

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Lenguas
Doctorado en Ciencias del Lenguaje con Mención en Traductología

TESIS DOCTORAL

MODELOS, REPERTORIO, IDEOLOGÍA EN TRADUCCIÓN

&

LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN



Doctorando: María Inés Arrizabalaga
Directora: Dra. Lisa Rose Bradford

**MODELOS, REPERTORIO, IDEOLOGÍA EN TRADUCCIÓN
&
LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN**

INTRODUCCIÓN.

- 1. La Teoría de Polisistemas.**
 - 1.a. Marco general para los Estudios de Traducción.**
 - 1.b. El Eje de Tel Aviv.**
 - 1.c. La Teoría de Polisistemas.**
 - 1.c.1. Relaciones binarias.**
 - 1.c.2. La Teoría de las Normas.**
 - 1.c.3. El debate Tel Aviv – Bar Ilan.**
 - 1.c.4. Análisis textual en el marco de la TP.**
 - 1.d. Sociología y semiótica. Enfoques sistémicos desde otras disciplinas.**
 - 1.e. Análisis fílmico en convergencia con la TP.**
 - 1.e.1. La Narratología Fílmica, los Estudios Fílmicos.**
 - 1.e.2. La traducción audiovisual.**

- 2. J. R. R. Tolkien.**
 - 2.a. Breve reseña biográfica.**
 - 2.b. El Club de los Inklings.**
 - 2.c. Hacia una definición de ‘fantasy’.**
 - 2.c.1. El ‘fantasy épico’.**
 - 2.d. Su obra.**
 - 2.d.1. ‘He had been inside language’.**
 - 2.d.2. La Tierra Media.**
 - 2.d.3. *The Lord of the Rings*.**

PRIMERA PARTE. Tolkien y los allegados a la trilogía de los Anillos.

- 1. Los precursores o ‘the road to Middle Earth’.**
 - 1.a. William Morris.**
 - 1.a.1. *The Roots of the Mountains*.**
 - 1.a.2. *Wood Beyond the World*.**

- 2. La trilogía de los Anillos.**
 - 2.a. Literatura vs. Lenguaje.**
 - 2.b. *Teoremas áridos como el polvo*.**
 - 2.c. La tesis lingüística y ‘el vicio secreto’.**
 - 2.d. Las lenguas artificiales: Qwenya y Black Speech.**

- 3. C. S. Lewis y una amistad literaria.**
 - 3.a. Vida y obra.**
 - 3.a.1. *The Cosmic Trilogy*.**
 - 3.a.2. *The Chronicles of Narnia*.**

SEGUNDA PARTE. *El Señor...*, según Minotauro.

1. Breve historia de la editorial Minotauro.
2. L1 y L2, o 'el derecho y el revés' de una poética.
 - 2.a. El contraste de una 'geografía lingüística'.
 - 2.b. Las lenguas élficas.
 - 2.c. Los juegos léxicos.
 - 2.d. Palabras sobre el uso de los poemas y su traducción.

TERCERA PARTE. Hollywood y el *boom* de Jackson.

1. La estética fílmica 'épico-fantástica'.
 - 1.a. Un repertorio para Jackson.
2. La trilogía de Jackson.
 - 2.a. El guión de Jackson.
 - 2.b. Análisis fílmico-sistémico. Algunos contrastes.
3. El subtulado al castellano de la trilogía.

CONCLUSIONES.

1. Modelos traductológicos.
2. Modelos de repertorio y modelos de poéticas.

BIBLIOGRAFÍA.



Dragón, dragón
Mi reino por un dragón

**Soy el rey que perdió su dragón
Yo, su grito desesperado
Dragón, dragón
Yo soy el que está debajo
Soy el rey de una vez
Una tarde de un día**

INTRODUCCIÓN.

“One Ring to rule them all”.

The Fellowship of the Ring, J. R. R. Tolkien

En la trilogía *The Lord of the Rings (El Señor de los Anillos)*, amén de ‘crear una mitología para Inglaterra’, J. R. R. Tolkien presenta su ‘tesis lingüística’, en la que se propone demostrar que los procedimientos pretendidamente objetivos de la disciplina filológica en nada varían con respecto a los procedimientos de escritura ficcional. En su tesis, el autor aborda la evolución diacrónica de las lenguas de su Tierra Media, la diáspora lingüística generada por la dispersión de las tribus que la habitan, el funcionamiento y la descripción morfológica de la lengua élfica, y la preservación del acervo literario oral en una comunidad prácticamente ágrafa. Al ser traducida al castellano por el equipo encabezado por Luis Domènech de la editorial española Minotauro, la tesis lingüística ha sido silenciada, es decir: no existen rastros de la propuesta lingüística de Tolkien en la que constituye, hasta el momento, la única traducción oficial entre los lectores hispanohablantes.

Además, al ser llevada al cine, la trilogía ha atravesado un proceso de transferencia al cine a cargo de Peter Jackson y su equipo de guionistas, que asimismo han excluido las preocupaciones filológicas de Tolkien, a excepción del uso de la lengua élfica por algunos de los personajes. A ello debe añadirse el trabajo de traducción audiovisual requerido por el subtítulo castellano de la trilogía fílmica, que debido a las restricciones técnicas de esta práctica borra todo rastro dialectal, e incluso idiolectal, que permita distinguir la utilización de la lengua élfica. Las decisiones traductorales que operan sobre la versión castellana de la trilogía han rediseñado la poética de Tolkien, lo cual se ve agravado, a su vez, por los diálogos que integran el guión y la traducción de los subtítulos que se ofrece a los hispanohablantes. Existen algunos rastros parciales de la tesis lingüística en estos productos de las industrias editorial y fílmica. Sin embargo, la representación en su plenitud de la tesis como un componente esencial de la poética de autor, ha sido excluida.

Es nuestra pretensión revelar las razones de estas parcialidades y los cambios a partir de la Teoría de Polisistemas en la disciplina de los Estudios de Traducción, con el objeto de encontrar regularidades sistémicas. Se propone relevar comportamientos constantes en la traducción al

castellano de la trilogía de Tolkien, en la transferencia al cine y en la labor de subtitulado, y todo ello en el encuentro de diferentes sistemas que definiremos como la academia y las industrias editorial y fílmica. Además, nos proponemos rastrear esas prácticas constantes en otras obras de ‘fantasy épico’, tanto en las versiones originales de precursores de Tolkien como en traducciones realizadas por Minotauro y en una selección de películas a partir de la cual definiremos la estética ‘épico-fantástica’ en el cine contemporáneo. Atravesada por procesos de traducción de diversa naturaleza y sometida a cambios requeridos por prácticas regulares en los diferentes sistemas, la obra de Tolkien nos ofrece una poética alterada con respecto a la propuesta original del autor. Buscamos descubrir y razonar procedimientos traductores que han modificado el programa de escritura del autor, y así entender el carácter constantemente renovador y multiplicador del significado de distintas ejecuciones de la traducción.

1. La Teoría de Polisistemas.

Haciendo historia de los Estudios de Traducción (ET) (ver *Translation Studies* en Hermans, 2004 [1999]: 28-29 y Toury, 1995) puede decirse que existen dos tradiciones teóricas. Por un lado, están las teorías formalista / lingüísticas y hermenéuticas, desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX. Por otro, las teorías socio-históricas, nacidas a partir del *giro cultural* que afecta a las distintas ciencias sociales desde fines de los años 70 hasta la actualidad. La Teoría de Polisistemas (TP) constituye la prédica esencial del Eje de Tel Aviv, con sede en el Porter Institute for Poetics and Semiotics, en Israel. Según esta teoría, el contraste entre versiones en L1 (lengua de origen) y L2 (lengua de llegada) (ver ‘Source Language [SL]’ y ‘Target Language [TL]’, en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 157 y 163) se realiza en función de una idea de semiosis conjunta, con especial énfasis en la literatura traducida como *género independiente* (ver ‘sistema intermedio’, ‘esquemas autóctonos y extranjeros’, en Lambert, 2002 [1993]: 179; Carbonell i Cortés, 1999 y Hatim, 2001). Al hablar de una conjunción de operaciones semióticamente complejas, se presume la existencia de **sistemas** o **subsistemas** en contacto y dinamismo continuo (ver ‘esquemas de previsibilidad’ y ‘compatibilidad e incompatibilidad de los sistemas’, en Lambert, 2002 [1993]: 175), como pueden ser la industria editorial, el subsistema de literatura traducida, la industria cinematográfica, etc.

1.a. Marco general para los Estudios de Traducción.

Una periodización de la disciplina (ver Bradford, 2005; Carbonell i Cortés, 1998; Hurtado Albir, 2004 [2001]; Llácer Lorca, 2004; Moya, 2004; Munday, 2001; Vidal Claramonte, 1995) a partir del siglo XX puede comenzar con los planteos de la Escuela de Leipzig, en cuyo marco se inaugura la prolífera vertiente de estudio de las *equivalencias*. La Escuela de Leipzig nuclea inicialmente a teóricos de Alemania Oriental y Occidental, como Otto Kade, Gert Jäger y Albrecht Neubert, en el lado Oriental, y Wolfram Wilss, Katharina Reiss y Werner Koller, en el lado Occidental. Sin embargo, se ha ubicado bajo la égida alemana de las equivalencias a teóricos de otros contextos regionales y académicos. Dado que esta escuela busca explicar y, sobre todo, interpretar el proceso de pasaje de una lengua a otra se la ha denominado también Escuela Hermenéutica (Vidal Claramonte, 1995); y a todos sus *modelos de tránsito*, *modelos hermenéuticos* (cf. Hatim & Mason, 2001).

Uno de los más tempranos exponentes de la Escuela de Leipzig en el ámbito anglosajón es Eugene Nida. En *Toward a Science of Translating* (1964), Nida propone un modelo que señala el *tránsito* de un mensaje en una L1 a una L2 y describe el proceso de la traducción en tres etapas: el *análisis*, la *transferencia* ('transfer') y la *reestructuración*. En 1969, Nida & Taber publican *The Theory and Practice of Translation*, obra en que retoman las ideas del texto de 1964 y expanden cada una de sus partes, fundamentando la existencia de *equivalencias dinámicas* y *formales*. Las equivalencias dinámicas atienden al contenido y su búsqueda ocurre en la primera etapa del modelo, durante el análisis, cuando el traductor procura hallar una solución a sus traducciones adaptando el contenido del mensaje al contexto (histórico, religioso, artístico, etc.) de la L2. Las equivalencias formales, en cambio, también denominadas *glosas*, se originan en las dos últimas etapas del modelo, la transferencia y la reestructuración, y se reducen a la reproducción de los aspectos formales del mensaje.

La Escuela de Leipzig y el estudio de las equivalencias se hallan estrechamente vinculadas al desarrollo de la Lingüística Estructural (Wilss, 1988 [1977]); los modelos etnolingüísticos y de tránsito de la década de 1960, así como la elaboración posterior realizada por Newmark, constituyen visiones en gran medida ligadas a las teorías lingüísticas hegemónicas en sincronía con las propuestas en el área de teoría de la traducción. En 1981, Peter Newmark publica, en *Approaches to Translation*, una clasificación de las traducciones en dos grandes tipos:

semánticas, en las que existe una preocupación por la forma, más que por el contenido -como su designación conduciría a pensar- y *comunicativas*, en las que se destaca la formulación del contenido del mensaje en L2. Tiempo después, Newmark expande y profundiza sus ideas sobre la *traducción comunicativa* en *A Textbook of Translation* (1988). Según el autor, la *comunicabilidad* de una versión en L2 responde a la formulación de *equivalencias culturales*. Por otra parte, el concepto de equivalencia llamada ‘dinámica’ por Nida & Taber es reideado hacia fines de los años 80 por el Funcionalismo alemán, o Skopos. La figura central del Funcionalismo continúa siendo la de Christiane Nord (2001 [1997]), cuya propuesta teórico-práctica nace con la industria de la traducción en el marco de la era de la información. En los tiempos que corren deben traducirse enormes cúmulos de información en corto tiempo y con fines a menudo instrumentales. Como ello actúa a la manera de un propósito legitimante del proceso y el resultado de la traducción, Nord denomina ese producto *equivalencia funcional*.

