdido/The Wreck of the Mary Deare* (1959, Michael Anderson) Estados Unidos y Reino Unido, guion de Eric Ambler basado en la novela homónima de Hammond Innes publicada en 1956.

-*Misterio en la isla de los monstruos* (1980, Juan Piquer Simón) España. Joaquín Grau, Juan Piquer y Ron Gadman.

-*Misterio en la nave especial/Lifepod* (1981, Bruce Bryant) Estados Unidos, guion de Bruce Bryant y Carol Johnsen, a partir de una idea de James Castle

-*Moby Dick* (1956, John Huston) Reino Unido y Estados Unidos, guion de Ray Bradbury, tras la renuncia de James Agee en un primer tratamiento del guion, a partir de la novela homónima de Herman Melville publicada en 1851.

-*Moon* (2009, Duncan Jones) Reino Unido, guion de Duncan Jones.

-*Mor vran-La mer des corbeaux* (1931, Jean Epstein) Francia, guion de Jean Epstein.

-*Motín a bordo/The Bounty* (1984, Roger Donaldson) Reino Unido, guion de Robert Bolt, a partir de la novela *Captain Bligh and Mr.Christian* (1972) de Richard Hough.

-*Muerte en el safari/Ten Little Indians* (1989, Alan Birkinshaw) Reino Unido, guion de Gerry O'Hara y Jackson Hunsicker, según novela homónima de Christie.

-*Música sobre las olas/ We're Not Dressing* (1934, Norman Taurog) Estados Unidos, guion de Horace Jackson, Francis Martin y George Marion Jr, a partir de una historia de Walton Hall Smith y Benjamin Glazer, adaptación libre de *El admirable Crichton* de Barrie.

-*Musical caníbal/Cannibal! The Musical* (1996, Trey Parker) Estados Unidos, guion de Parker inspirado en el criminal caníbal Alferd Packer.

-*Nadie quiere la noche/ Nobody Wants the Night* (2015, Isabel Coixet) España, Francia y Bulgaria, guion de Miguel Barros, inspirado en la exploradora polar norteamericana Josephine Peary.

-*Naufragio/Titanic* (1942, Helbert Selpin, sustituido por Werner Klinger) Alemania, guion de Walter Zerlett-Olfenius.

-*Naufragio* (2010, Pedro Aguilera) España y Alemania, guion de Pedro Aguilera.

-*Naufragio/ Shipwreck* (2014, Morgan Knibbe) Países Bajos. Documental

-*Náufrago/ Cast Away* (2000, Robert Zemeckis) Estados Unidos, guion de William Broyles Jr.

-*Náufragos/ Lifeboat* (1944, Alfred Hitchcock) Estados Unidos, guion de John Steinbeck, MakKinlay Kantor y Jo Swerling, previamente ofrecido a Ernest Hemingway, y que contó también con asesoramiento de Ben Hecht.

-*Náufragos/ Stranded* (2001, María Lidón "Luna") España, guion de Juan Miguel Aguilera.

-*Náufragos. Vengo de un avión que cayó en las montañas* (2007, Gonzalo Arijón) Uruguay. Documental.

-*Náufragos del amor/ Let's go native* (1930, Leo McCarey) Estados Unidos, guion de Percy Heath y George Marion Jr.

-*Náufragos en el espacio/Lifepod* (1993, Ron Silver) Estados Unidos, guion de Jay Roach y Pen Densham, inspirado libremente en el clásico *Náufragos* de Hitchcock

-*Naves misteriosas/Silent Running* (1972, Douglas Trumbull), Estados Unidos, guion de Deric Washburn, Michael Cimino y Steven Bochco.

-*Nazarín* (1958, Luis Buñuel) México, guion de Buñuel y Julio Alenjandro, supervisado por Emilio Carballido, a partir de la novela homónima de Benito Pérez Galdós.

-*Nieves traidoras/Dangerous Mission* (1954, Louis King), Estados Unidos, guion de Horace McCoy, W. R. Burnett y Charles Bennett, basado en una historia de Horace McCoy y James Edmiston.

-*Nitchevo* (1926, Jacques de Baroncelli) Francia, guion de Jacques de Baroncelli.

-*90 degrees south* (1933, Herbert Ponting) Reino Unido. Documental.

