

Prefacio

EN DICIEMBRE DE 2001 tuve la fortuna de asistir al preestreno de la primera de las películas de Peter Jackson sobre *El Señor de los Anillos* en Saint Louis, Missouri. Los asistentes eran en su mayoría periodistas acompañados de sus invitados, y un elevado número de miembros de sociedades Tolkien locales. Como mínimo, los periodistas tenían interés, pero carecían de “compromiso”; y su estado de ánimo no era en modo alguno valorativo. La película duraba unas tres horas, bastante más de la duración normal del estándar en Hollywood, y no había intermedios. A medida que avanzaba la proyección, sin embargo, noté que en la sala se había hecho el silencio absoluto. Nadie susurraba siquiera un comentario. Nadie comía palomitas o desenvolvía golosinas. Nadie se levantó al baño. De hecho, los asistentes estaban completamente absortos, y así permanecieron hasta el final.

Ésa fue una respuesta. Mientras me levantaba para marcharme, después de ver hasta el final los larguísimo créditos de cierre, percibí otra. En una esquina había un pequeño grupo hablando locuaz y animadamente. Eran los seguidores de Tolkien, y de lo que pude oír deduje que estaban señalando las desviaciones del original literario, compitiendo unos con otros para ver cuántas eran capaces de señalar. Una regla general entre los amantes de los libros de Tolkien, como descubrí más tarde, es que cuanto más indignado te muestres sobre la menor desviación que hayas podido encontrar en las películas, tanto más alto se yergue tu prestigio como amante y admirador de la obra original.

Estas dos reacciones opuestas han seguido marchando codo con codo durante los años siguientes. No hay duda sobre el éxito comercial y popular de las tres películas, evidenciado por el enorme volumen de la taquilla, las ventas de vídeo y DVD, y los productos de *marketing*. Si las tres películas de *El Señor de los Anillos* no han sido los éxitos comerciales más grandes de todos los tiempos, es porque sus competidoras –a menudo dentro del mismo género fantástico, como *Avatar* o las películas de Harry Potter– no lo hacen de igual a igual. La respuesta positiva de los espectadores fue la misma que la de los propios jueces de la industria cinematográfica, como se puede ver en la sucesión de premios otorgados por la Academia, diecisiete en total. Y cabría añadir –como señalan con fuerza Alejandro Pardo y Joseba Bonaut al final del capítulo tercero– que el propio éxito de las recientes películas de fantasía es

hace tiempo el resultado de los corrimientos sísmicos en las intenciones de los realizadores, provocado por el éxito de las películas de Jackson; intenciones que han basculado desde la ciencia ficción a la fantasía.

Pero al mismo tiempo se ha dado una continua reacción negativa entre algunos de los más respetados especialistas en las obras de Tolkien. Wayne Hammond describió las películas como “travestís”¹. David Bratman escribió con sorna que Jackson posee “la capacidad de comprensión de Tolkien de un niño de nueve años”². Su ensayo, así como algunos de los que lo acompañaban en la colección *Tolkien on Film*, son desdenosos no sólo respecto de las películas, sino de los que fueron lo suficientemente tontos como para disfrutarlos. En el peor de los casos, en efecto, este estilo recuerda demasiado al tipo de crítica que el propio Tolkien tuvo que afrontar cuando *El Señor de los Anillos* apareció por vez primera entre 1954 y 1955. Los autores de las reseñas de entonces (y desde entonces) tomaron la línea de que, puesto que los libros eran tan obviamente malos que nadie con un mínimo de inteligencia podría siquiera gustar de ellos (a menos que se tratase de alguien con taras psicológicas de algún tipo), no había necesidad de entrar a discutir el asunto. De modo análogo, los reseñadores del ámbito *fan* han competido en despreciar las películas como realidades fundamentalmente contrarias al espíritu de Tolkien: las opiniones adversas sólo pueden ser mantenidas por aquellos que tampoco entienden el espíritu de Tolkien. Asimismo, más recientemente Alex Lewis (co-autor de tres libros sobre Tolkien) ha destacado la extraña reacción de la Tolkien Society británica apartando la vista ante la llegada de las películas sobre *El hobbit*, a pesar de que se trata claramente del acontecimiento mediático tolkieniano de la década. Esta actitud no reactiva repite la limitada respuesta de la Tolkien Society ante las películas de *El Señor de los Anillos* y, como argumenta Lewis, sólo puede lograr que ella y sus miembros parezcan “ridículos” –aun cuando crean que “Peter Jackson es el anticristo”³.

