

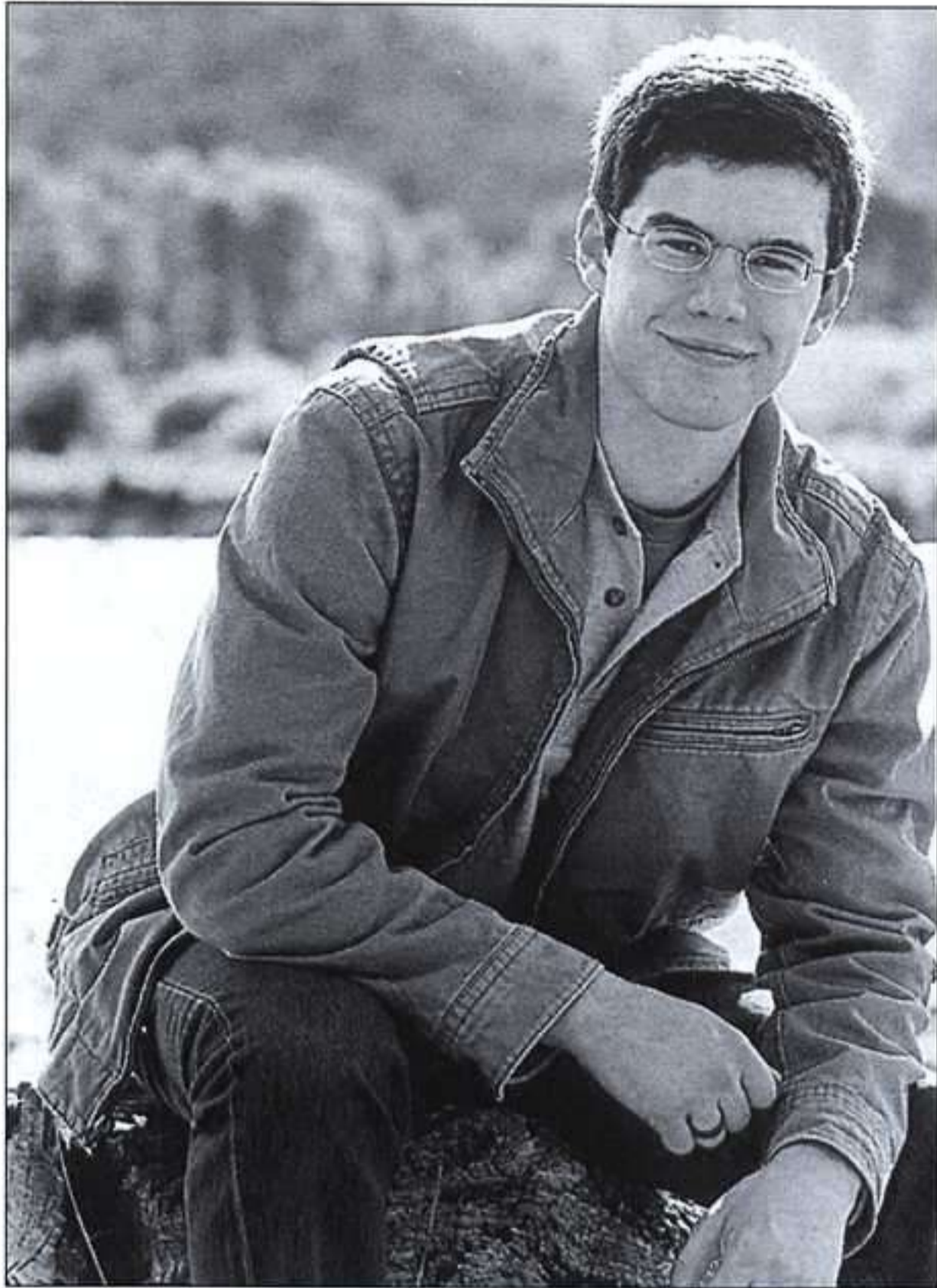
Dragones que se muerden la cola

Eragon, de Stefen Fangmeier

Ernesto Pérez Morán*

A mediados de diciembre de 2006 se estrenaba Eragon, la última superproducción basada en una novela de éxito, pensada para un público juvenil y que amenaza con convertirse en trilogía. Todas las sospechas sobre su posible oportunismo y falta de originalidad se han visto confirmadas, pero este nuevo producto anima a plantear un debate que hoy resulta esencial en nuestra cultura: la influencia que el predominio audiovisual contemporáneo y sus formas de expresión ejercen sobre los cineastas y escritores más jóvenes y, a través de ellos, sobre el público que consume masivamente sus creaciones.