-*9 meses 9 días* (2009, Ozcar Ramírez González) México. Documental.

-*Origen/ Incepcion* (2010, Christopher Nolan) Estados Unidos y Reino Unido, guion del propio Nolan.

-*París, Texas* (1984, Wim Wenders) Alemania y Francia, guion de Sam Shepard.

-*Paso al noroeste/Northwest Passage* (1940, King Vidor), Estados Unidos, guion de Laurence Stallings y Talbot Jennings, basado en la novela histórica homónima de Kenneth Roberts de 1937.

-*Pêcheur d'Islande* (1916, Henri Pouctal) Francia, adaptación novela homónima de Pierre Loti.

-*Perdidos/ Lost* (2004-2010, J.J. Abrams) Estados Unidos, guion de J.J. Abrams y Damon Lindelof. Serie televisiva.

-*Perdidos en el Ártico/Against the Ice* (2022, Peter Flinth) Dinamarca e Islandia, guion de Nikolaj Coster-Waldau y Joe Derrick, a partir de las memorias del explorador Ejnar Mikkelsen, *Perdidos en el Ártico/ Against the Ice. The Classic Arctic Survival Story* (1955)

-*Perdidos en el espacio/Lost in space* (1998, Stephen Hopkins) Estados Unidos, guion de Akiva Goldsman, adaptación libre de *La familia Robinsón suiza* de Wyss.

-*Perdidos en el espacio/Lost in space* (1965-1968, Irwin Allen) Estados Unidos, adaptación libre de *La familia Robinsón suiza* de Wyss. Serie televisiva

-*Perdidos en la nieve/ Into the white* (2012, Petter Naess) Noruega y Suecia, guion de Ole Meldgaard y Dave Mango.

-*Perils of the wild* (1925, Francis Ford) Estados Unidos, adaptación de *La familia Robinsón* de Wyss. Serial cinematográfico.

-*Pinocho y la ballena del espacio/Pinnocchio in Outer Space* (1965, Ray Gossens), Bélgica y Estados Unidos, guion de Fred Laderman.

-*Piratas/ Pirates* (1986, Roman Polanski). Francia y Túnez, guion de Gerard Brach y el propio cineasta Polanski.

-*Piratas del Mar Caribe/Reap the wild wind* (1942, Cecil B. de Mille) Estados Unidos, guion de Alam LeMay, Charles Bennett y Jesse Lasky, a partir de la novela *Caribe* de Thelma Strabel.

-*Planeta Gilligan/ Gilligan's Planet* (1982-1983, Hal Sutherland) Estados Unidos, serie televisiva, CBS. Animación.

-*Planeta prohibido/ Forbidden Planet* (1956, Fred M. Wilcox), Estados Unidos, guion de Cyril Hume, inspirado libremente en *La tempestad* de Shakespeare.

-*Planeta rojo/ Red planet* (2000, Antony Hoffmann) Estados Unidos y Australia, guion de Jonathan Lemkin y Channing Gibson, a partir de una historia de Chuck Pfarrer.

-*Po Zakonu/ Dura Lex/ By the law* (1926, Lev Kulechov) Rusia, guion de Viktor Sklovskij, a partir del cuento *Lo inesperado* de Jack London.

-*Pocilga/Porcile* (1969, Pier Paolo Pasolini), Italia y Francia, guion del propio Pasolini.

-*Prometheus* (2012, Ridley Scott) Estados Unidos, guion de Damon Lindelof y Jon Spaihts.

-*Quién es Dayani Cristal?/Who is Dayani Cristal?* (2013, Marc Silver) Reino Unido, guion de Mark Monroe y Marc Silver.

-*Ravenous* (1999, Antonia Bird) Estados Unidos, Reino Unido, Checoslovaquia y México, guion de Ted Griffin, inspirado libremente en el caso de Alferd Packer.

-*Rebeca/Rebecca* (1940, Alfred Hitchcock) Estados Unidos, guion de Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según adaptación de Philip MacDonald y Michael Hogan, a partir de la novela homónima de Daphne du Maurier de 1938.

-*Rebelión a bordo* o *Tragedia en la Bounty /Mutiny on the Bounty* (1935, Frank Lloyd) Estados Unidos, guion de John Farrow y Carey Wilson, luego retomado por Talbot Jennings y Jules Furthman, a partir de la novela de Charles Bernard Nordhoff y James Norman Hall.