Ambas aproximaciones, sean de los reseñadores de la década de 1950 o de los seguidores de la de 2010, yerran de hecho o, en el mejor de los casos, son imposibles de probar. Los admiradores de los libros de Tolkien son (a menudo) al menos tan inteligentes y están tan preparados como los autoproclamados *literati*, y muchos de los primeros críticos de Tolkien padecían ellos mismos evidentes taras psicológicas. Los admiradores de las películas pueden igualmente ser tan expertos en los libros como sus más amargos críticos, y (aunque esto no se puede comprobar) tan afines a su espíritu. Otra semejanza bastante extraña entre las respuestas a los libros y a las películas es ésta: a pesar de que las películas de Jackson obtuvieron un éxito rotundo en los cines y en las ventas en vídeo y DVD, sus rendimientos por alquiler en videoclubes fueron bastante bajos, como ha señalado Kristin Thompson en su valioso estudio

de 2007, *The Frodo Franchise*⁴. La razón, que Thompson también señala, es obvia: la gente no quería ver las películas una vez y devolverlas, sino verlas una y otra vez. Por eso no las alquilaban, sino que las compraron.

Me di cuenta del comienzo de este fenómeno unas seis semanas después del preestreno a que me refería al principio. Después de concluir una breve entrevista para una televisión local, la operadora de cámara vino desde su puesto y dijo que quería contarme que había ido a ver *La Comunidad del Anillo* en el cine (creo que dijo) cincuenta y siete veces. No soy capaz de certificar el número exacto, pero recuerdo alejarme caminando mientras calculaba que debía haber ido a verla cada santo día desde el estreno, y dos veces cada domingo. De modo idéntico, la ahora célebre primera respuesta de Alfred Duggan ante *El Señor de los Anillos* en 1955⁵ –“ésta no es una obra que muchos adultos vayan a leer de principio a fin más de una vez” –difícilmente podía resultar más errada. *El Señor de los Anillos* es por supuesto el libro que ha sido más *releído* en el siglo XX, y decir que aquellos que lo releen no pueden ser adultos es mera evasión. Resulta llamativo que las películas de Jackson hayan tenido el mismo efecto. Quienes los aman –sean los libros, sean las películas–, los experimentan *de manera distinta* incluso entre los demás que cuentan entre sus favoritos.

Opiniones más positivas sobre las películas han llegado no sólo del puñado de colaboradores en el volumen *Tolkien on Film*, sino de una nueva colección de McFarland Press, titulado *Picturing Tolkien*⁶. El volumen que ahora presento continúa esa trayectoria ascendente. Bien cabría adaptar a las películas las propias palabras de Tolkien, escritas muchos años atrás acerca de *Beowulf*, y de las respuestas al poema, confusas y a menudo negativas: “Lentamente, con el paso de los años, lo obvio (tan a menudo la última revelación de todo estudio analítico) ha sido descubierto: que nos las hemos de ver con un poema obra de un inglés que empleaba, de nuevo, material antiguo y fundamentalmente tradicional. Así que ahora, tras inquirir durante tanto tiempo de dónde provenía ese material y cuál era su naturaleza original (preguntas que jamás podrán ser respondidas de modo definitivo), podríamos volver a preguntar qué hizo el poeta con todo eso”⁷.