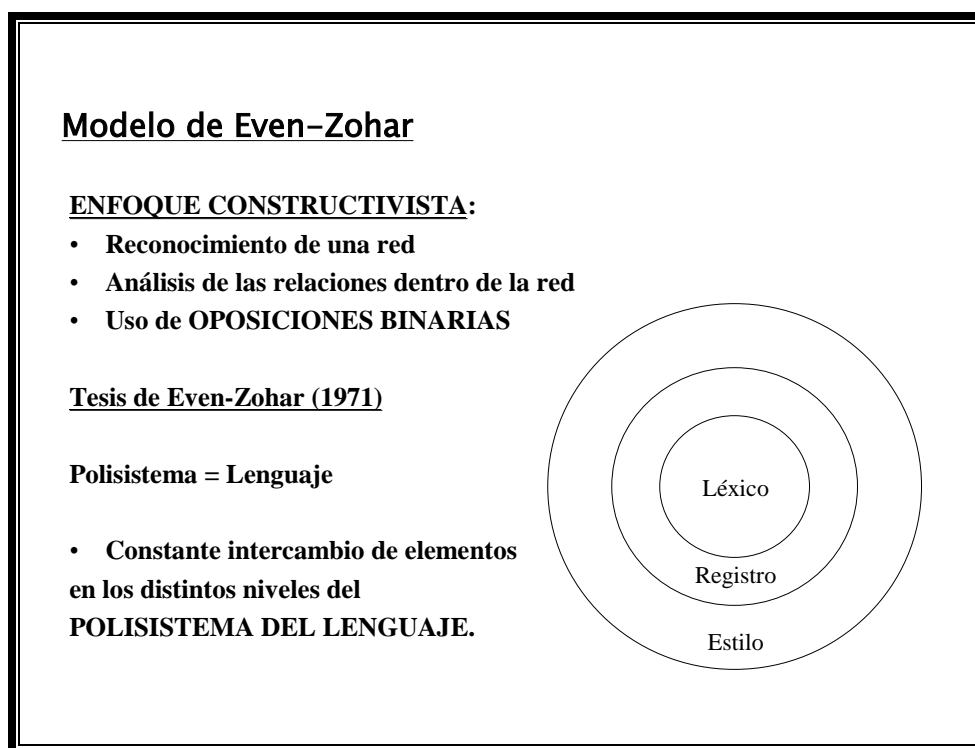
1.b. El Eje de Tel Aviv.

En la década de 1970 prosperan dos escuelas en el campo de la traducción: una denominada Eje de Lovaina o Escuela de la Manipulación; y otra llamada Eje de Tel Aviv (ver *Invisible Colleges* en Hermans, 2004 [1999]: 9-11), con dependencias en otras universidades locales, como la de Bar Ilan. Entre las figuras de mayor renombre conectadas con el Eje de Lovaina se encuentran Susan Bassnett, André Lefevere, Andrew Chesterman, Lieven D’Hulst, James Holmes y José Lambert, a quienes se suman en los últimos tiempos, entre otros, Dirk Delabastita, Patrick Cattrysse e Yves Gambier desde instituciones satelitales al Eje, como la Universidad Católica de Lovaina en Namur, la Academia de Guiones en Flandes (Bélgica) y la Universidad de Turku (Finlandia), respectivamente. Al Eje de Tel Aviv pertenecen Itamar Even-Zohar, quien redacta una abundante parte de sus escritos entre 1971 y 1978 (Weissbrod, 1998), Gideon Toury, Rachel Weissbrod y Rakefet Sela-Sheffy.

1.c. La Teoría de Polisistemas.

En 1971 Even-Zohar presenta su tesis doctoral al comité evaluador de la Universidad de Tel Aviv, titulada “Introduction to a Theory of Literary Translation”. En ella, formula el concepto

de **polisistema** para explicar el lenguaje, en un intento del todo saussureano (Weissbrod, 1998 y Hermans, 2004 [1999]); pero, a diferencia de los postulados de Ferdinand de Saussure en el *Curso de lingüística general* (1916), Even-Zohar define el lenguaje no como un sistema sino como un conjunto de sistemas dispuestos en sentido concéntrico. Entre estos sistemas o *niveles* que, ubicados desde el centro hacia fuera, incluyen el *léxico*, el *registro* y el *estilo* se entabla un constante intercambio de elementos. Ya desde esta primera formulación puede observarse que Even-Zohar adopta un enfoque constructivista y que ancla ostensiblemente sus ideas en la tradición del Estructuralismo Francés (Weissbrod, 1998 y Hermans, 2004 [1999]). Así, para entender el funcionamiento del polisistema deben analizarse las relaciones de los elementos dentro de esa red de círculos concéntricos o *niveles* del lenguaje.



En un compendio de artículos de 1978, “Papers on Historical Poetics”, Even-Zohar reelabora el concepto de polisistema, presentado ahora como un constructo de sistemas agrupados y en acción continua, en busca de equilibrio interno (Lambert, 2002 [1993]: 175). La TP se relaciona en forma contemporánea con otras áreas del conocimiento como, por ejemplo, la

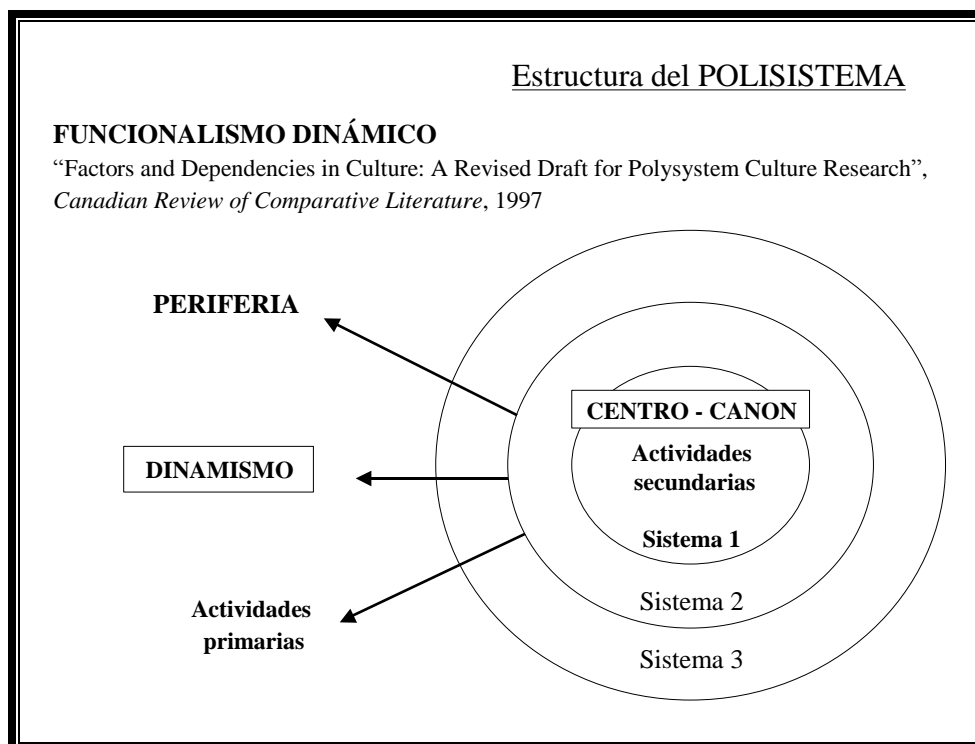
Sociología y la Semiótica¹. Más adelante, se esbozará un aparato conceptual que muestra cómo desde otras disciplinas se realizan interpretaciones sistémicas de la producción, circulación y consumo de productos de la cultura.

1.c.1. Relaciones binarias.

Fuertemente vinculada a la perspectiva analítica del Formalismo Ruso y el Estructuralismo Francés (ver “Polysystem Theory”, en Gentzler, 2004 [2001]), la TP propone entender los hechos literarios a partir de una lógica de oposiciones binarias:

- entre productos (como textos en L1 y L2) o modelos (en la cultura de la L1 y la L2) **canónicos** y **no canónicos**: dado que los productos y modelos canónicos hegemonizan el polisistema, la producción traductora se adaptará a los requisitos impuestos por los sistemas de la L2;
- entre el **centro** y la **periferia** del sistema: debido a que en el centro del sistema se ubica el repertorio prestigioso, las obras ingresan al sistema fuertemente condicionadas por las prácticas recurrentes de la L2, por lo cual el sistema de la L2 constituye un núcleo centrípeto;
- entre actividades **primarias** (innovadoras) y **secundarias** (conservadoras): puesto que las obras ingresan al sistema de la L2 influenciadas por prácticas hegemónicas, las nuevas versiones tienden a permanecer en armonía con el centro y, por eso, la traducción se plantea como una actividad secundaria.

¹ En *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Theo Hermans (2004 [1999]) plantea vinculaciones entre los Estudios de Traducción y la Sociología. En el capítulo “Translation as a Social System”, propone relaciones entre la TP y las obras de Pierre Bourdieu y Niklas Luhmann. Los conceptos de Bourdieu serán abordados más adelante; en cuanto a los de Luhmann, Hermans observa una coincidencia entre las relaciones binarias de los subsistemas o sistemas según Even-Zohar y el comportamiento de los sistemas sociales como unidades compactas, ‘autorregulables’ y ‘autopoéticas’, es decir: con una capacidad inmanente para recrearse y, así, autopreservarse, de acuerdo con Luhmann.



Desde la TP, la literatura traducida es considerada un subsistema dentro del sistema literario de la L2, o bien un sistema independiente (el sistema de la ‘literatura traducida’) frente al sistema de la literatura en lengua original (cf. *género independiente*, en Carbonell i Cortés, 1999; Hatim, 2001 y Jameson, 1974). Mediante esas oposiciones binarias, Even-Zohar describe el dinamismo del sistema de la literatura traducida y explica que sus estructuras y funciones se hallan reguladas por las **normas** vigentes en el contexto de la L2 (ver Hermans, 2004 [1999]). De ahí que, desde una perspectiva polisistémica, se considere incompletos o aproximativos los abordajes hermenéuticos en la línea de la Escuela de Leipzig, puesto que sus modelos (como el etnolingüístico o de tránsito) buscan explicar los productos de la traducción a partir de la descripción de las etapas por las que atraviesa un mensaje desde una L1 a una L2. Por eso, a la hora de evaluar el producto traducido, las nociones de *equivalencia* o *adecuación* (ver Hermans, 2004 [1999] y Toury, 1995) (cf. Teoría de las Normas) no resultan operativas en el marco de la TP². Even-Zohar sostiene que el estudio de ambos polisistemas (el de los productos de la L1 y

² Cabe recordar aquí los reclamos de Rakefet Sela-Sheffy en “The Suspended Potential of Culture Research in TS” (*Target*, 2000) ante el abordaje de la disciplina que realizan Andrew Chesterman y Rosemary Arrojo en “Shared Ground in Translation Studies” (*Target*, 2000). Con acusaciones de ‘evasivo’, ‘descentrado’ e ‘irrelevante’, Sela-Sheffy ataca y descarta el enfoque textual planteado por

aquél en el que ingresan como literatura traducida) sólo puede realizarse considerando la influencia de variables tales como *canon*, *repertorio*, *periferia*, etc (Even-Zohar, 1997).

De la movilidad de los productos de traducción en los sistemas y de la tensión equilibrante que preordena la acción en el polisistema surge su designación más reciente de **funcionalismo dinámico** (ver “Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research”, en Even-Zohar, 1997). El dinamismo regulador del polisistema estabiliza el comportamiento de los productos de traducción (su producción, circulación y consumo) de manera funcional, es decir: a fin de que las relaciones sistémicas entre actividades secundarias (o conservadoras) y primarias (o innovadoras) preserven el diseño distribucional del centro, la periferia y sus zonas medias (ver “La literatura como bienes y como herramientas” y “Planificación de la cultura y mercado”, en Even-Zohar, 1999 y 1999a). En este sentido, la TP permite construir *modelos sistémicos* a partir de casos de estudio específicos³; la sistemicidad de esos modelos los acerca a los *modelos de autorregulación*, tal como plantea Hermans al correlacionar la organización sistémica en el campo de los ET con la Sociología (ver 1.c y Notas 2 y 3).