-*Rebelión a bordo* o *Motín a bordo/ Mutiny on the Bounty* (1962, Lewis Milestone – que revela a Carol Reed) Estados Unidos, guion de Eric Ambler, en primer momento, y luego responsabilidad de Charles Lederer, a partir de la novela de Charles Bernard Nordhoff y James Norman Hall.

-*Regreso al lago azul/ Return to the Blue Lagoon* (1991, William A. Graham). Estados Unidos, guion de Leslie Stevens, adaptación de *El jardín de Dios* de Henry de Vere Stacpoole.

-*Remordimientos/Remorques* (1941, Jean Grémillon) Francia, guion de Jacques Prévert, André Cayette, Charles Spaak y Roger Verceel, autor de la novela homónima.

-*Return to Treasure Island* (1954, Ewald André Dupont) Estados Unidos, guion de Jack Pollexfen y Aubrey Wisberg, adaptación de *La isla del tesoro* de Stevenson.

-*Rey de reyes/King of Kings* (1961, Nicholas Ray) Estados Unidos, guion de Philip Yordan, adaptación de textos bíblicos.

-*Robinsón Crusoe* (1902, George Albert Smith). Reino Unido, guion de Albert Smith, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón Crusoe* (1910, August Blom). Dinamarca, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón Crusoe* (1916, director desconocido) Estados Unidos, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón Crusoe* (1927, Marmaduke Arundel Wetherell). Reino Unido, guion del propio Wetherell, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón Crusoe/ Robinzon Cruzo* (1947, Aleksandr Andreievsky) Rusia, guion del propio Andreievski, Fiódor Knorre y Serguei Yermolinski, a partir del relato homónimo de Defoe.

-*Robinsón Crusoe* (1997, George T. Miller y Rod Hardy) Estados Unidos, guion de Christopher Lofton, Tracy Keenan Wynn y Christopher Canaan, a partir clásico de Defoe.

-*Robinsón Crusoe en Marte/Robinson Crusoe on Mars* (1964, Byron Haskin). Estados Unidos, guion de Ib Melchior y John C. Higgins, adaptación libre de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón Crusoe por un año/Castaway* (1986, Nicolas Roeg) Reino Unido, guion de Allan Scott a partir de la experiencia de Lucy Irvine novelada en 1983.

-*Robinsón y Viernes en la isla encantada* (1973, René Cardona Jr.) México, guion de René Cardona Jr. y Mario Zacarias, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe.

-*Robinsón, una aventura tropical/ Robinson Crusoe/ The Wild Life* (2016, Vincent Kesteloot) Francia y Bélgica, guion de Lee Christopher, Domonic Paris y Graham Weldon, adaptación de *Robinsón Crusoe* de Defoe. Animación

-*Robinsones atómicos/ Atoll K./ Utopia/ Robinson Crusoe Land* (1951, John Berry – sin acreditar- y Leo Joannon) Estados Unidos, Francia e Italia, guion de John D. Klorer, Frederick Kohner, Piero Tellini y René Wheeler.

-*Robinsón y compañía/ Robinson et compagnie* (1991, Jacques Colomat) Francia, guion de Jacques Colombat y Jean-Pierre Bargart. Animación.

-*Sabotaje/ Saboteur* (1942, Alfred Hitchcock) Estados Unidos, guion de Pieter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker.

-*Sabotaje/ Sabotatge* (2016, Sergi Pérez) Videoclip correspondiente a su LP *Jo competeixo* (2016)

-*Sahara* (1943, Zoltan Korda), Estados Unidos, guion de James O'Hanlon, Sidney Buchman y John Howard Lawson, a partir de una historia de Philip MacDonald, *Patrol* (1927)

-*Salyut-7, héroes en el espacio/ Salyut 7* (2017, Klim Shipenko) Rusia, guion de Aleksey Samolyotov, Klim Shipenko, Alexei Tchoupov y Natalya Merkulova.

-*Sal y fuego/ Salt and Fire* (2016, Werner Herzog). Francia, Estados Unidos, México y Alemania, guion de Herzog, a partir de la novela *Aral* de Tom Bissell.