Christopher Paolini (izquierda), el joven autor de *Eragon*. Al lado, Ed Speleers, que debuta en el cine con esta película en la que comparte protagonismo con actores muy conocidos.

La génesis de la novela *Eragon* es curiosa y contiene aspectos de interés para el análisis de su adaptación al cine. En 1998, Christopher Paolini era un estudiante de 15 años que deseaba dirigir una película sobre un universo fantástico llamado Alagaësia. Según sus declaraciones, como eso era una quimera, decidió escribirlo, para lo que necesitó tres años. Aprovechando que su familia era propietaria de una editorial, el texto fue publicado y promocionado por todos los rincones de Estados Unidos. Un año después, el conocido editor Alfred A. Knopf se propuso relanzarlo, con resultados contundentes: más de un millón de ejemplares vendidos en el primer semestre de 2003 y varios meses de presencia en las más populares listas de ventas lo convirtieron en un fenómeno de masas, y a su autor en un niño prodigio de la literatura fantástica. Un niño que ya había planeado completar una trilogía, de la que *Eragon* es la primera entrega, *Eldest* la continuación y todo parece indicar que la tercera, *Empire*, verá la luz en 2008.

Demasiados padres para tan poca criatura

Estos datos pueden parecer irrelevantes si no se atiende al contexto en el que surgen esos libros y al contenido argumental de la obra de Paolini, que se sitúa inequívocamente dentro del género citado y tiene algo de «refrito» tanto de los mayores exponentes de este tipo de narrativa como de los discursos cinematográficos de la llamada «ciencia ficción», abriendo un abanico que se mueve entre la herencia manifiesta —rozando por momentos la mera emulación—, la astuta visión comercial y la reinterpretación posmoderna, aunque convendría sustituir en este caso el término «imitación» por el de «pastiche».

Una breve descripción basta para detectar sus principales referentes. *Eragon* se abre con un prólogo en el que Sombra, el malvado servidor del rey Galbatorix, persigue a una elfa portadora de una valiosa gema de la que se desprende cuando el odioso individuo le da alcance. Saltan a la vista los paralelismos

existentes con el arranque de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), donde la nave de Darth Vader, sirviente del emperador, aborda la de una princesa Leia que, poco antes de ser capturada, deposita en el robot R2-D2 la valiosa información que poseía...

Tras esa apertura se inicia un relato que sigue al pie de la letra —salvo en una ocasión que comentaremos— lo que Gérard Genette denominó la «focalización interna»; es decir, el lector sólo sabe lo que conoce el protagonista, que irá descubriendo poco a poco los entresijos de una historia presentada íntegramente en función de las vivencias de éste. Como principal consecuencia lógica, no hay, por tanto, saltos espaciales. *Eragon* es un joven convencional —como lo era Luke Skywalker, o como el Frodo de *El señor de los anillos*— que va tomando conciencia de su destino mesiánico desde el momento en que la gema que encuentra en el bosque resulta ser el huevo de un dragón, animal mágico supuestamente extinguido.

En un primer momento, el protagonis-



Jeremy Irons es Brom, uno de los últimos jinetes de dragón y mentor de Eragon. Al lado, Eragon y Arya, la guardiana del huevo de dragón.

ta intenta eludir sus responsabilidades, reveladas por medio de un maestro —en este caso el anciano Brom, aunque bien podría llamarse Obi-Wan Kenobi o Gandalf— después de que una desgracia se abata sobre «el elegido»: Eragon ve a los Ra'zac, unas criaturas bestiales, asesinar a su tío, igual que Luke asistía al asesinato de sus parientes a manos de las tropas imperiales. Entonces, como única vía de escape, huye con su mentor, del que poco o nada sabe, iniciando un adiestramiento que tendrá lugar durante el viaje que los lleva por los inhóspitos parajes de Alagaësia.