Por su parte, en *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) Lefevere aborda el problema de la traducción literaria en lo concerniente a la configuración de *poéticas* y a las instituciones de *mecenazgo* que rigen la actividad traductológica y manipulan, por ende, la generación de versiones en L2 circulantes en una comunidad lectora. Una poética se forma a partir de varios componentes: “an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols” (Lefevere, 2004 [1992]: 26). Lefevere sostiene que el devenir de las obras literarias, una vez ingresadas al circuito de traducción en la cultura de la L2, puede entenderse mediante una lógica de relaciones entre tres conceptos:

Chesterman y Arrojo. En cambio, defiende la vigencia y validez del enfoque orientado a los procesos culturales.

³ Hacia fines de los años 70 y tras una serie de encuentros (Lovaina en 1976, Tel Aviv en 1978 y Antwerpes en 1980), los integrantes de la Escuela de la Manipulación y del Eje de Tel Aviv coinciden en que la TP debe ser “a continual interplay between theoretical models and practical case studies” (Hermans, 1985, en Hermans, 2004 [1999]: 32-35). Casi tres décadas después y mediando el ‘debate Tel Aviv - Bar Ilan’ (ver 1.c.3), Lambert acuerda en que la TP “es más bien un instrumento heurístico que un conjunto de tesis”, mientras que “el modelo sistémico exige ser explicitado como un programa de investigaciones” (Lambert, 2002 [1993]: 176) (ver Sela-Sheffy, 1997).

- el **mecenazgo**, vinculado a factores económicos que rigen el comportamiento de la industria editorial y que -mediante la influencia ideológica sobre el repertorio- determinan cuáles son y cómo se aplican las *normas del producto* o *normas de la expectativa*;
- la **ideología**, que se manifiesta en la ubicación de las obras en L1 y L2 ya sea en el *centro* o la *periferia* de la academia y el consumo; además, se ve determinada por factores económicos que se dejan traslucir en las *normas preliminares* (ver “Into Systems”, en Hermans, 2004 [1999]);
- la **poética**, es decir: un constructo integrado por el *repertorio* circulante y las variables de *ideología* y *mecenazgo*, que dispondrán el papel de la literatura en cuanto *subsistema* o sistema independiente (cf. *género independiente*, en Carbonell i Cortés, 1999 y Hatim, 2001).

Estas nociones dictaminan el comportamiento y las regulaciones vigentes en los polisistemas de la L1 y la L2. A partir de ellas Lefevre explica el origen de las decisiones traductoras, que operan antes y durante de la traducción de un texto, las lecturas críticas que posteriormente surjan de estas versiones y las modificaciones a las que se vean sujetas las *poéticas*, o sea los programas literarios de autores específicos sometidos a las variaciones que las *normas* imponen a la versión en L2. Por ello, Lefevre introduce el concepto de ‘reescritura’, para designar versiones de una obra que – por modificaciones requeridas por las normas preliminares y sujeta a la solvencia del mecenazgo – se ajusta a los criterios de aceptabilidad del contexto de la L2.

1.c.2. La Teoría de las Normas.

En forma casi paralela a la elaboración teórica de Even-Zohar, especialmente durante la etapa de formulación de la Teoría de la Transferencia (TT)⁴, Toury realiza sus aportes a la Teoría

⁴ En ET, dos de las categorías más polémicas son *shift* (*cambio*) y *transfer* (*transferencia*), que se tratarán in extenso en la TERCERA PARTE. En este punto, y volviendo a la TT, se entenderá por *transfer* el acto de ‘transplante’ (*transplantation*) de un texto desde un sistema cultural a otro (ver “Translation and Transfer” y “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”, en Even-Zohar, 1990b y 1997a, respectivamente). En el marco de la TP, la TT procura explicar los *cambios* (*shifts*) operados en el pasaje

de las Normas⁵ (TN). Toury sostiene que, dado un conjunto de datos acerca del modo en que un número de traductores ha procedido en determinadas circunstancias al traducir un grupo de textos, es posible describir cierto grado de regularidad en las decisiones que han operado sobre el corpus en L1 y sobre los resultados en L2. Tales decisiones responden a creencias, prácticas y restricciones externas a la esfera lingüística; se trata de influencias de tipo extra-textual, socio-cultural, que Toury denomina *normas* (ver ‘normas y modelos dominantes’ en Lambert, 2002 [1993]: 177). Esas normas operan en un nivel intermedio entre la *competencia* (‘competence’) y la *actuación* (‘performance’): por *competencia*, Toury entiende el conjunto de opciones que los traductores tienen a su disposición, y por *actuación*, las opciones que efectivamente se eligen dependiendo del caso. Otro aspecto de crucial importancia en la interfaz entre competencia y actuación lo constituyen las expectativas que los lectores poseen acerca de lo que se considera ‘aceptable’ para resolver un problema de traducción.

De acuerdo con Toury, existen tres clases de normas, que corresponden a los distintos momentos del acto traductor:

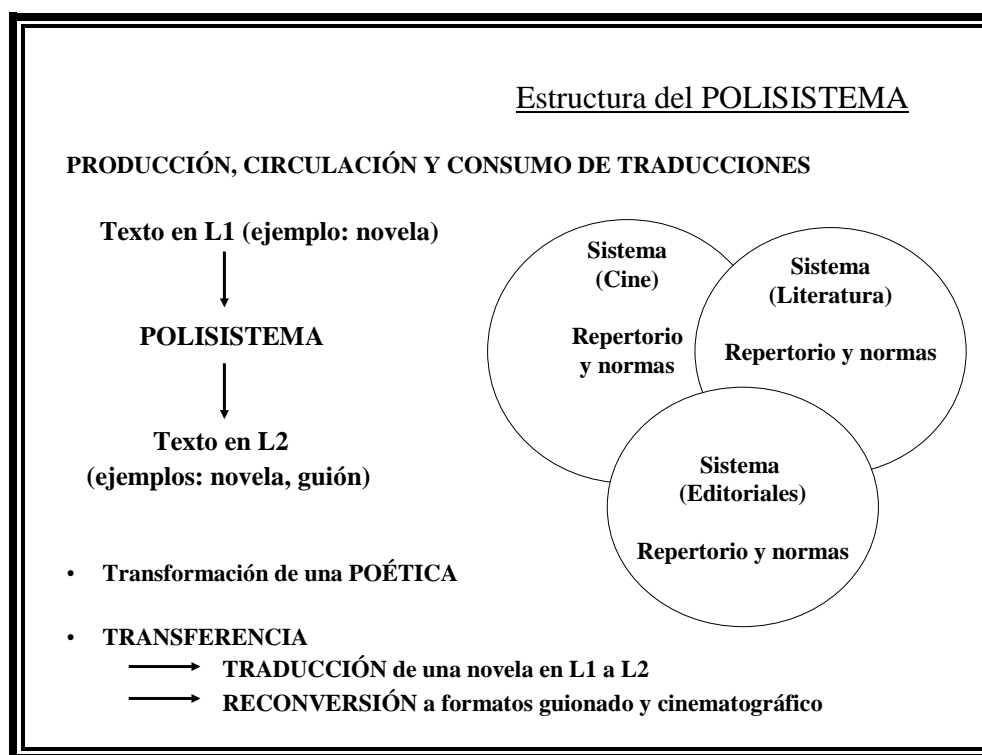
- las **normas preliminares**, que permiten explicar la selección de los textos a traducir; estas normas influyen también las elecciones sobre una segunda lengua, o tercera, o cuarta, ... en los casos de contextos multilingües o diglósicos;
- las **normas iniciales**, que determinan la orientación de la traducción, ya sea en dirección a la L1 o a la L2. Tales *normas* imponen criterios de *adecuación*, en una versión orientada a la L1, y de *aceptabilidad*, al dirigir la versión a la L2;
- las **normas operacionales**, subdivididas a su vez en: a) *normas de matriz*, puesto que operan en la toma de decisiones acerca de la macro-estructura del texto y atañen a aquellas porciones del texto que podrían no traducirse, o a la división en capítulos,

de un texto de un sistema cultural a otro (ver Weissbrod, 2004) y también las piezas literarias (falsamente) presentadas como versiones en L2 (ver ‘Pseudotranslation’, en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 135-134).

⁵ La TN inaugura una línea de trabajo también cultivada por Andrew Chesterman, quien presenta dos abarcativos grupos: por un lado, las **normas del producto** o **normas de la expectativa** (‘product or expectancy norms’), que determinan aquello que una comunidad aceptará en una traducción o como producto de una traducción y, por otro, las **normas del proceso** o **de producción** (‘process or production norms’) (ver “From memes to norms”, en Chesterman, 1997], y “Working with Norms” y “Beyond Norms”, en Hermans, 2004 [1999]).

estrofas, o actos, etc.; y b) *normas texto-lingüísticas*, que afectan el micro-nivel textual, por ejemplo a construcciones y selecciones léxicas específicas, a procedimientos de tematización y rematización de la información, etc.

Impuestas por la academia y las instituciones que legitiman el canon, las *normas* rigen el comportamiento de diferentes **repertorios** literarios, o grupos de textos o autores a partir de los cuales se establecen las **series**. Para la TP, la literatura traducida conforma una *serie* aparte (cf. *género independiente*, en Carbonell i Cortés, 1999; Chesterman, en prensa: 95; Jameson, 1974: 152, y Hatim, 2001), influenciada por los repertorios que conviven en el centro o canon en el momento en que las traducciones entran en circulación. El repertorio de las obras traducidas a una L2, que pautan el producto elaborado y colocado en el mercado por las editoriales, se halla ‘normado’ por las expectativas de lectores ya educados en el consumo de una serie literaria mercadizada (ver “La literatura como bienes y como herramientas” y “Planificación de la cultura y mercado”, en Even-Zohar, 1999 y 1999a). Así, las normas son patrones recurrentes que determinan la regularidad del comportamiento traductor tanto en casos canonizados como en casos limítrofes, a partir de los cuales se introducirá la oposición binaria **selectividad / exclusión**.



En relación con las normas iniciales, Theo Hermans (2004 [1999]) afirma que los términos adecuado y aceptable (ver ‘Acceptability’ y ‘Adequacy’ en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 2-3 y 5-6, respectivamente) bien pueden equipararse a lo que en lengua inglesa designan los adjetivos compuestos *source-oriented* y *target-oriented*, que pueden traducirse al castellano mediante las expresiones ‘con orientación hacia la lengua de origen o L1’ y ‘de llegada o L2’, respectivamente. Según Hermans, otro factor influyente en las normas iniciales es el potencial lector de la traducción, es decir: el hecho de que una traducción se consuma en un contexto local o con destino en el extranjero, a lo cual Hermans denomina traducciones ‘*for import*’ y ‘*for export*’. Mientras que, con el desarrollo de la TP, se reelaboran viejos conceptos dentro de la disciplina, como el de ‘aceptabilidad’, otros permanecen perimidos, como la noción de equivalencia. El concepto de ‘adecuación’ se retoma en el seno de la TP (ver ‘Adequacy’, ‘Polysystem Theory’ y ‘Target Text-oriented Translation Studies’, en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 5-6, 127-128 y 164-165, respectivamente) en los postulados de la TN y paralelamente para explicar la TT; de hecho, las indagaciones en torno a las nociones de *norma* y *transferencia* constituyen la propuesta de los años 90 para optimizar la producción teórica original, en la década de 1970.

1.c.3. El debate Tel Aviv – Bar Ilan.