En lo que respecta a Jackson, algunas cosas se han hecho en efecto “obvias”. A estas alturas debería estar claro que en sus películas hemos de enfrentarnos a una obra creada no por “un inglés”, sino por un equipo, aun cuando se trate de una visión unitaria (la de Jackson). Como *Beowulf*, las películas de Jackson emplean un material “nuevo” y familiar, y tal material era en sí mismo en gran medida “fundamentalmente tradicional”; aunque una vez más haya sido transformado por una visión original y unitaria (no la del poeta autor de *Beowulf*, sino la de Tolkien). En el caso de las películas de Jackson tenemos, sin embargo –y a este respecto muy a diferencia del caso de *Beowulf*– un claro conocimiento

de “dónde provenía ese material y cuál era su naturaleza original”, al menos en lo que respecta al texto de Tolkien. El asunto de la deuda de Jackson con las tradiciones y tecnologías de su propia industria admite más debate, aunque es cierto que no más allá del descubrimiento y el análisis. Pero hay un paralelismo incluso más importante. Aunque en este caso podamos comparar de modo fructífero la fuente y el resultado, seguramente no es el momento de permitir que la fuente domine la discusión sino que, como Tolkien dijo certeramente, “podríamos volver a preguntar qué hi[cieron los realizadores] con todo eso”.

De nuevo, como sucede en el caso del estudio de *Beowulf*, “se han abierto caminos por el bosque”. Está bastante claro que Jackson hizo muchos cambios, y cuáles son (al menos la mayoría). Por ejemplo, aquellos espectadores de *La Comunidad del Anillo*, allá por diciembre de 2001, habrían podido señalar –y sin duda lo hicieron– éstos: la revelación de la historia del Anillo en el arranque, narrada por Galadriel en vez de trozo a trozo por Gandalf; la reelaboración de los personajes de Merry y Pippin como chavales traviosos en la escena de los fuegos artificiales; la eliminación de raíz de toda la secuencia de Tom Bombadil; el papel de Glorfindel asumido por Arwen; la transformación de la escena del “Concilio de Elrond”, de manera que el ofrecimiento de Frodo para llevar el Anillo irrumpe no en un silencio abatido, sino en medio de una ruidosa discordia; etcétera (véase en detalle el análisis cinematográfico llevado a cabo por Bonaut y Pardo en el capítulo 4 de este libro). También está claro que sean o no buenas esas razones, Jackson era consciente y estaba advertido de los cambios que efectuó, y era capaz de explicar por qué los hizo: su comentario del director en la versión extendida en DVD resulta admirablemente claro y directo. Yo añadiría que algunos de esos cambios me parecen admirablemente sutiles, y con frecuencia *no* han sido percibidos. Por ejemplo, el cambio de escenario desde Bolsón Cerrado a Moria para las palabras de Gandalf a Frodo, “así piensan todos los que viven estos tiempos. Pero no les toca a ellos decidir. Todo lo que podemos decidir es qué hacer con el tiempo que nos ha sido dado”, y su posterior repetición, con el cambio significativo del pronombre personal “nosotros / a nosotros” por “tú”, en el momento en que Frodo toma su decisión de marchar solo a Mordor al final de la película. Es más, hay cambios que muestran una profunda familiaridad no sólo con *El Señor de los Anillos* como libro, sino con la totalidad de la *oeuvre* de Tolkien. Por ejemplo, y una vez más, a lo largo de la película *Las dos Torres* anoté unas cincuenta inserciones de algún otro lugar de la *oeuvre* de Tolkien (sin contar el uso reiterado de palabras y frases en élfico). Entre ellas se contaban transposiciones de Bombadil a Bárbol, una osada transferencia de las últimas palabras de Gandalf sobre Éowyn a Gríma Lengua de Serpiente, y toda una secuencia centrada en el Anillo de Barahir, tomada de *El Silmarillion*, así como el centro de atención focalizado sobre la amarga elección

a que se ve abocada Arwen, que no procede de *Las dos Torres*, sino del Apéndice A, v. Todas estas innovaciones, pensé entonces, eran tremendos aciertos.