-*San Demetrio London* (1943, Charles Frennd y Robert Hamer, no acreditado). Reino Unido, guion de Frennd, el propio Hamer y F. Tennyson Jesse.

-*Sangre, sudor y lágrimas/ In Which We Serve* (1942, David Lean y Noël Coward) Reino Unido, guion de Noël Coward, Lean, Havelock Allan y Kay Walsh.

-*Scott en la Antártida/ Scott of the Antarctic* (1948, Charles Frennd) Reino Unido, guion de Walter Meade, Ivor Montagu y Mary Hayley Bell.

- *Secuestrado/ Kidnapped* (1917, Alan Crosland). Estados Unidos, adaptación de la novela homónima de Stevenson

-*Secuestrado/ Kidnapped* (1938, Otto Preminger y Alfred L. Werker) Estados Unidos, guion de Eleanor Harris, Ernest Pascal y Edwin Blum, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*Secuestrado/ Kidnapped* (1960, Robert Stevenson) Estados Unidos, guion de Robert Stevenson, adaptación de la novela homónima de Stevenson.

-*Secuestrado/ Schusse Untem Galgen* (1968, Horst Seemann) Alemania, adaptación de la novela homónima de Stevenson

-*Secuestrado/ Kidnapped* (1978, Jean-Pierre Decourt) Reino Unido, adaptación de la novela homónima de Stevenson. Tv.

-*Secuestrado/ Kidnapped* (1995, Ivan Passer) Reino Unido, guion de John Goldsmith y Michael Barlow, adaptación de la novela homónima de Stevenson. tv

-*Secuestrado/ Kidnapped* (2005, Brendan Maher) Reino Unido, adaptación de la novela homónima de Stevenson. tv.

-*Selkirk, el verdadero Robinsón Crusoe* (2012, Walter Tournier) Uruguay, Argentina y Chile, guion de Tournier, Mario Jacob y Enrique Cortés. Animación.

-*Shackleton. La odisea del Antártico/ Shackleton* (2002, Charles Sturridge) Reino Unido, guion revisado por el biógrafo de Shackleton, Roland Huntford. Tv.

-*Simbad y la princesa/ The seventh voyage of Sinbad* (1958, Nathan H. Juran) Estados Unidos, guion de Kenneth Kolb a partir de *Simbad el marino*.

-*Simbad y el ojo del tigre/ Sinbad and the eye of the tiger* (1977, Sam Wanamaker) Reino Unido, guion de Beverly Cross a partir de *Simbad el marino*.

-*Simbad: la leyenda de los siete mares/ Sinbad: Legend of the seven seas* (2003, Patrick Gilmore y Tim Johnson) Estados Unidos, guion de John Logan, a partir de *Simbad el marino*. Animación.

-*Simón del desierto* (1965, Luis Buñuel) México, guion de Buñuel y Julio Alejandro.

-*Sobrevivientes, los Andes 25 años* (1997, Universidad Católica de Chile) Chile. Documental.

-*Solaris* (1972, Andrei Tarkovski) Rusia, adaptación de la novela homónima de Stanislaw Lem de 1961

-*Solaris* (2022, Steven Soderbergh) Estados Unidos, guion de Soderbergh, a partir de la novela homónima de Stanislaw Lem de 1961.

-*Solo ante el peligro/High Noon* (1952, Fred Zinneman) Estados Unidos, guion de Carl Foreman, según el relato *The Tin Star* de John W. Cunningham.

-*SOS Iceberg/ SOS Eisberg* (1933, Arnold Fanck) Alemania y Estados Unidos, guion de Edwin H. Knopf, basado en una historia de Fanck y Friedrich Wolf.

-*SOS Iceberg* (1933, Tay Garnett) Alemania y Estados Unidos, guion de Edwin H. Knopf, basado en una historia de Arnold Fanck and Friedrich Wolf.

-*Soy leyenda/I Am Legend* (2007, Francis Lawrence) Estados Unidos y Australia, guion de Mark Protosevich y Akiva Goldsman, adaptación de la novela homónima de Matheson.

-*Stalingrado/Stalingrad* (1993, Joseph Vilsmaier), Alemania, guion de Johannes Heide, Jürgen Büscher y Joseph Vilsmaier.

-*Star Trek* (1966-1969, Gene Roddenberry) Estados Unidos, guion de Roddenberry. Serie televisiva.