Con el transcurso del tiempo, la TN y la TT se integran a la propuesta teórica original del Eje de Tel Aviv a modo de anexos (ver “Translation and Transfer” y “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”, en Even-Zohar, 1990b y 1997a, respectivamente). Ambas teorías retoman el concepto de repertorio y refinan y complejizan las nociones de *cambio* y *transferencia*, como se verá en la TERCERA PARTE. Pese a ello, hacia fines de la década de 1990 se produce una crisis de corte epistemológico en el seno de la Escuela de Tel Aviv y sus grupos de estudio en el Porter Institute. Las diatribas arrojadas desde la Universidad de Bar Ilan por Rachel Weissbrod, al señalar la necesidad de incluir herramientas conceptuales de otras disciplinas para un análisis polisistémico acorde a la especificidad de los soportes de sistemas de

significación actuales, inauguran el ‘debate Tel Aviv - Bar Ilan’⁶. En “Translation Research in the Framework of the Tel Aviv School of Semiotics and Poetics” (1998), Weissbrod expone el surgimiento y derrotero de la TP y condensa algunos puntos críticos para la teoría⁷:

- **El carácter periférico del lugar de surgimiento de la TP.** Si bien el Eje de Tel Aviv constituye un lugar vertebral para la tradición socio-histórica en ET, la posición periférica de Israel con respecto al resto de los países de Europa central ha determinado el relegamiento de la TP, frente a la fluida circulación que puede observarse en casos de teóricos procedentes o pertenecientes al Eje de Lovaina.
- **La quiebra entre la TP y el Estructuralismo Francés.** La TP estudia el comportamiento del polisistema en torno a la producción, circulación y consumo de traducciones, mientras que el Estructuralismo propone un análisis inmanentista del texto.
- **La falta de distinción entre teoría descriptiva y prescripción.** La sucesión de tradiciones en ET, formalista / lingüística y socio-histórica, ha sido descrita como un pasaje de la prescripción a la descripción en el estudio de casos específicos. Sin embargo, el trabajo prescriptivo aún sustenta prácticas críticas enmarcadas por la TP, sobre todo en programas de estudio para la formación de traductores.
- **La concepción divergente del concepto de ‘texto’.** Existe un destiempo entre el concepto de ‘texto’ de la TP y de otras teorías -vigentes y no tanto-, como el Deconstruccionismo, o bien ciertas líneas de la crítica literaria, por ejemplo: la crítica feminista o poscolonialista (ver Carbonell i Cortés, 1998 y Vidal Claramonte, 1995).
- **La solución de CONTINUIDAD DE LA TEORÍA.** Como discípula del Eje de Tel Aviv y de Even-Zohar, Weissbrod se pregunta acerca de las posibilidades de continuidad de la TP en los términos en que tradicionalmente se la ha postulado y a

⁶ Puede decirse que el debate Tel Aviv - Bar Ilan ha sembrado un reguero de pólvora encendido en discusiones sobre prácticas altamente polarizadas en el campo de los ET. Esto se observa en el cruce entre Chesterman & Arrojo y Sela-Sheffy en “The Suspended Potential of Culture Research in TS” (2000) a raíz del artículo de los dos primeros, “Shared Ground in Translation Studies” (2000).

⁷ En la estela del debate Tel Aviv - Bar Ilan han surgido voces reivindicatorias, como la de Codde, y también análisis críticos desde lugares periféricos de consumo de la TP. Éste es el caso de los artículos de Roberto Bein, de la Universidad de Buenos Aires: “La teoría del polisistema, hoy: elementos vigentes y aspectos a revisar” (2003) y “La determinación normativa de las traducciones” (2005).

partir de las aplicaciones que de ella se han hecho en una representativa cantidad de casos, como tesis de posgrado, artículos académicos, etc..

Por su parte, en *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches* (2004 [1999]: 117-119) Hermans ha relevado otras críticas a la TP, enlistadas abajo:

- **El estudio de la traducción se convierte en el estudio de la historia cultural.** Al apartarse de los propósitos de trabajo de la tradición formalista / lingüística, la TP se presenta como una teoría para comprender fenómenos culturales en general, y Even-Zohar, antes que traductólogo, puede ser considerado un semiótico de la cultura.
- **El uso de oposiciones binarias conduce a explicaciones altamente estructuradas de sistemas altamente estructurados.** Según se ha expuesto en 1.c.1, las oposiciones corresponden a: 1) centro / periferia, 2) lo canónico / no canónico, 3) actividades secundarias / primarias (a las que se suma el par selectividad / exclusión, relativo al lugar de los productos de traducción frente al repertorio y las normas vigentes).
- **Los estudios polisistémicos son abstractos y despersonalizados y corren el riesgo de volverse deterministas.** Es ésta una curiosa afirmación, ya que la TP, que comparte una raíz común con el Estructuralismo Francés, se aparta de él precisamente por exceder la concepción de ‘texto’ en sentido inmanente, y procurar explicaciones para la producción, circulación y consumo de traducciones.
- **Los estudios polisistémicos se basan en una lógica objetivista que interpreta prácticas en teoría predeterminadas por sus resultados.** Este punto deriva de los dos inmediatamente anteriores y sacude los principios de funcionamiento de todo modelo sistémico en ET, puesto que problematiza la ontología misma del modelo (ver Arrizabalaga, 2007b).

Las dudas de Weissbrod en lo concerniente a la solución de continuidad de la TP y a la relación entre la teoría y el trabajo casuístico han partido las aguas en el seno del Porter Institute; se ha polarizado el campo entre quienes refrendan las formulaciones tradicionales de la teoría y quienes han comenzado a experimentar combinaciones entre la TP y aportes de otras disciplinas.

A continuación, se discutirá el rol del análisis textual en el marco de la TP y el encuentro con categorías procedentes de la Narratología Fílmica y los Estudios Fílmicos.

1.c.4. Análisis textual en el marco de la TP.

Como se ha afirmado ya, la TP procura explicar la producción, circulación y consumo de literatura traducida mediante el estudio del comportamiento relacional de los sistemas que entren en contacto en cada estadio de la producción de una versión traducida. Supone, asimismo, un enfoque procedimental que escapa al reduccionismo de contrastar listados de datos en L1 y L2, característico de los modelos de tránsito o hermenéuticos, y que evade el atomismo propio de la Escuela de Leipzig. Sin embargo, también desde una perspectiva polisistémica es preciso destacar la necesidad de una labor pormenorizada en el plano lingüístico: la recolección de una cantidad representativa de datos, el análisis y la interpretación de los hallazgos en ambas versiones. En este sentido, puede afirmarse que los Ejes de Lovaina y Tel Aviv se apoyan en el empleo de métodos de la tradicional Escuela de Leipzig a fin de confirmar sus hipótesis de trabajo. Así, el vínculo entre el análisis lingüístico contrastivo y la traducción es una constante en ambas tradiciones, tanto la iniciada con los modelos de tránsito, como su continuación – a partir de la década de 1970 – en los modelos sistémicos.

En su obra *The Map* (2004 [2002]), Andrew Chesterman y Jenny Williams exponen el binarismo que desde un comienzo ha signado a los estudios de traducción: o se ha tratado de abordajes de tipo conceptual (ceñidos estrictamente en torno a cuestiones teóricas, cualitativas), o bien de perspectivas empíricas (aplicadas a demostraciones cuantitativas, manejadas a través de abultados corpórea). Chesterman y Williams sostienen que los estudios de traducción deberán fundarse tanto en el relevamiento de datos estrictamente lingüísticos, como en el estudio de las condiciones de producción y recepción del texto en L2. Por otra parte, en su artículo “Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in TS” (Hermans, 2002), Maria Tymoczko expone la necesidad de convergencia entre el enfoque lingüístico y los Estudios Culturales para el desarrollo productivo y saludable de los Estudios de Traducción. Y Edoardo Crisafulli, en “The Quest for an Eclectic Methodology of Translation Description” (Hermans, 2002), explica que la perspectiva cuantitativa aportará datos que permitan explicar las regularidades del

comportamiento de los textos en L1 y L2, mientras que la perspectiva cualitativa ayudará a interpretar la evidencia textual.

El mismo Toury se ha expedido a este respecto en *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) al indicar la necesidad de trabajar con **segmentos textuales** confrontados a **soluciones** (Toury, 1995: 77) a fin de decidir las **equivalencias traductorales** que operan en cada caso de estudio. Desde luego, Toury aclara que se trata de una noción divergente de ‘equivalencia’ con respecto a aquella de los modelos de tránsito, como el de Nida & Taber. De acuerdo con Toury, el trabajo con unidades mínimas de traducción a nivel lingüístico en objetos de estudio enmarcados en la TP puede organizarse en **pares combinados** (en inglés llamados *coupled pairs*) integrados por los segmentos **reemplazante** + **reemplazado** (*replacing + replaced segments*) (Toury, 1995: 87-101). Toury diseña así una unidad de traducción, que es también una unidad de análisis comparado a disposición del abordaje polisistémico de versiones traducidas. En la presente labor, los pares combinados enfrentarán datos correspondientes a la trilogía de Tolkien y a la versión castellana de editorial Minotauro. Los datos reemplazados se han seleccionado en fragmentos de la versión en L1 en que claramente se representa la ‘tesis lingüística’ del autor y algunos rasgos compositivos asimismo propios de su poética.

1.d. Sociología y semiótica. Enfoques sistémicos desde otras disciplinas.

En las secciones anteriores se han compendiado los principales aportes del Eje de Tel Aviv desde la década de 1970 hasta los años 90, con la presentación de la TP de Even-Zohar, la TN de Toury y breves referencias a la TT. En esta sección, se han elegido conceptos pertenecientes a modelos sistémicos para la interpretación de productos de la cultura o de comunidades culturales. Los conceptos seleccionados son **proyecto creador** de Pierre Bourdieu, **lo dominante, lo emergente y lo residual** de Raymond Williams, y la **semiosfera** de Jurij Lotman. En primer lugar, se busca mostrar que desde otras disciplinas, como la Sociología y la Semiótica, se trabaja actualmente con modelos cuyo rasgo común es el empleo de razonamientos sistémicos⁸ (ver “esquema de preguntas” e “instrumento heurístico”, en Lambert, 2002 [1993]:

⁸ En *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches*, Hermans (2004 [1999]) describe el avance de las miradas sistémicas sobre la traducción desde sus inicios en el siglo XX hasta los albores del XXI. Con el ‘giro cultural’, Hermans señala la urgencia de recurrir a categorías externas a los Estudios de Traducción (que hasta los años 70 se abastecen con los aportes de la Lingüística) y pone de

175-176); en segundo lugar, esto muestra que así como la TP echa mano de categorías de otros campos, como ocurre en este caso con la Narratología Fílmica, también desde esas otras disciplinas es posible volverse hacia la TP, excediendo sus propios límites. Así, se revela que el trabajo interdisciplinario es característico de estas disciplinas y que en estos tiempos – y puede agregarse que en Ciencias Sociales – se tiende a aplicar una lógica sistémica.

- El proyecto creador de Pierre Bourdieu.

En su Teoría de los Campos, Pierre Bourdieu (1969) postula los conceptos de campo, como un contexto de fuerzas organizadas y en constante oposición; hábito, es decir: prácticas de conservación de la estabilidad de las posiciones de los agentes (ver Sela Sheffy, 1997); y agentes, o individuos que se desempeñan en un juego implícito por obtener y conservar posiciones. Cuando un agente decide incursionar en el juego introduce un **proyecto creador** que puede posicionarlo en relativa disidencia con respecto al hábito, al juego y al campo en sí. En un contexto en que se producen, circulan y se consumen versiones traducidas, el concepto de proyecto creador es equiparable al de normas iniciales en el marco de la TP, y también a las ‘actividades primarias’, por su carácter innovador dentro del polisistema. Asimismo y en contrapartida, el hábito podría entenderse como normas preliminares vigentes para actividades secundarias, es decir: prácticas prescriptas por las instituciones que regulan la labor traductora conforme a un canon.

- Lo dominante, lo emergente y lo residual de Raymond Williams.