Un último punto que también debería quedar claro, sin embargo, es que hay un salto generacional y cultural muy considerable entre los libros y las películas, que afecta a los creadores, los espectadores y las propias obras. La principal audiencia de las películas era significativamente más joven, más “políticamente correcta”, y se puede decir que más políticamente inocente que los contemporáneos de Tolkien en las décadas de 1940 y 1950, exhaustos a causa de la guerra. Sus expectativas han sido también moldeadas por una vida expuesta sobre todo a las películas y series de televisión estadounidenses. Además, Jackson tuvo que satisfacer a esta audiencia con el fin de lograr recuperar los enormes gastos de producción; tuvo que ser complaciente con la multitud de un modo que nunca le habría sucedido a Tolkien. Como dice con mucho acierto Marta Frago en el segundo capítulo: “Es cierto que las características intrínsecas de *El Señor de los Anillos* como obra literaria no se adaptan a las exigencias y limitaciones de un cine hecho para el gran público. Existe un ‘toque *blockbuster*’ en las películas de Peter Jackson que realmente las aleja de la parte más erudita y literaria de la narración de Tolkien. Hay que comprender, sin embargo, que éste era el único camino posible para un proyecto así”. Y como dice poco después, de nuevo de un modo indiscutible aunque he querido subrayarlo: “Por supuesto que buena parte de las limitaciones de las películas están relacionadas con la dimensión del cine comercial a la que se sujetan; pero recordemos que, *fuera de este ámbito, ESDLA hubiera sido inviable como proyecto*”. Más allá, yo añadiría que es la diferencia generacional y cultural, vista por muchos como una degeneración, lo que explica muchas de las quejas contra el fracaso de las películas a la hora de recuperar el espíritu del original.

Al escribir como alguien que generacionalmente está entre ambos grupos, y desde el punto de vista cultural bastante más cercano a Tolkien, soy muy consciente de las diferencias, y algunas de ellas las encuentro tan deplorables como el que más; en especial la conversión de Gimli en una figura cómica, que pierde la cualidad “tozuda” de los enanos que Tolkien tanto valoraba; el intento en la primera película de transformar a Arwen en la típica “princesa guerrera”, afortunadamente pronto abandonado; y la conversión de Denethor en el estereotipo del “château general” de la Primera Guerra Mundial. Las adaptaciones de Elrond, Théoden, Éowyn, Faramir y otros, me parecen más defendibles, y la doble personalidad de Gollum es presentada de manera brillante y compasiva. Sin embargo, cada vez que me siento tentado a unirme al extenso movimiento de populismo que deplora a Jackson, intento decirme a mí mismo que tales reacciones son consecuencia inevitable de la edad y el cambio: el “paso de los años” no siempre trae los resultados que a uno le gustaría. Y por otro lado

encuentro muy animante el hecho de que Tolkien, en sí mismo o por medio de Jackson, haya tenido mucho que ver con el desafío e incluso el cambio en las tendencias de las películas y series de televisión estadounidenses⁸, como señalan Pardo y Bonaut (cfr. *supra*).

Este último comentario trae a colación un ulterior pensamiento, y es éste: sea lo que sea lo que pensemos de las películas de Jackson, Tolkien en manos de Hollywood *¡podría haber salido mucho peor parado!* No se trata sólo de una hipótesis. No tengo fuente alguna para ello más allá de la “tradicción oral”, pero en este caso se trata de una tradición oral convincente, contada por un informante de la industria que, naturalmente, no desea ver desvelado su nombre. El asunto es como sigue: mientras el rodaje de *El Señor de los Anillos* se extendía sin cesar más allá de los límites que se habían planificado al principio –de un modo muy semejante al de Gandalf presentando sucesivamente a Bilbo y los trece enanos a Beorn en el capítulo 7 de *El hobbit*– los controladores financieros de Hollywood enviaron a Nueva Zelanda a un “experto en guiones” cuya misión era volver a meter las películas en cintura: en la cintura financiera, y en la cintura comercial y artística según los cánones de Hollywood. El experto en guiones hizo muchas recomendaciones. Había demasiados hobbits. Uno de ellos debía morir. El movimiento de los Nueve Caminantes era muy lento (en esto repetía sin saberlo el intento de un antiguo guionista que quería apresurar las cosas empleando a las águilas como adecuado artilugio de supresión)⁹. Había demasiados personajes duplicados: Aragorn necesitaba una trama amorosa, pero Éowyn y Arwen eran demasiado, en especial por cuanto que Arwen estaba ausente de la mayor parte de la acción principal. Eliminar a una de las dos podría llevar también a la supresión del binomio Boromir–Faramir. Es más, no había una razón auténtica para tener dos culturas separadas interactuando en las películas dos y tres, Rohan y Gondor: una debía ser eliminada, o amalgamar los rasgos atractivos de ambas. Etcétera. Es difícil imaginar a qué se habría parecido el resultado (me han dicho que el guión revisado aún existe en alguna parte, y merece ser enviado, como advertencia, al archivo de Marquette University, que conserva el tratamiento de Zimmerman rechazado en 1958, y que contiene los cada vez más agrios comentarios de Tolkien manuscritos a lápiz). Pero si la historia es verdadera, entonces se debe contar entre los mayores logros de Jackson su *rechazo* deliberado, incluso bajo presión, ante (muchas de) “las exigencias (...) de un cine hecho para el gran público”.