Hasta aquí, el esquema es idéntico al que describía Otto Rank en su libro *El mito del nacimiento del héroe* (Paidós, 1981), uno de los mejores análisis de las estructuras narrativas, junto a la *Morfología del cuento* (Fundamentos, 1981) de Vladimir Propp. Pero quizá lo más seductor de esta primera parte sea el estrecho vínculo que se establece entre el protagonista y su dragona, con quien se comunica mediante telepatía, que constituye una «subtrama» de amistad desarrollada con pericia y que viene a complementar la relación de Eragon con Brom, el anciano que va desvelando interrogantes paulatinamente, en una hábil estrategia de suspense. Y si éste alude al

maestro arquetípico de tantas otras historias, es imposible no pensar en el Fújur de *La historia interminable* al hablar de la fascinante figura del dragón.

Pero los paralelismos continúan: los malvados úrgalos y sus hermanos mayores, los skulls, remiten sin disimulo a los orcos y los trasgos de *El señor de los anillos*, poblado por elfos, enanos y humanos, especies que aparecen también en *Eragon*; el concepto de «fuerza» y la presencia de un renegado, de un fuera de la ley como Murtagh, que ayuda al héroe, no están demasiado lejos de los caballeros Jedi y su capacidad para controlar la naturaleza, o del apoyo que Han Solo presta a Luke Skywalker. El rescate de la princesa/elfa —prácticamente calcado de su fuente de inspiración—, la presencia de un «lado oscuro» y la de un imperio tiránico aparecen asimismo en ambos relatos; y la magia está presente en demasiadas ocasiones como para no ver la deuda de la obra de Paolini con la multimillonaria serie de Harry Potter, que sirve también para infantilizarla, ampliando el arco de edades al que se dirige potencialmente... Hay además otras referencias de distinta índole, entre las que conviene destacar la de *Dragones y mazmorras*, el primer juego de rol, aparecido en 1974.

Por lo demás, la novela descansa sobre la idea del viaje —desplazamiento físico pero también iniciático—, sin renunciar a las descripciones detallistas, a los pasajes de tono costumbrista, a otros de inusitada dureza —como cuando Brom y Eragon llegan al poblado de Yazuac y se encuentran un panorama dantesco tras la matanza de los aldeanos— y, por supuesto, a la omnipresente lucha entre el bien y el mal, habitual en este tipo de relatos y a la que aquí se añaden ciertos ramalazos especialmente reaccionarios, además de maniqueos, en forma de justificaciones subrepticias de la venganza y de los medios legitimados por el fin... Tampoco faltan, por último, unos cuantos brochazos metafísicos sobre la existencia humana y alguna que otra digresión acerca de la trascendencia, que pretenden conferir una aparente solidez al conjunto y en realidad generan a veces la sensación de estar leyendo un texto demasiado impostado.

Hijos de dioses menores

El manierismo de *Eragon* pone de manifiesto varias cuestiones de importancia. A la innegable vista comercial de Paolini —aprovechando el tirón de esas



John Malkovich es el malvado Galbatorix.

fuentes literarias, impulsadas a su vez por las adaptaciones que de ellas se han hecho a la gran pantalla— hay que unir la influencia que éstas —novelas y películas— han tenido sobre él.

Es sabido que cuando el cine empezó a desarrollarse como industria, más allá de su estatus inicial de simple diversión de barraca de feria, y trató de buscar avales de prestigio cultural, buscó recursos ya consagrados en otras artes, y de modo especial en la literatura: las acciones paralelas, que ya estaban en Zola o Dickens y antes en Dumas padre o en Eugène Sue, fueron adaptadas pronto al celuloide, como las elipsis de Balzac o Flaubert, que sirvieron para condensar los hilos argumentales y desplegar un universo cinematográfico que no tardaría en influir a su vez sobre toda una generación de novelistas. La prosa de Dos Passos, Faulkner o Hemingway revela con claridad los cambios perceptivos que se produjeron en la imaginación de los narradores, enriquecida ahora por el lenguaje y las imágenes procedentes de la pantalla.