En *Marxismo y literatura* (1980 [1977]) Raymond Williams plantea las nociones de **lo dominante, lo emergente y lo residual** (Williams, 1980 [1977]: 144-146) para explicar el comportamiento de la producción y el consumo de los bienes de la cultura y retomando postulados tan tempranos como los del formalista ruso Jurij Tynjanov. La organización en

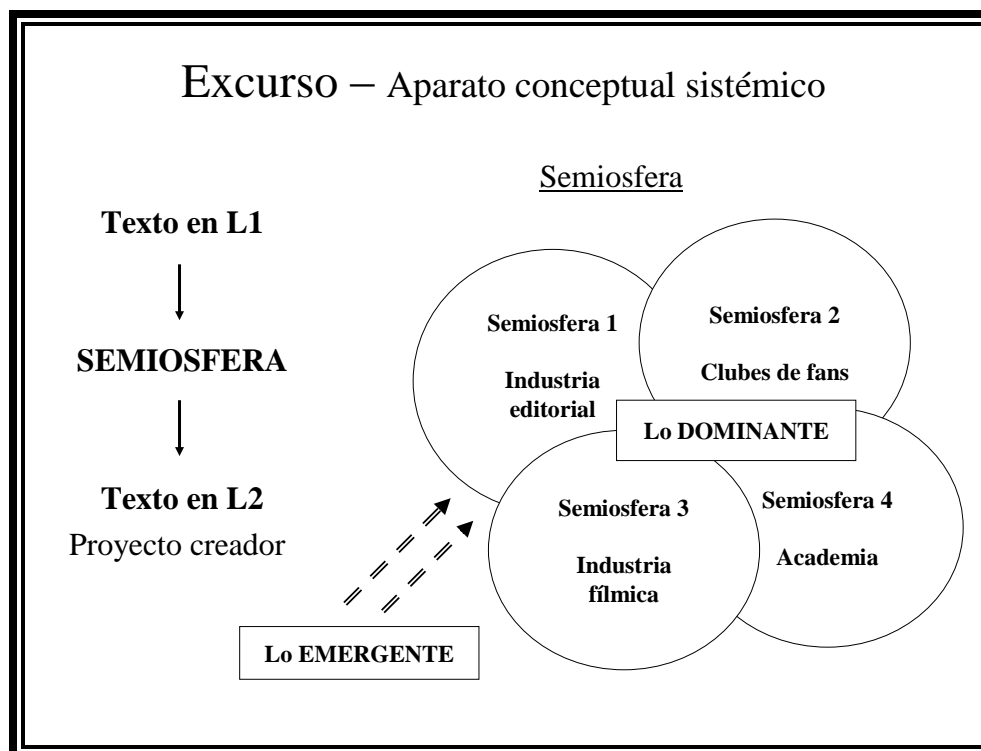
relieve la emergencia de los ET como disciplina independiente y clave para los Estudios Culturales, la Historia del Pensamiento, la Historia Intelectual, etc. Por otro lado, el teórico plantea el desarrollo de una mirada analítica en interfaz con la Sociología: son los casos de Bourdieu, de quien Hermans toma los conceptos de ‘campo’ y ‘hábito’, y de Luhmann, cuyo reconocimiento de la traducción como un ‘sistema social autopoético’ permite a Hermans la definición de un “nuevo paradigma” (Hermans, 2004 [1999]: 120).

binomios propuesta por Even-Zohar para describir el comportamiento de los sistemas que integran una cultura puede compararse con las categorías de Williams. En ambos autores el empleo de las metáforas espaciales es esencial para ilustrar el comportamiento de las culturas. Según Williams, hay fuerzas reguladoras y contrarreguladoras que determinan la distribución de los bienes culturales ubicándolos en posición de dominancia o emergencia. Con sus consideraciones funcionalista-dinámicas de la cultura, Even-Zohar estipula lugares canónicos o centrales, y no canónicos o periféricos para los productos literarios. Williams introduce, además, el concepto de ‘lo residual’, que podría identificarse con lo no canónico planteado por Even-Zohar. Y la posibilidad de que elementos emergentes se conviertan en dominantes y, por el contrario, de que los dominantes se tornen emergentes y, luego, residuales, puede emparejarse con la fluctuación de aquello que se considera actividad traductora secundaria o primaria según las versiones se ajusten a los mandatos del canon o se intente introducir modificaciones.

- La *semiosfera* de Jurij Lotman.

En “Acerca de la *semiosfera*” (1984), Jurij Lotman la define como “un continuum, por analogía con el concepto de biosfera” (Lotman, 1984, en Lotman 1996: 22), y recipiente de todas las manifestaciones semióticas interpretables en el marco de una cultura. La categoría de **semiosfera** constituye, al igual que la de polisistema, un constructo teórico con dos cualidades fundamentales: su carácter delimitado e irregular (ver Arán & Barei, 2005). Tal carácter delimitado implica la existencia de **fronteras** o ‘filtros’ a través de los cuales “un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la *semiosfera* dada” (Lotman, 1984, en Lotman 1996: 24). Además, cabe destacar que el concepto de ‘frontera’ es definido en términos de un “mecanismo *buffer*” (Lotman, 1984, en Lotman 1996: 27), vocablo que en inglés se emplea para designar cualquier elemento que amortice golpes en el sentido de impactos físicos o en sentido figurado, o sea: golpes económicos, políticos, sociales. En este caso, la frontera absorbe el impacto del encuentro de dos lenguas distintas, la lengua de cada *semiosfera*, y minimiza la violencia del traspaso. En la transferencia de una obra literaria a formato fílmico, existe una suerte de mecanismo de *inner* (interno) *buffer* que, si bien opera con los diversos lenguajes que intervienen en la expresión cinematográfica, también lucha por conservar cierto grado de

estabilidad para el diseño de la poética autoral – como en este caso, el guión de Jackson y la trilogía de Tolkien.



En esta sección, se ha buscado incorporar categorías que permitan explicar la producción, la circulación y el consumo de traducciones desde lo particular de la ejecución, considerando el proyecto creador como un programa de normativización aplicado a las versiones traducidas, hacia lo general. De este modo, se transita desde un proyecto creador en mayor o menor medida relacionado con elementos dominantes o emergentes, e inserto en una microesfera con fuertes similitudes con los subsistemas o sistemas planteados por Even-Zohar para la TP, rumbo a una semiosfera, que aquí se equipara al polisistema. Así, la interpretación del comportamiento de un producto de la traducción en el seno de un polisistema puede abordarse netamente desde la TP, o bien combinarse – e incluso suplirse – con este grupo de categorías de raíz sistémica. A esto se suma que un abordaje por fuera de la TP podría recurrir el concepto de traducción total de Torop a fin de incorporar todos los productos de la traducción considerando los diferentes sistemas en el seno de una determinada comunidad.

No es excesivo reiterar que ésta es una propuesta conceptual pasible de ser aplicada desde la Sociología o la Semiótica a un caso de estudio sobre versiones traducidas, y que tal propuesta constituye una alternativa en paralelo a la TP. Ahora bien, la complementación de la TP con la Narratología Fílmica no reviste, en cambio, carácter facultativo, sino que en el curso de este trabajo se mostrará la necesidad de derivar categorías del modelo fílmico-narratológico de Gaudreault & Jost para un marco teórico de *transferencia* en polisistemas.

1.e. Análisis fílmico en convergencia con la TP.

En el marco de la TP, el concepto de **transferencia** designa una reconversión del soporte de significado (ver “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”, en Even Zohar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers>): por un lado, la reconversión se materializa a nivel lingüístico en la *reestructuración* (ver Nida & Taber, 2004 [1969]) de una L1 a una L2; por otro, el soporte de significado puede coincidir, como ocurre en la traducción interlingüística (ver ‘Interlingual Translation’, en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 82), o bien puede plantearse una modificación del soporte, por ejemplo en el traspaso de una novela al cine. Sin embargo, en la TP la atención se ha centrado mayormente en los estudios literarios y, en menor medida, en el pasaje de la literatura al cine o en otros tipos de cambio de formato. En el artículo “Translation Theory Today”, Even Zohar reflexiona acerca de los alcances de la Teoría de la Transferencia (TT), los fenómenos que estudia y los procesos que involucra:

The lack of an explicitly formulated transfer theory simply creates the following situation: (a) One section of phenomena homologous with another is dealt with as an object of study while the other is not recognized as such and therefore is taken casually, as if belonging to an altogether different semiotic set; (b) general procedures, valid in various co-systems, are conceived of as particular, i.e., pertaining only to an officially recognized section. This results not only in exaggerated non-proportional perspectives but hinders the discovery of what the particular procedures, after the general ones have been eliminated, really are. (Even-Zohar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works>).

Acaso el hecho de que a la TT haya ocupado en un comienzo de forma exclusiva la circulación de un producto de un sistema literario a otro explique el motivo de que no se hayan elaborado conceptos específicos para describir el pasaje de la literatura a otro sistema distinto del literario, como el cinematográfico.

Los **cambios** que intervienen en la *transferencia* se denominan **obligatorios**, de carácter lingüístico, y **no obligatorios**, de naturaleza no lingüística, dependientes de factores culturales, como los repertorios y normas vigentes en el polisistema al que ingresa la versión en L1 (Toury, 1995) (ver ‘Obligatory Shift’ y ‘Non-obligatory Shift’, en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 153) (cf. *import* y *transfer*, en Even-Zohar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers>). Esta definición de la obligatoriedad y no obligatoriedad se muestra muy clara en relación con la constitución de normas vinculadas a la transferencia de un sistema literario a otro pero requiere ajustes en el pasaje de la literatura al cine. Asimismo, las limitaciones en el concepto de ‘cambios’, la ausencia de categorías anexas que atiendan a las particularidades del cine, la plástica, la música, pueden relacionarse cercanamente con las críticas a la TP durante el debate Tel Aviv – Bar Ilan y el explícito pedido de revisión de las formulaciones conceptuales básicas de la TP. En su artículo “From Translation to Transfer”, Weissbrod (2004) indica acertadamente que la categoría de ‘transferencia’ se aplica a la traducción interlingual y a otras clases de traducción también:

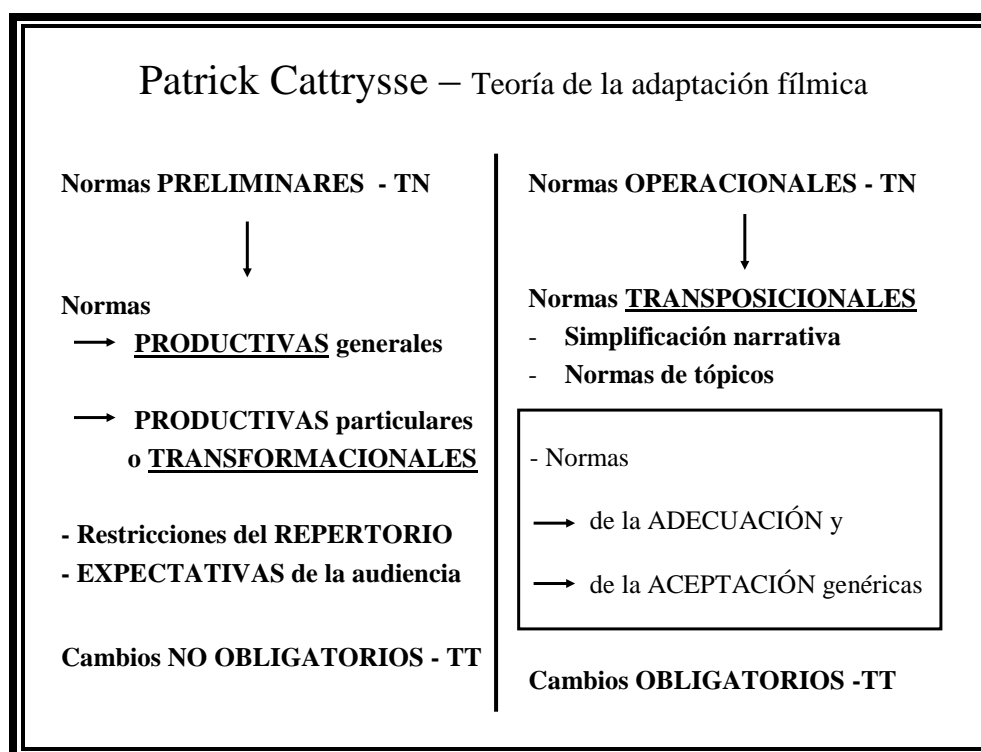
Aside from translation in the narrow sense, transfer includes remaking of films, adaptation of literary works for a new audience (e.g., children), rewriting them in nonverbal semiotic symbols and so forth. All these forms of transfer can be described and explained with the help of theoretical concepts and assumptions used in translation research. (Weissbrod, en <http://www.biu.ac.il/hu/tr/tr-staff/weissbrod.html>).

Con todo, en este artículo no se indaga la obligatoriedad y no obligatoriedad de los cambios, ni se proponen conceptos anexas para entender la transposición de la literatura al cine, sus dislocaciones, el modo en que se construye legibilidad en ambos sistemas, cuyas diferencias exceden el mero orden lingüístico.