Finalmente, para una mirada apreciativa sobre las películas de Jackson yo sugeriría que son necesarios dos modos de acercamiento. Uno es el detallado análisis escena por escena del tipo que ofrecen Alejandro Pardo y Joseba Bonaut *infra*, análisis que tiene en cuenta no sólo la relación del equipo de Jackson con Tolkien, sino también las tradiciones visuales de su propia industria,

en las cuales el equipo estaba (si acaso) incluso más empapado de lo que lo estaban en los libros de Tolkien. Tales tradiciones son como un libro cerrado para muchos lectores y aficionados a Tolkien, empezando por el que escribe estas líneas. El segundo acercamiento necesario me atrevería a sugerir que es exactamente el tipo de desarrollo estructurado que el presente libro posee de un modo único, y que no pueden ofrecer las colecciones de ensayos que ya existen, focalizados en aspectos de corto alcance. Se necesita seguir la pista del libro al guión, del guión a la pantalla, y de la pantalla al fenómeno, tal y como hacen las tres principales secciones de este volumen.

Con todo, cuando todo eso ya se ha hecho, quedan aún dos preguntas que son difícilmente resolubles, e incluso quizá más difíciles para aquellos que ya gozan de una familiaridad grande con los libros de Tolkien. Una es ésta: el efecto final de las películas, ¿es el mismo que el de los libros, semejante, o significativamente distinto? Quien conocía los libros antes de ver las películas quizá no sea capaz de responder de manera fiable. Alguien así inevitablemente ve y percibe discrepancias, y la comparación continua afecta e incluso llega a impedir la respuesta. Mi propia impresión (en lo que pueda servir) es que la principal diferencia –para mí se trata de una pérdida, pero tal como dije más arriba mi mente ha estado condicionada por una prolongada y repetida lectura de los libros– es que la sutil presentación que Tolkien hace de las obras de la Providencia bajo lo que parece coincidencia a ojos de los personajes, ha quedado en gran medida en sordina al tener que reorganizar los sesenta y dos capítulos de Tolkien (una docena de ellos dejados de lado o tratados de manera residual) en las aproximadamente ciento setenta escenas de Jackson. El núcleo de las alteraciones me parece que consiste en el diferente tratamiento respecto de las *palantíri*, que en Tolkien son una advertencia contra los peligros de la “especulación” (como en el caso del Espejo de Galadriel), y en Jackson se convierten en un útil artilugio de comunicación¹⁰. Pero contra mi propio argumento debo decir que la visión de Tolkien sobre la Providencia es un aspecto ciertamente menor, o incluso una parte inadvertida del placer que tantos lectores han disfrutado al leer *El Señor de los Anillos*. Más aun, es más que posible que Jackson haya añadido en la misma medida elementos de su cosecha que hablan a su nueva audiencia de un modo que Tolkien no podía hacerlo: por ejemplo, el poderoso hincapié que se hace sobre “la convivencia y entendimiento entre distintos pueblos y culturas [como] la única arma para la paz”, como señalan José Javier Sánchez-Aranda y María del Mar Grandío en el quinto capítulo.