Así se llega a la época actual, en la que los creadores literarios, que son también espectadores de cine, beben de los relatos dominantes, que en su mayoría, por desgracia, no son ya eminentemente ar-

tísticos, sino productos destinados al mercadeo: la televisión, la publicidad, el videoclip y los videojuegos son hoy los auténticos conformadores de la mentalidad de las masas, de las que los escritores forman parte, a la vez que levantan acta. Habría que empezar a prestar la debida atención a esta pescadilla que se muerde la cola, y adoptar las cautelas correspondientes, tomándola en serio de una vez por todas.

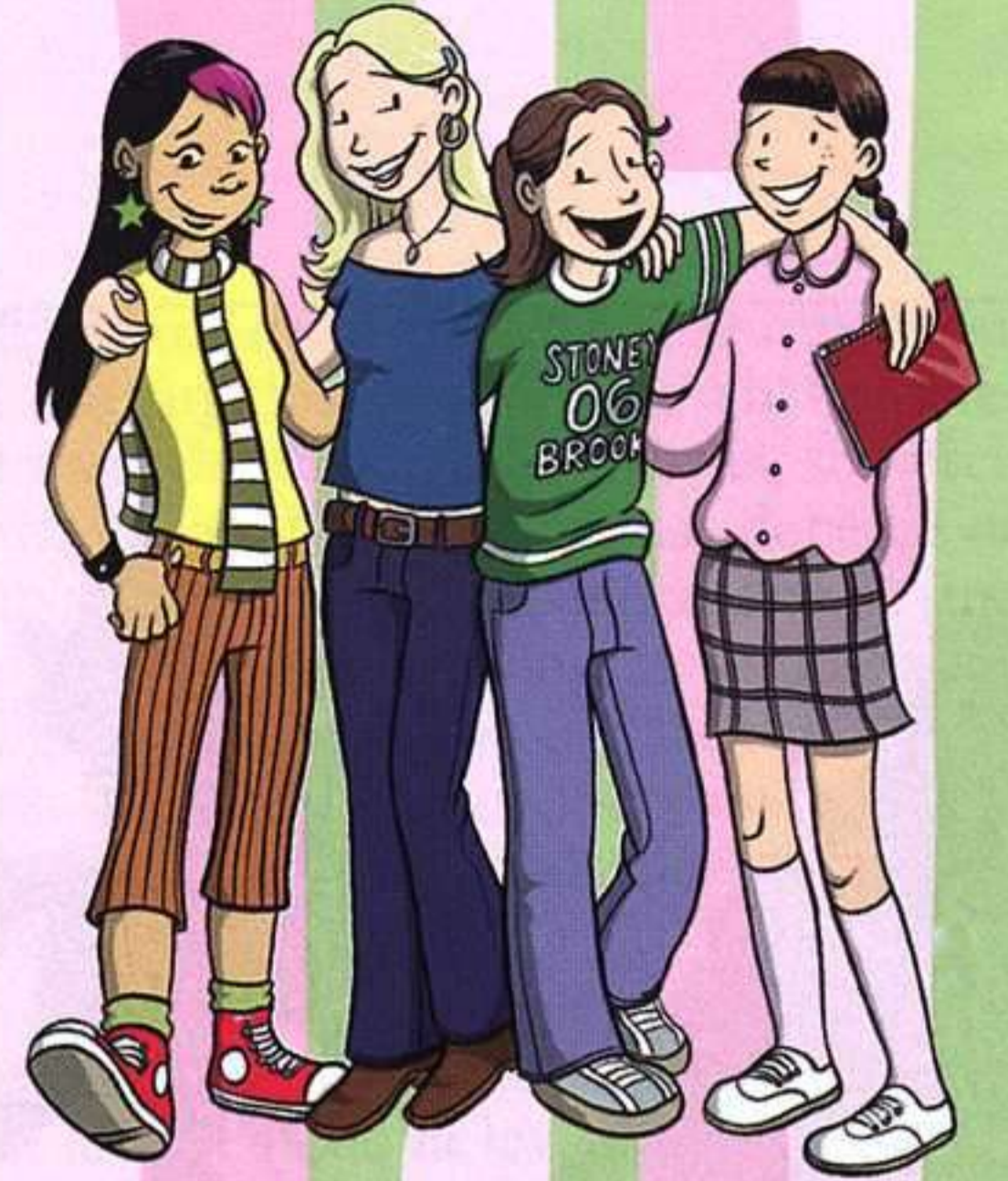
Mucho dinero, más ruido y pocas nueces

Como en serio debe tomarse la versión cinematográfica de *Eragon*, dado que repite con obstinado mimetismo los rasgos de otras adaptaciones recientes, la tónica general de los títulos más comerciales y la tendencia globalizadora de las superproducciones hollywoodien-ses. Aunque poco aporta de nuevo, salvo la confirmación palmaria del rumbo artísticamente decadente y económicamente boyante que ha adoptado la expresión cultural predominante en la actualidad.

Por ello no sorprende que un especialista en efectos especiales —suyas son las piruetas informáticas de títulos como *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) o *La tormenta perfecta* (Wolfgang Petersen, 2000)— se ponga por primera vez tras la cámara para dirigir un proyecto que ha costado cien millones de dólares. A la nula capacidad de Stefan Fangmeier para articular un discurso coherente se añaden las prácticas más perversas, que es posible desenmascarar por comparación con el texto original.

Al simplificar la fuente de la que bebe —o mejor, que vampiriza—, la película elimina la focalización elegida por Paolini, narrando los hechos desde diferentes puntos de vista, con lo que se crean graves problemas de comprensión acerca de quién cuenta lo que ocurre en cada momento. Y aunque esa simplificación argumental podría ayudar a hacer más complejas las tramas conservadas, en la práctica se traduce en el dibujo de unos personajes sin la menor profundidad, la suavización de las situaciones más descarnadas, la reducción del viaje a un par de secuencias, la alteración de