Hay un texto anterior de Patrick Cattrysse (1992), *Pour une théorie de la adaptation filmique*, en que se aborda el caso de la adaptación cinematográfica de la novela negra en la literatura norteamericana. En este trabajo se propone entender el caso de estudio a partir de un ‘juego normativo’ entre las ‘normas operacionales’ que rigen sobre los aspectos formales constitutivos del texto fílmico durante la transferencia, y que Cattrysse denomina **normas transposicionales**. Tales normas pautan una ‘simplificación narrativa’ que se entrevé, a su vez, en normas particulares relativas a los tópicos propios de un género fílmico (como la ‘norma transposicional del suspenso’ en el caso de la transferencia de la novela negra al cine). En este

sentido, las normas transposicionales se desglosan en **normas de adecuación y de aceptabilidad** genéricas, según rijan o no en el producto las tendencias imperantes en el mercado fílmico. A esta retipologización o subtipologización que aporta Cattrysse para las categorías básicas de la TN a disposición de la TN se agrega la fructífera división entre **normas productivas generales** y ‘normas productivas particulares’ o **normas transformacionales**. Las primeras se desglosan de las ‘normas preliminares’ y las segundas lo hacen también, aunque con especial atención en las restricciones de un repertorio que ha construido legibilidad y, por tanto, expectativas en una determinada audiencia.

Ahora bien, puede afirmarse que, en el marco de la TT, las normas transposicionales podrían emplearse en la explicación de los cambios obligatorios, mientras que las productivas y transformacionales darían cuenta de los factores culturales entendidos como cambios no obligatorios en tanto no sujetos al formato textual, sino a las peculiaridades del contexto de producción, circulación y consumo de los textos. En el gráfico a continuación se ordena la tipologización de Cattrysse en un diseño que coloca sus normas en paralelo con los cambios obligatorios y no obligatorios:



Se hace necesaria, entonces, la creación de categorías, o la redefinición de las ya existentes, en busca de una precisión conceptual inicialmente inexplorada desde la TP y desde la labor de Cattrysse; y ello, en torno a la especificidad formal del texto fílmico. Las normas operacionales y su desglosamiento al estilo de Cattrysse logran sólo entender el producto de la transferencia a partir de prácticas constantes, de una memoria genérica útil para diseñar repertorios y entender el producto nuevo a la luz de la *serie fílmica*. Pero la TP carece de categorías que expliquen la simplificación narrativa, la economía inherente a la expresión fílmica sustancialmente diversa de la literaria, y de cara a la actual industria cinematográfica. En un artículo ya referido, “Translation Research in the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics”, Weissbrod (1998) expone la necesidad imperante entre los teóricos polisistémicos de reanudar su diálogo con otras vertientes de pensamiento y otras disciplinas. En la sección siguiente, se explorarán algunos conceptos del modelo fílmico-narratológico de André Gaudreault & François Jost, que pueden completar la ‘caja de herramientas’ con aquellos ‘utensilios faltantes’ para el presente caso de estudio.

1.e.1. La Narratología Fílmica, los Estudios Fílmicos.

Para una apertura hacia modelos conceptuales ajenos a la TP, puede considerarse la Narratología Fílmica por ofrecer una interesante variedad de opciones. Pero antes de explorarlas, se realizará un mapeo de la historia de los Estudios Fílmicos. Cabe aclarar que tal relevamiento, por necesidad resumido, incluye apenas las tendencias y los modelos que pueden resultar útiles al presente caso de estudio. En *Literatura y cine*, Carmen Peña-Ardid (1999) explica que el pasaje de la literatura al cine implica un ejercicio de traducción en tanto trabajo de escritura selectiva y recreadora, al tomar como primer paso la escritura del guión sobre el sustrato de una novela. La rendición al formato guionado es vista por Peña-Ardid a la manera de una reelaboración analógica, un reestablecimiento de valores y funciones inherentes a una textualidad primera. De acuerdo con Peña-Ardid, la producción teórica en este campo se inicia con una etapa que denomina ‘tradición teórico-formativa’ (iniciada con Christian Metz), de la que deriva directamente la Narratología comparada; según la autora, hay otras dos vertientes: la Pragmática y la Semiología generativa. El modelo de Gaudreault & Jost es de corte narratológico y ha ido

refinándose en varias obras recientes; la versión que aquí se expone corresponde a su más tardía publicación conjunta.

Cattrysse (1992), en cambio, no sigue el criterio **Narratología – Pragmática – Semiología**, sino que señala una tradición sistémica en los Estudios Fílmicos, que tiene como precursores a la TP a los siguientes ‘grupos’ previos:

- Los **Formalistas Rusos**, quienes produjeron dos volúmenes de ensayos, uno 1919, *Cinéma: Collection d’Essais*, y otro en 1926, *Poétique du Cinéma*. Aunque esos ensayos constituyen aportes inconexos entre sí, reunidos sólo a los fines de la publicación, la producción de los Formalistas ha sido reconocida como fundacional por los otros dos grupos (20-21).
- Los **Neoformalistas**, David Bordwell y Kristin Thompson, quienes – desde la Universidad de Wisconsin-Madison de los Estados Unidos – toman las traducciones de los ensayos de los Formalistas Rusos, que recientemente han comenzado a circular en la Academia, y plantean considerar la producción fílmica como subsidiaria de una audiencia entrenada y, a su vez, formadora de percepción artística. Ello permitiría entender la producción de películas en sentido histórico, lineal, y sometido a las condiciones generadas en el contexto de consumo. Este enfoque sistémico incluye ‘convenciones’ y ‘normas’ y toma las categorías de ‘automatización’ y ‘desautomatización’ para explicar la evolución de las estéticas fílmicas y las expectativas imperantes (21-23).
- Y los **Realistas**, Robert Allen y Douglas Gomery, quienes sostienen que el cine no puede estudiarse como un sistema aislado, sino como resultante de sistemas estéticos, económicos, sociales y tecnológicos. La diferencia entre las perspectivas de Allen y Gomery, y los Neoformalistas radica en que para los primeros el objeto de estudio existe independientemente de quien lo aborda aunque – una vez recortado – éste sólo puede ser percibido mediando el punto de vista del observador (23-24).

Como se trabajará con el modelo fílmico-narratológico de Gaudreault & Jost, se hace preciso retomar los aportes de Christian Metz, cuyos esfuerzos por desplazar la sintaxis estructuralista al cine – aunque en una propuesta inacabada – sientan las bases para

modelizaciones posteriores. De acuerdo con Metz en *Ensayos sobre la significación en el cine* (1994 [1968]), la representación en la literatura y el cine se distingue porque en el primero de los casos hay un detenimiento exegético propio de la explotación lingüística, mientras que el cine requiere un aparato diegético (II, 76). Así, el análisis de una novela exige un quehacer ‘vertical’, de carácter exegético, opuesto al ejercicio ‘horizontal’ y sintagmático de la ‘fábula’ en una película. Exégesis y diégesis se identifican, entonces, como dos modalidades significantes.

En el primer volumen de sus *Ensayos...*, Metz introduce una serie de ajustes en el concepto de **sintagma cinematográfico** con que – a su vez – inaugura una **retórica fílmica**, es decir: un conjunto de herramientas teóricas para describir la disposición de las imágenes y en contraste con el carácter prescriptivo o normativo de una ‘gramática’, que indicaría posiciones fijas para los elementos que integran la ‘banda de imágenes’ o sintagma cinematográfico. Metz lo explica así:

La *secuencia* de cine es una unidad real, es decir, una especie de *sintagma solidario* en cuyo interior los ‘planos’ reaccionan (semánticamente) entre sí. Este fenómeno evoca hasta cierto punto el modo en que las palabras reaccionan entre sí en el interior de una frase, y por esta razón los primeros teóricos del cine solían decir que el ‘plano’ es una palabra y la secuencia una frase. Pero estas asimilaciones eran muy abusivas, y resulta fácil poner de manifiesto *cinco diferencias radicales* entre el ‘plano’ fílmico y la palabra de la lingüística:

- I. Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras de una lengua, pero igual que los enunciados formulables en una lengua.
- II. Los planos son invenciones del cineasta, a diferencia de las palabras (que preexisten en un léxico), pero igual que los enunciados (que en principio son invenciones del emisor).
- III. El plano entrega al receptor una cantidad de información indefinida, a diferencia de la palabra. Desde este punto de vista, el plano ni siquiera equivale a una frase, sino a un *enunciado complejo de longitud indefinida* [...].
- IV. El plano es una unidad actualizada, una unidad del discurso, una aserción, a diferencia de la palabra (que es una unidad de léxico, puramente virtual), pero a semejanza del enunciado, que se refiere siempre a lo real (incluso cuando es interrogativo o imperativo) [...].
- V. Un plano sólo adquiere sentido en pequeña medida por oposición paradigmática con el resto de planos que hubieran podido aparecer en el mismo punto de la cadena [...], mientras que una palabra siempre forma parte de uno o varios campos semánticos más o menos organizados [...] (I, 138-139).

La lógica que Metz construye para su retórica fílmica pide admitir la analogía entre el lenguaje verbal y otro lenguaje, el fílmico (I, 70). Y así como Metz establece analogías entre los componentes sintácticos y los fílmicos a partir de la gramática estructuralista, Gaudreault & Jost hacen extensivas las categorías de análisis del relato empleadas en la Narratología para explicar

la producción de significado en una película, para ‘leer’ una película como un texto en que la representación no es sólo verbal.

Así lo demuestran en una de sus obras tardías, *El relato cinematográfico*, en que Gaudreault & Jost (1995 [1990]) relevan cuatro campos de reflexión para la descripción del formato fílmico:

- enunciación y narración,
- espacio,
- tiempo y
- punto de vista.

Seguidamente, se presentarán en forma esquemática, en cuadros de doble entrada, las categorías del modelo, definidas en el primer campo como **operaciones ficcionalizantes** (cf. normas operacionales y normas transposicionales), y breves definiciones.

1. Enunciación y narración.

Operaciones ficcionalizantes	Definición
Figurativización	<p>Reconocimiento de signos analógicos: Puede incluir acciones que permitan identificar en un relato fílmico otro relato anterior, procedente de la literatura.</p> <p>- En el caso del pasaje fílmico, la <i>figurativización</i> abarca un complejo de acciones, como el hecho de titular la película con el nombre de la novela, el anuncio de que la película se basa en una obra literaria y – antes del estreno – el lanzamiento del ‘detrás de escena’, donde comúnmente los productores, los directores y los guionistas conversan sobre el estudio exploratorio que precede a la escritura del guión.</p>
Diegetización	<p>Construcción de un mundo: Es un término derivado del griego, que significa ‘acto de relatar’. En este caso, refiere la configuración de un mundo ficcional a través de los datos brindados a la audiencia.</p> <p>- La <i>diegetización</i> se genera a partir de la sucesión lógica de los eventos que integran la aventura en el caso de la trilogía de Peter Jackson. La ‘economía fílmica’ rige la selección de hechos narrados a fin de que la audiencia interprete las aventuras; para ello, son precisas omisiones y condensaciones de información.</p>

Narrativización	<p>Producción de un relato: Es la operación por la cual se otorga formato guionado al texto original, procedente de la literatura.</p> <p>- La <i>narrativización</i> es una operación sostenida por los guionistas a través del proceso de escritura del guión basado en la obra literaria ‘anterior’. La diegetización interviene en la narrativización contribuyendo con la concatenación lógica de los hechos seleccionados para el armado del guión.</p>
Mostración	<p>Designación como real del mundo mostrado: Es una operación que integra el criterio de verosimilitud al relato fílmico.</p> <p>- La <i>mostración</i> se vincula con una imagen de ‘lo real’ – ‘lo real aceptable’ – que, en el caso del ‘fantasy’, remite a una tradición fílmica de estética ‘épico-fantástica’ y con la serie literaria en que se inscribe la obra de J. R. R. Tolkien.</p>
Creencia	<p>Corolario de la precedente: Es una especie de reacción ante la ‘mostración’ verosimilizante anterior.</p> <p>- La <i>creencia</i> es una reacción por parte de la audiencia, ‘traducida’ claramente en el éxito de taquilla de la película. La creencia es una emoción positiva de la audiencia ante la interpretación de ‘lo real’ mediante la figurativización y la narrativización.</p>
Escalonamiento	<p>Homogeneización de la narración: Es un proceso de colusión de varias instancias, como son la representación del espacio, el tiempo y el punto de vista.</p> <p>- El <i>escalonamiento</i>, con el análisis agregado del espacio y el tiempo representados, y del punto de vista adoptado para el relato o por las tomas de las cámaras, esclarecen y aportan cohesión a la diegetización de la película.</p>
Fictivización	<p>Reconocimiento del estado ficcionalizante del enunciador: Es un pacto ficcional entablado con la audiencia.</p> <p>- La <i>fictivización</i> es una operatoria de colusión o amalgama de otras dos: la ‘mostración’ y la ‘creencia’. La fictivización se sustenta en el reconocimiento del hecho de ficción que la película muestra y de una reacción favorable por parte de la audiencia ante la representación de ‘lo real’.</p>