La otra pregunta (múltiple) es: ¿hasta qué punto los diversos cambios introducidos en las películas son el resultado inevitable del cambio de medio, del papel al celuloide? ¿Hasta dónde son el resultado de una decisión individual, y del propio estilo del director? ¿Es siquiera *posible* recapitular el efecto

de un libro en una película? La última de estas preguntas conectadas tiene que ver con el asunto de la “transposición”, abordado por Eduardo Segura en el capítulo 1, y previsto por C.S. Lewis muchos años antes. La opinión de los Inklings parece haber sido en general que la recapitulación genérica entre libro y película, o entre libro y teatro, *no* era posible. Pero puede ser que los Inklings no albergaran sospecha alguna de lo que habría de ser posible por medio de los efectos especiales cincuenta y tantos años después de su época: sus opiniones se basaban en las tan limitadas posibilidades del teatro de su tiempo, o incluso de la pantomima. Las posibilidades y limitaciones de la “transposición” siguen siendo, en gran parte, *terra ignota*. En lo que respecta al estilo personal de Jackson, cabría señalar la convicción de Crocker y Gram, subrayada por Bonaut y Pardo en el capítulo cuarto, de que Jackson “creó un nuevo estilo de cine épico para el siglo XXI”, y recalado por su comentario conclusivo de que no todas las películas de fantasía posteriores a Jackson han sido éxitos automáticos: incluso con un mercado claro y bien explorado, las decisiones individuales importan.

Por lo que hace al peliagudo asunto del efecto del cambio de medio, acercarse a ello requeriría habilidades interdisciplinarias que están mucho más allá del alcance de quien esto escribe. Con todo, podría decir con alguna certeza que al menos en Tolkien y Jackson tenemos un caso de manual que considerar: por un lado un conjunto de libros que han alcanzado un éxito casi increíble —que, cabría recordar, han cambiado no sólo su propio medio, no sólo el medio cinematográfico, sino los demás *media*, incluyendo los juegos de rol, los videojuegos, así como los juegos de rol interactivos *online* para múltiples jugadores—; por otro, como mínimo constatar el conjunto de películas de un éxito abrumador, que siguen teniendo un efecto y (como felizmente señalan Segura y Pardo al final de este libro) nos hacen concebir esperanzas fundadas de más incluso que ver, considerar y disfrutar ante las dos películas de *El hobbit* que están ahora en proceso de producción.

La palabra final, sin embargo, debe ser la de Tolkien. Él era muy consciente de la potencial degradación de los materiales imaginativos en manos indiferentes u hostiles. Eso es lo que ocurre con Fantasía tal y como lo interpreta Nokes en *El herrero de Wooton Mayor*. Incluso transforma a la Reina de las Hadas en algo dulce, pegajoso y sentimentaloides, algo peor que cualquier otra de las cosas que los más firmes críticos de Jackson han lanzado como acusaciones contra él. Pero ni siquiera Nokes puede eliminar del todo el poder de la imaginación, ni predecir de qué modo serán recibidas incluso las imágenes más degradadas. Cuando el Herrero se encuentra con la Reina de las Hadas y la reconoce, recuerda “la figurilla danzante [de Nokes] con la varita mágica, y apartó avergonzado los ojos de la hermosura de la Reina”. Pero ella se ríe, y le

dice que no se apene por su propia gente. Le dice: “Acaso valga más una figurilla que el total olvido de Fantasía. Para algunos ése es el único atisbo; para otros es el despertar”¹¹.

Jackson no es Nokes. *Pero aun cuando lo fuese*, quién no diría que podría ser para algunos, o para muchos, “el despertar”. Es imposible calcular cuántos han hallado su camino a la Tierra Media sólo a partir de las películas de Jackson, ni predecir el incremento inusitado de los efectos de la obra magna de Tolkien: ninguno de ellos pudo haber sido predicho, ni siquiera concebido, cuando Tolkien comenzó por primera vez a escribir sus ideas en libretas escolares baratas, un medio tan lejano como cabría pensar del glamour y el fasto de Hollywood, hace ahora casi cien años.

Tom Shippey