Ann M. Martin
AMIGAS & Cía

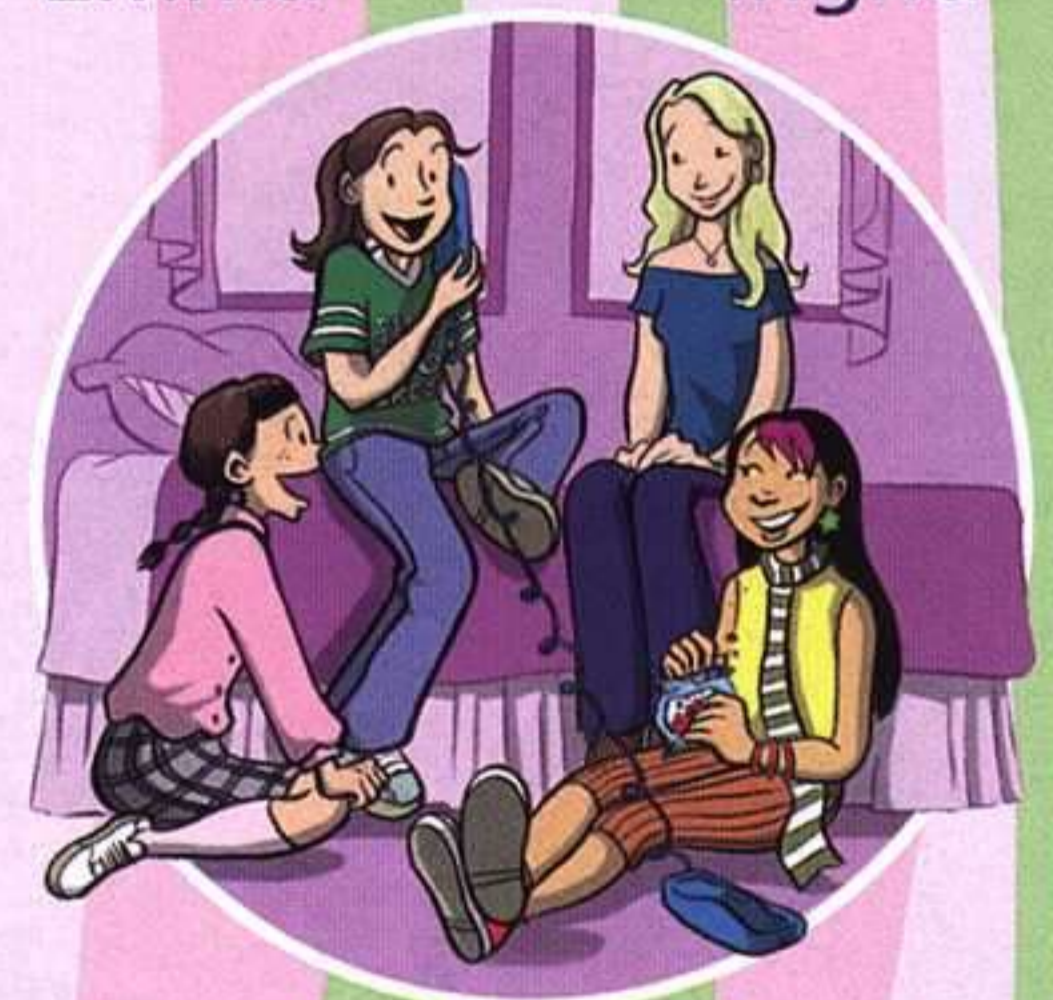


¡Buena idea,
Emma!

UNA NOVELA GRÁFICA DE
RAINA TELGEMEIER

Emma

Ingrid



Lucy

Claudia


MOLINO

www.rbalibros.com

© 2007 Raina Telgemeier RBA Libros, S.A.



Dos fotogramas del film de Stefan Fangmeier, con Shapira, la dragona, como protagonista.

algunos puntos de giro para adaptar el desarrollo narrativo a los rígidos esquemas del Hollywood más banal, mientras la subtrama de amistad entre Eragon y Saphira —que en la novela evoluciona pausadamente—, se soluciona aquí con un disparatado crecimiento repentino

del fogoso animal cuando realiza su primer vuelo... El sonrojo que produce ese instante anuncia ya lo que posteriormente se tornará en el más absoluto de los ridículos, cuando la digna muerte de Brom —que allí decía a Eragon siete palabras al oído, hurtándoselas al lector,

en la citada ruptura de la focalización— queda ilustrada aquí con unos diálogos que no nos resistimos a transcribir en su doblaje literal:

«Brom: Vete... sin mí.

Eragon: No, te necesito.

Brom: No, Eragon, era yo quien te necesitaba a ti. Tú me has devuelto la vida. Cuida bien de Saphira. Sin ella descubrirás que la vida no merece la pena».