2. Espacio.

Espacio del relato cinematográfico		Definición
Espacio representado		Es recreado en el rodaje, mostrado por las cámaras y actuado por los personajes.
Espacio no mostrado		Es recreado en el rodaje, no mostrado por las cámaras y referido por los personajes.
Espacio sugerido		Es recreado en el rodaje, producido mediante mecanismos especiales.
Tipos de relaciones espaciales		Son relaciones entabladas entre la voz narradora o voces narradoras, la voz o voces de los personajes, las posibilidades de representación espacial y temporal.
Espacio	Único	Es representado como 'identidad'.
	Alternativo	Es representado en 'contigüidad' y 'disyunción'.
	Próximo	Es mostrado o no mostrado pero recreado en el rodaje, y referido por los personajes, en relación de mayor cercanía.
	Lejano	Es mostrado o no mostrado pero recreado en el rodaje, y referido por los personajes, en relación de menor cercanía.

3. Tiempo.

Análisis del tiempo	Incluye acontecimientos que permiten reconstruir la diégesis o mundo ficcional a partir de los datos que obtiene la audiencia.	
Temporalidad	ORDEN	<p>Según Gérard Genette,</p> <ul style="list-style-type: none"> • analepsis y prolepsis • retrospección y anticipación • flashback y flashforward <p>Funciones</p> <ul style="list-style-type: none"> • completar • suspender <p>Yuxtaposición de planos</p> <ul style="list-style-type: none"> • encabalgamiento • continuidad • elipsis
	DURACIÓN (de la secuencia)	<p>Según Genette,</p> <ul style="list-style-type: none"> • pausa • escena • sumario • elipsis
	FRECUENCIA (del relato)	<ul style="list-style-type: none"> • SINGULATIVO: Hay un relato para cada historia. • REPETITIVO: Hay varios relatos para una historia. • ITERATIVO: Hay un relato para varias historias.

4. Punto de vista.

Categorías	Definición	
Focalización (del relato)	Cero	Hay un narrador omnisciente.
	Interna	<ul style="list-style-type: none"> • fija: Hay un relato filtrado por la conciencia de un solo personaje. • variable: El personaje focal varía a lo largo del relato. • múltiple: Un mismo acontecimiento es evocado en varias oportunidades desde el punto de vista de varios personajes.
	Externa	Se impide a la audiencia conocer los sentimientos o pensamientos de los personajes.
Ocularización	Interna	Primaria: Se construye la imagen como un indicio, como una ‘huella’ que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción.
		Secundaria: Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los <i>raccords</i> , por una ‘contextualización’. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas ‘sintácticas’, quedará anclada en ella.
	Cero	Ninguno de los personajes ve la imagen. Se lo denomina <i>nobody’s shot</i> .
Auriculización	<ul style="list-style-type: none"> • Localización de sonidos • Individualización de la escucha • Inteligibilidad de los diálogos 	
	Interna	<ul style="list-style-type: none"> • Primaria: El sonido parte de una fuente sonora, y la escucha activa es constatada por el personaje. • Secundaria: La restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y la representación visual.

	<p>Cero: En el caso en que la intensidad de la banda sonora esté sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla haga variar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad, el sonido no es retransmitido por ninguna instancia diegética y remite al narrador implícito.</p>
--	--

En la sección anterior, se ha presentado la TT con sus conceptos de ‘cambios obligatorio’ y ‘no obligatorio’; se han definido estos conceptos y se ha observado que admiten ser aplicados en forma casi exclusiva a productos literarios que circulan en sistemas literarios y pueden interpretarse a partir de los binomios de la TP. Por ello y en la estela de las críticas a la TP que produce el debate Tel Aviv – Bar Ilan surge la necesidad de una redefinición del alcance teórico de las categorías de ‘cambio’ de la TP en casos de pasaje de formato literario a fílmico. El punto álgido radica en decidir sobre la obligatoriedad y no obligatoriedad de los cambios en relación con casos de reconversión de formato literario a fílmico. En el marco de la TT, la obligatoriedad de un cambio depende del funcionamiento interno de las lenguas de origen y de llegada; los cambios no obligatorios, en cambio, se ven determinados por razones de tipo extra-lingüístico, como la incidencia sobre la propia creación y la mercadización de un producto a merced de la proyección de ganancias en las industrias editorial y cinematográfica.

Ciertos cambios en la transferencia de una obra de la literatura al cine son difícilmente explicables siguiendo la extensión de estos conceptos, y es posible que tanto la ‘obligatoriedad’ como la ‘no obligatoriedad’ se apliquen a un mismo cambio. Por ejemplo, la decisión de no representar la ‘tesis lingüística’ en el guión de Jackson puede considerarse un cambio obligatorio, propio del pasaje de un lenguaje verbal, el literario, a otro no solamente verbal, como el fílmico, pero puede también pensarse que tal exclusión se ha debido a las restricciones que operan sobre el guión por parte de un repertorio fuertemente estigmatizado por las trilogías de *Star Wars* de George Lucas. Por un lado, esto muestra la labilidad del concepto de cambio y, por otro, plaga de indeterminaciones su aplicación. Por eso, se ha hecho preciso recurrir a conceptos de otros modelos para explicar la reconversión de formato aun en el marco de la TP.

En este caso, se ha seleccionado el modelo fílmico-narratológico de Gaudreault & Jost y, de él, se trabajará específicamente con las categorías de ‘narrativización’, ‘diegetización’ y ‘figurativización’ del campo de ‘enunciación y narración’. En la TERCERA PARTE se verá que los cambios en el pasaje de formato literario a fílmico, antes que considerarse obligatorios y no obligatorios tanto en relación con el uso de lenguajes diversos como con las vinculaciones entre

los repertorios y las obras, deben entenderse en función de las operaciones ficcionalizantes propias del cine. Y así, puede hablarse de cambios por – o para – la narrativización, diegetización y figurativización de una obra en otra. Las categorías relativas a los campos ‘espacio’, ‘tiempo’ y ‘punto de vista’ se emplearán sólo a los fines de vincular grupos de escenas que cohesionan y se distribuyen en forma diferente con respecto al contenido de los capítulos de la trilogía de Tolkien.

1.e.2. La traducción audiovisual.

La traducción audiovisual designa un amplio espectro de actividades comprendido entre el doblaje, la subtitulación y la interpretación, e involucra el dominio de tres clases de código, el textual, el visual y el acústico. Generalmente, se la divide en tres tipos con subprácticas (Bernal Merino, 2002; Díaz Cintas, 2001) y con reglas propias para una completa optimización en cada caso:

- El **doblaje**, que implica una sustitución de toda o parte de la banda sonora original manteniendo el sincronismo imagen-sonido.
 - La **voz superpuesta** (también conocida como *voice-over*), una modalidad en que se mantiene el sonido original, cuyo volumen se disminuye al segundo de empezar a hablar para insertar la banda de la voz con el texto traducido. La sincronía labial no es importante, pero la duración debe ser la misma.
- La **subtitulación**, que consiste en la incorporación de dos o tres líneas de texto ubicadas normalmente bajo las imágenes, en las que se traduce sintéticamente los diálogos de la película, que se escuchan en su versión original.
 - El **subtitulado electrónico**, que se hace a menudo para programas en vivo en televisión. Es menos costoso que el subtitulado clásico, cuya impresión debe hacerse químicamente sobre la cinta de celuloide.
 - El **subtitulado en proyección**, empleado en festivales de cine, en conciertos u óperas. A veces se le llama también electrónico porque se utiliza una pequeña pantalla luminosa donde se puede leer la traducción de los diálogos de la obra.
- La **interpretación simultánea**, que requiere un intérprete para la traducción de la

película mientras ésta se proyecta ante el público.

Tres son los aspectos de fundamental importancia para una ejecución cualitativa de la traducción audiovisual:

- la **coherencia sonora**,
- la **coherencia visual** y
- la **sincronía labial**.

Y en el caso del subtítulo clásico, que será aquí objeto de breves reflexiones, debe guardarse la coherencia visual entre el diálogo verbalizado por los personajes y el relato de la voz en *off* y el texto que aparece en la parte inferior de la pantalla. En relación con la tesis lingüística de Tolkien, se tratará su casi total exclusión del guión de la trilogía de Jackson; y aquellos escasos elementos directamente vinculados con la tesis, que se han incorporado en el guión, se verán – a su vez – sujetos a las restricciones técnicas de la formulación verbal en el subtítulo clásico. Una de las características más notables de la formulación es la reducción por condensación o eliminación (Díaz Cintas, 2001: 124; Ivarsson, 1992) y una de las principales falencias directamente relacionada con la cantidad de caracteres en pantalla yace en la reproducción de variedades dialectales y la consiguiente simplificación y neutralización de los enunciados (Díaz Cintas, 2001: 129-131).

En la sección siguiente, se brindará una breve reseña de la vida de Tolkien, con especial énfasis en su vida académica y la relación con su obra, y se definirá el ‘fantasy épico’; todo ello, preparando el camino para el desarrollo de las PARTES que seguirán. En ellas se analizan – en el marco de la TP y empleando las categorías seleccionadas del modelo de Gaudreault & Jost – la trilogía de Tolkien, la versión traducida al castellano por el equipo de editorial Minotauro y la trilogía fílmica de Jackson, acompañada de escuetas palabras sobre la subtitulación al castellano de la versión fílmica.

2. J. R. R. Tolkien.

Con su vasta formación en literaturas clásica, celta y germánica, su profundo conocimiento de las etimologías en varias lenguas europeas modernas – amén de dominar lenguas fosilizadas, como gótico, islandés antiguo, latín y griego –, Tolkien comienza a desempeñarse en la cátedra de Filología Anglosajona en Oxford a poco de su retorno de la Primera Guerra Mundial. Dedicó los treinta años siguientes a sub-crear una mitología para Inglaterra (Carpenter, 1977: 59, 89 y Petty, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1petty), ubicada en Tierra Media, y a componer y editar su obra maestra, *The Lord of the Rings*. En ella, Tolkien tributa otras obras que lo impactan sobremedida durante su paso por las aulas de Oxford, como el Kalevala (Carpenter, 1977: 49), y homenajea también a otros escritores de **fantasy épico**, como Lord Dunsany, William Morris y Eric Eddison (ver en Carpenter, 1977: 69-70, 90 y Carter, 2002 [1969]). Pero, al tiempo que se inscribe en esta tradición, Tolkien elabora una **tesis lingüística** (ver en Shippey, 1999 [1982]) en la que convergen novedosamente el fantasy anglosajón, del cual busca derivar elementos para ‘crear una mitología para Inglaterra’, y denunciar una crisis – epistemológica e institucional – en la Filología.

En la trilogía, Tolkien diseña una geografía ficticia y describe la odisea de un grupo de personajes, cuyo líder, Frodo Baggins, abandona la Comarca y marcha rumbo al Monte del Destino para destruir el Anillo del Mal. Tolkien entrelaza este relato con su tesis acerca de la distribución geográfica de dialectos y cronolectos en Tierra Media. Para ello, recurre a su educación filológica y provee una descripción holística de los fenómenos de evolución lingüística y de los procesos de formación y derivación dialectales. Además, Tolkien procura mostrar que, al crear las lenguas élficas, hace un uso sistemático de los mismos mecanismos teóricos que aplican los filólogos. Comprueba que puede reproducir en la literatura una porción de lo que en Filología se denomina *realidad con asterisco* (ver en Shippey, 1999 [1982]: 37-46), lo cual provoca un efecto desestabilizador en una disciplina que por la época enfrentaba acusaciones de obsolescencia en sus métodos de investigación.