-*Star Trek, la película/Star Trek, the Motion Picture* (1979, Robert Wise) Estados Unidos, guion de Alan Dean Foster, a partir de los personajes creados por Gene Roddenberry

-*Star Trek* (2009, J. J. Abrams) Estados Unidos, guion de Roberto Orci y Alex Kurtzman, basado en los personajes de Gene Roddenberry

-*Star Trek: Más allá/Star Trek Beyond* (2016, Justin Lin) Estados Unidos, guion de Simon Pegg y Doug Jung, basado en los personajes de Gene Roddenberry.



-*Su majestad de los Mares del Sur/His Majesty O'Keefe* (1953, Byron Haskin) Estados Unidos, guion de Borden Chase y James Hill, basado en el libro homónimo de Lawrence Klingman y Gerald Green.

-*Sueños de Akira Kurosawa/Akira Kurosawa's Dreams/Konna Yume wo wita* (1990, Akira Kurosawa), Estados Unidos y Japón, guion de Akira Kurosawa.

-*Super ratón. El naufragio del Hesperus* (1944, Manny Davis) Estados Unidos, adaptación libre del poema homónimo de Henry Wadsworth. Animación.

-*Supervivientes de los Andes* (1975, René Cardona Jr.) México. A partir de la obra de Clay Blair Jr.

-*Swiss Army Man* (2016, Daniel Scheinerdt y Daniel Kwan) Estados Unidos, guion de Daniel Scheinerdt y Daniel Kwan.

-*Teorema* (1968, Pier Paolo Pasolini) Italia, guion del propio Pasolini.

-*Tabú/ Tabu: A Story of the South Seas* (1931, Friedrich W. Murnau y Robert J. Flaherty) Estados Unidos, a partir de una historia de Murnau y Flaherty.

-*Terremoto/ Earthquake* (1974, Mark Robson) Estados Unidos, guion George Fox y Mario Puzo.

-*Terror en el espacio/Terrore nello spazio* (1965, Mario Bava) España e Italia, guion del propio Bava, Alberto Bevilacqua, Callisto Cosulich, Antonio Román y Rafael J Salvia, adaptación del relato *Una notte di 21 ore* de Renato Pestrinero

-*The Lonely* (Jack Smight) 1T 7E de la serie televisiva CBS, *La dimensión desconocida/The Twilight Zone* (1959-1960, Rod Serling) Estados Unidos, guion de Rod Serling.

-*The Terror* (2018, Sergio Mimica-Gezzan, Edward Berger y Tim Mielants) Estados Unidos, guion de David Kagjanic, Andres Fischer-Centeno, Josh Parkinson, Soo Hugh, Vinnie Wilhelm y Gina Welch, adaptación de la novela *El Terror/The Terror* (2007, Dan Simmons). Serie televisiva.

-*The Chechahcos* (1924, Lewis H. Moomaw) Estados Unidos, guion de Lewis H. Moomaw.

-*The Deep/Djúpio* (2012, Baltasar Kormákur) Islandia, guion de Jón Atli Jónasson y Kormákur, a partir de hechos reales.

-*The Great white silence, The* (1924 Herbert Ponting) Reino Unido. Documental

-*The Legend of Alferd Packer/ Devoured: The Legend of Alferd Packer* (1980, Jim Robertson) Estados Unidos, guion de Burton Raffel y Chuch Meyers, a partir del caso histórico de Alferd Packer.

-*The Wind* (2018, Emma Tammi) Estados Unidos, guion de Teresa Sutherland.

-*Titanic* (1953, Jean Negulesco) Estados Unidos, guion de Charles Brackett, Walter Reisch y Richard Breen.

-*Titanic* (1997, James Cameron) Estados Unidos, guion de James Cameron.

-*To mænd I ødemarken* (1972, Jørgen Roos), Dinamarca. Documental.

-*Todos eran valientes/ None but the brave* (1965, Frank Sinatra) Estados Unidos y Japón, guion de Katsuya Susaki y John Twist, a partir de una historia de Kikumaru Okuda.

-*Todos los hermanos fueron valientes/ All the brothers were valiant* (1953, Richard Thorpe) Estados Unidos, guion de Harry Brown según la novela homónima de Ben Ames Williams publicada en 1919.