Por si fuera poco, el personaje de Eragon está interpretado por un joven inexperto tan expresivo como el arco de madera que le acompaña siempre y cuyo rostro angelical no se corresponde en absoluto con la ruda descripción que de él hace Paolini: «Eragon tenía quince años, de modo que sólo le faltaba uno para ser todo un hombre. Unas oscuras cejas le enmarcaban los intensos ojos castaños. Llevaba ropa de trabajo gastada, un cuchillo de monte con mango de hueso en el cinturón y un arco de madera de tejo...».

Su traslación al celuloide se salda con una muestra más de esos pares de identificación entre belleza/bondad y fealdad/maldad popularizados por el cristianismo medieval, difundidos por la literatura convencional y asumidos con entusiasmo por el cine de masas: en lugar de lo descrito en la novela, nos encontramos con un fortachón y bello mozo de 17 años que usa unas ropas recién sacadas de alguna boutique de Rodeo Drive y que fue seleccionado entre 180.000 aspirantes, según la documentación oficial.

Frente a él se sitúa un Jeremy Irons que parece contener la risa ante tamaños despropósitos y cuya participación, como la de los ínclitos John Malkovich o Robert Carlyle, sólo se explica por los pingües beneficios que les reportan estos papeles, o quizá porque tengan hijos o nietos en edad de merecer estas películas y traten de darles una alegría con ellas, que no sería la primera vez que ocurriera.

Tanto monta...