-*Tormenta blanca/White Squall* (1996, Ridley Scott) Estados Unidos, guion de Todd Robinson, a partir de *The Last Voyage of Albatross* de Charles Gieg.

-*Tormenta en el Mont Blanc/ Stürme über dem Mont Blanc* (1930, Arnold Fanck) Alemania, guion del propio Fanck.

-*Tormenta sobre el Tibet/Storm over Tibet* (1952, Andrew Marton), Estados Unidos, guion de Ivan Tors y Sam Meyer.

-*Tragedia submarina/ Men Without Women* (1930, John Ford). Estados Unidos, guion de Dudley Nichols a partir de una historia de John Ford y James Kevin McGuinness.

-*Tu imaginas Robinsón/Tu imagines Robinson* (1968, Jean-Daniel Pollet) Francia, guion de Rémo Forlani, adaptación libre del clásico de Defoe.

-*Ulises/ Ulisse* (1953, Mario Camerini) Italia, Francia y Estados Unidos, guion de Franco Brusati, Camerini, Ennio de Concini, Ben Hecht o Irwin Shaw, adaptación de la *Odisea* de Homero.

-*Un invento diabólico/Vynález zkázy* (1958, Karel Zeman) Checoslovaquia, adaptación de *Frente a la bandera* de Verne. Animación.

-*Un golpe de gracia/The Mouse That Roared* (1959, Jack Arnold), Reno Unido, guion de Stanley Mann y Roger MacDougall, según novela homónima de Leonard Wibbeley de 1955

-*Un ratón en la Luna/Mouse on the Moon* (1963, Richard Lester) Reino Unido, guion de Michael Pertwee, adaptación de la novela de Leonard Wibberley.

-*Un Robinsón, diario de un marinero/Ein Robinson* (1940, Arnold Fanck) Alemania, guion de Arnold Fanck y Rolf Meyer.

-*Valley of the dragons* (1961, Edward Bernds), Estados Unidos, guion de Edward Bernds y Donald Zimbalist, adaptación de *Héctor Servadac* de Verne.

-*20.000 leguas de viaje submarino/20.000 Leagues Under the Sea* (1954, Richard Fleisher) Estados Unidos, guion de Earl Felton, adaptación novela homónima de Jules Verne

-*Viaje a Melonia/ Resan till Melonia* (1989, Per Ahlin) Suecia, inspirado en *la Tempestad* de Shakespeare. Animación.

-*Viaje de Gulliver al país de Lilliput y al país de los gigantes/ Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants* (1902, George Méliès) Francia, guion de Méliès a partir del clásico de Swift.

-*Vida/Life* (2017, Daniel Espinosa) Estados Unidos, guion de Paul Wernick y Rhett Reese

-*Vidas secas* (1964, Nelson Pereira Dos Santos) Brasil. Guión del propio Dos Santos a partir de la novela de Graciliano Ramos publicada en 1938.

-*Viridiana* (1961, Luis Buñuel), España y México, guion de Buñuel y Julio Alejandro.

-*Visita submarina al Maine/ Visite sous-marine du « Maine »* (1898, George Méliès) Francia. Falso documental

-*Viven! /Alive!* (1993, Frank Marshall) Estados Unidos, guion de John Patrick Shanley, adaptación del libro de Piers Paul Read ;*Viven! La tragedia de los Andes* (1973)

-*Weekend* (1967, Jean-Luc Godard) Francia e Italia, guion de Jean-Luc Godard, adaptación libre del cuento *La autopista del Sur* de Julio Cortázar incluido en su compilación *Todos los fuegos el fuego* (1966)

-*Wild Bue Yonder* (2005, Werner Herzog) Alemania, Reino Unido y Francia, guion del propio Herzog.

-*Wind Across the Everglades* (1958, Nicholas Ray) Estados Unidos, guion de Budd Schulberg.

-*Wings of hope (Julianes sturz in den dschungel)* (1999, Werner Herzog) Alemania, guion del propio Herzog.

-*Y la nave va/E la nave va* (1983, Federico Fellini) Italia, guion de Fellini y de Tonino Guerra.

-*Yo, Viernes/Man Friday* (1975, Jack Gold) Reino Unido, guion de Adrien Mitchell, adaptación libre de *Robinsón Crusoe* de Defoe.