Cabría aducir que la citada simplificación del texto viene impuesta por una



Robert Carlyle es Durza, el otro «malo» de la película, un hechicero poseído por espíritus diabólicos.

simple cuestión de duración, pero no es cierto, porque si el guión no perdiera el tiempo con escenas ñoñas y edulcoradas, con llantos varios y miradas trascendentes, se podría haber dado cierta densidad al menos a los protagonistas, dedicando minutos a las relaciones entre ellos y construyendo algo más que un aparatoso tobogán audiovisual.

Pero Fangmeier repite tras la cámara la misma actitud incontinente exhibida por Peter Jackson en la serie de *El señor de los anillos*. Sin darse cuenta de que con ello hacen retroceder el cine a sus orígenes, cuando Alexandre Promio y otros operadores de la Compañía Lumière subían la máquina de rodar a cualquier elemento móvil, estos dos cineastas —por llamarlos de algún modo— son incapaces de renunciar a los planos aéreos como seña de identidad, a los reencuadres bruscos y a los aspavientos gratuitos. Con el agravante de que el director de *Eragon* tiene, además, un dragón volador: la excusa perfecta para convertir varias secuencias en auténticas

montañas rusas, incluida la última, que altera el desenlace original con la única justificación de montar la cámara a lomos del animal y dotar a la narración de una sensación de «ritmo» absolutamente ficticia.

... Monta tanto

Algo similar se lleva a cabo mediante el montaje. Como tantas otras veces, el discurso meditado y la consecución del verdadero ritmo a través de los diálogos se sustituye por una cámara frenética y un montaje tartamudo, cuyos planos duran tan poco que es imposible estructurar de verdad semejante bombardeo. Tampoco esta maniobra es inocente, pues poco hay que ordenar en un auténtico caos, en un marasmo de sonidos y golpes visuales que no contienen más que puro movimiento... Nada nuevo, tampoco, tras el alarde representado por la trilogía de Jackson, que por lo menos contaba con unos medios informáticos deslumbrantes, lo que no puede decirse de los efectos que se muestran en *Eragon*: por falta de talento o de medios, la supuesta exhibición visual no pasa de ser una andanada de fogueo. Si se espera una conmovedora ilustración de la ciudad-montaña de Tronjheim, el espectador tendrá que conformarse con un par

de planos de la entrada; si se quiere ver a los úrgalos convertidos en terribles hordas de criaturas repulsivas, se percibirán a cambio unas cuantas docenas de tipos panzudos y embadurnados de grasa que sueltan alaridos; si se desea ver alguna similitud con la batalla del abismo de Helm, se recibirá un pequeño duelo de patio entre dos ejércitos capitivados...

Por lo demás, y exceptuando un leve apunte político sobre la guerra de Irak, en la escena de la leva que realizan los oficiales de Galbatorix, el empleo constante de un entramado musical que intenta enmascarar los altibajos narrativos, las siempre socorridas frases recurrentes que el espectador puede repetir al salir de la sala y un final que engarza de antemano con la más que probable continuación, engrosan —sin agotarla— la sucesión de lugares comunes en que se ha convertido *Eragon*.

Una película más, que muchos se limitan a despreciar, alzando las cejas, sin entender que este tipo de producciones refuerzan y perpetúan una forma de hacer cine, obligando a preguntarse por las referencias de que dispondrán los autores que en el futuro asuman la responsabilidad de hacer avanzar las artes de la palabra y las de la imagen. ■

*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

Ficha técnica

Eragon, de Christopher Paolini.

Traducción de Silvia Kómet y Enrique de Hériz.

Barcelona: Roca Editorial, 2004 y 2006 (edición con fotos del film).

Versión cinematográfica

Eragon

Dir: Stefen Fangmeier. Prod: John Davis y Wyck Godfrey para Fox 2000 Pictures, 20th Century Fox, Davis Entertainment y Ingenious Film Partners (Estados Unidos, 2006). Guión: Peter Buchman, basado en la novela homónima de Christopher Paolini. Intérpretes: Edward Speleers (*Eragon*), Jeremy Irons (Brom), Sienna Guillory (Arya), Robert Carlyle (Durza), John Malkovich (rey Galbatorix), Djimon Hounsou (Ajihad), Garrett Hedlund (Murtagh), Joss Stone (Angela).