2.a. Breve reseña biográfica.

Tolkien nace en Bloemfontein, en el Estado Libre de Orange, Sudáfrica, el 3 de enero de 1892 y es bautizado con el nombre de John Ronald Reuel, siguiendo el rito anglicano. Tolkien y su hermano menor, Hilary, conservan de esos primeros años algunas palabras en afrikáans y el recuerdo de la polvorienta savana. Mabel, su madre, y los niños retornan a Gran Bretaña solos, puesto que Arthur Tolkien no puede abandonar la sucursal Bloemfontein del Banco de África. Al poco tiempo, Mabel recibe la devastadora noticia de que Arthur ha contraído fiebre reumática y ha muerto, repentinamente. Esto deja a Mabel y a los niños en un estado económico desesperante. Con los pocos ahorros de la herencia de Arthur, la joven madre decide asentarse en la aldea de Sarehole, en las afueras de Birmingham, y allí comienza a frecuentar la iglesia católica. La arraigada tradición anglicana en la familia de Mabel aleja a la viuda y a sus niños de la rama materna durante largo tiempo. Tolkien y Hilary asisten al colegio King Edward y, al fallecer Mabel, el párroco del Oratorio de Birmingham, Padre Francis Morgan, toma bajo su tutela a los niños. Por esos años, Tolkien descubre el divertimento de las ‘lenguas personales’ (ver ‘Private lang.’, en Carpenter: 1977, 31 y ss.) y esboza sus primeros intentos con el *animalic* y el *nevbosh* (35-36). Comienza así un proceso de experimentación que lo lleva – desde muy temprana edad – a explorar el gótico, una lengua fragmentada en la que Tolkien encuentra el solaz de ‘llenar blancos’, y hasta inventa un alfabeto en un intento rudimentario de sistematizar el código de esta ‘nueva lengua’, que llama ‘neogótico’ (37).

La adolescencia de Tolkien se ve marcada por la amistad con Edith Bratt, quien se convierte luego en su novia y será su compañera hasta el final de la vida. Para casarse con Edith tiene que desafiar las presiones del Padre Morgan, que se opone a esta relación porque cree que pone en peligro la continuidad de los estudios de Tolkien. Las presiones de Morgan colocan la relación en suspenso durante algunos años, pero poco antes de partir a la Primera Guerra Mundial, Tolkien recupera a Edith, le propone matrimonio y se casan el 22 de marzo de 1916, luego de que Tolkien se graduara, en 1915, con Honores de Primera Clase en lengua y literatura inglesas. Durante sus años en la universidad se manifiesta en Tolkien lo que Carpenter refiere como *clubbable urge* (149), la necesidad de reunirse periódicamente a discutir temas afines a la Filología o a compartir escritos personales con otros colegas. En el curso de sus días estudiantiles, Tolkien integra diversas agrupaciones y funda otras. Las dos más importantes son

la ‘T.C.’, luego convertida en ‘T.C.B.S.’, una ingeniosa sucesión de las siglas de los sitios que el grupo alternaba, el Tea Club de King Edward’s y, durante la estación estival, un rincón llamado Railway Carriage en Barrow Stores, de donde derivaron el nombre Barrovian Society. Asimismo, se une al Essay Club y a la Dialectical Society, adonde adopta el *Oxford slang* que emplearía largo tiempo después y que convierte *breakfast* en *brekker*, *lecture* en *lekker* o *practical joke* en *pragger-jogger*. Hacia esta misma época, inicia la agrupación de los Chequers, cuyas reuniones sabáticas lo entrenan en materia de ‘política institucional’ hasta que obtiene el cargo de presidente de la ‘sociedad de debates del college’.

Los años de servicio a Inglaterra como subteniente de los Lancashire Fusiliers permanecen en la memoria de Tolkien como un tiempo oscuro en que la muerte arrebató repentinamente a sus amigos íntimos, disuelve la camaradería de la T.C.B.S y corroe de constante incertidumbre su relación con Edith. Cuando cae presa de la ‘fiebre de las trincheras’ es confinado a observación médica y reposo, y regresa a Gran Bretaña. Una vez terminada la guerra, se incorpora a la cátedra de Filología Anglosajona en el Magdalen College de Oxford, un puesto en el que se desempeña – con algunas fluctuaciones – hasta el 5 de junio de 1959, cuando se despide de Oxford con el título de Merton Professor de Lengua y Literatura Inglesa. Su actividad de esos años alterna entre la dedicación a los manuscritos de sus trabajos y las demandas de la fama, tras la publicación de *The Lord of the Rings* a mediados de la década del 50. En 1971 muere Edith, luego de una prolongada convalecencia, y el 2 de septiembre de 1973 fallece Tolkien, a raíz de complicaciones ocasionadas por una infección torácica. Sus restos yacen en el cementerio católico de Wolvercote, cerca de Oxford, y en la lápida se lee: *Edith Mary Tolkien, Lúthien - John Ronald Reuel Tolkien, Beren*, en elogio y como muestra de la encarnación terrena de los jóvenes inmortalizados en las coplas amorosas celtas, “El Romance de Lúthien y Beren”.

2.b. El Club de los Inklings.

Durante gran parte de su juventud y adultez, Tolkien disfrutó de reuniones periódicas con sus colegas para trabarse en discusiones sobre asuntos filológicos y compartir opiniones sobre escritos inéditos o en curso. Estos encuentros de camaradería cobran tal relevancia en su vida que se vuelven una necesidad (cf. *clubbable urge* en Carpenter, 1977: 149) casi diaria en los años

posteriores a la guerra. A poco de obtenido el cargo de profesor en el Departamento de Inglés, Tolkien funda el Viking Club, cuyos encuentros semanales congregan cada vez a mayor número de alumnos e incrementan considerablemente la matrícula del Departamento, nada precisamente popular entre los jóvenes por esa época. Este vuelco en la aceptación del alumnado por el Departamento no sólo inunda las aulas con nuevos interesados sino que cultiva la fama de Tolkien como docente. En las reuniones vikingas se bebe cerveza en abundancia y se leen las sagas nórdicas, pero también se ofrecen traducciones de rimas populares, como canciones de cuna o cánticos obscenos, al anglosajón y al islandés antiguo. Muchos de los versos que se oyen en la congregación del Viking Club, además de otras composiciones derogatorias de la conducta de sus estudiantes, se publican tiempo después con el título de *Songs for the Philologists*.

A comienzos de la década del 30, el Viking Club ha agotado la lectura de sagas islandesas y ha digerido la *Edda Mayor*. Estas reuniones tienen lugar en los claustros del Magdalen College y se combinan semanalmente con las de otro grupo en el Balliol College, autodenominado *Coalbiters* (cuya traducción literal del islandés, *Kolbítar*, es ‘mordedores de brasas’), en alusión a los bardos que – en las frías noches escandinavas – se reunían en torno al fuego a compartir sus historias. Al tiempo que los lazos que congregan a sus integrantes se debilitan, habiendo fatigado ya las lecturas obligatorias, el fundador del reconocido Club de los *Inklings*, Tangye Lean, se retira del grupo. Casi inmediatamente, comienzan los encuentros de un nuevo grupo, liderado por un joven graduado, Clive Staples Lewis. Tolkien decide entonces formar una nueva asociación y, dada su ya forjada fama, adopta para el emprendimiento la denominación de Club de los *Inklings*. Esta vez, las reuniones se desplazan del Magdalen College hacia un pub de las cercanías, el Eagle & Child (que, en la intimidad de sus cartas, llaman Bird & Baby). Así, resurge el Club de los *Inklings*, que en su segunda fase es signado por el hermetismo de los docentes del Departamento de Inglés (ver “El otro movimiento de Oxford: Tolkien y los Inklings”, en Hooper, en Pearce, 2001 [1999]: 209-216) quienes cada jueves se dan cita para leer y criticar sus propios relatos. Los primeros manuscritos de Tolkien sobre los avatares de los hobbits en Tierra Media son oídos por sus colegas *Inklings* en el Bird & Baby por estos años.

Este encanto para sociabilizar e integrar el goce de la literatura a su vida sin duda ha ejercido un efecto sobre la carrera docente de Tolkien. Y Oxford le ha cobrado al Profesor Tolkien un precio quizá excesivo por estos deslices de su rutina de enseñanza. Muy a pesar de la popularidad de Tolkien como docente y de los programas de estudio del Departamento de Inglés

entre los alumnos, las desatenciones en su tarea como lector son prominentes. Además, hay que recordar que Tolkien alternaba las reuniones sociales con largas horas de escritura y con labores administrativas relacionadas con el diseño de programas en el marco del espinoso debate ‘Literatura vs. Lengua’. La formación de los Coalbiters, luego derivados en Inklings, responde en parte a una estrategia de difusión del islandés antiguo a fin de ganar la anuencia de los estudiantes para incluirlo en los programas de estudio. En repetidas ocasiones, Oxford le reclama la falta de solvencia en la preparación de sus clases, así como el incumplimiento en la entrega de publicaciones varias que el Departamento le encarga. Cuando la fama de su obra lo convierte en una celebridad internacional, Tolkien resume el tono cordial de Oxford con las siguientes palabras: ““Now we know what you have been doing all these years! Why the edition of this, and the commentary on that, and the grammars and glossaries, have all remained “promised” but unfinished. You have had your fun and you must now do some *work*”” (Carpenter, 1977: 223). Cuando Tolkien es premiado, ya al final de sus días, con el título de Doctor en Letras por la Universidad de Oxford, el tribunal aclara en el discurso del ceremonial que no lo hace por el éxito de *The Lord of the Rings* sino por sus contribuciones al campo de la Filología. Lo gratificante – y contradictorio – del caso fue que, en la entrega de este reconocimiento público, el orador sólo hace referencia al fino trabajo filológico contenido en las crónicas de Tierra Media y concluye con la esperanza ““that in such green leaf, as the Road goes ever on, he will produce from his store Silmarillion and scholarship”” (255), un comentario del todo centrado en la aceptación de su labor de ‘filología ficticia’ y, además, celebratorio del motivo por el que Tolkien condena el decurso de la disciplina filológica.

2.c. Hacia una definición de ‘fantasy’.

En *Teorías de lo fantástico* (2001) David Roas explica que actualmente se plantea una amplia variedad de concepciones sobre la literatura fantástica, cuya cualidad común es – en todos los casos – la presencia de al menos un elemento sobrenatural. Si bien existen otros géneros (la novela de caballería, los relatos utópicos, la ciencia ficción) en las que también pueden intervenir elementos sobrenaturales, su presencia no es excluyente para cada género; mientras que la literatura fantástica ostenta la presencia de lo sobrenatural como condición sine qua non (Roas,

2001: 7-8). De acuerdo con Roas, la literatura fantástica – justamente mediante el elemento sobrenatural – genera los siguientes ‘efectos de representación’:

- el asalto de fenómenos que trastocan la estabilidad del espacio representado,
- la interrogación sobre las seguridades del ‘mundo real’ ante la evasión que propone lo sobrenatural,
- la incertidumbre sobre la percepción de la ‘realidad’,
- la amenaza a una ‘realidad’ gobernada por leyes rigurosas e inmutables,
- la posibilidad de la existencia de una ‘realidad’ diferente e incomprensible según los esquemas de la lógica corriente,
- una irrealidad, que pasa a ser concebida como ‘real’ y, por fin,
- la ausencia de validez absoluta o la validez relativa del conocimiento racional (8-9).

Por eso, todos aquellos textos en los que se plantea la intervención de hadas, duendes, magos, o criaturas de tenor similar, no pueden encuadrarse en la literatura fantástica, sino en la **literatura maravillosa**. La presencia de estos seres y su mágico accionar no pueden subvertir la idea corriente de ‘realidad’, puesto que esa realidad no admite tales creaciones. Así, al formularse como criaturas de una ‘ficción ajena a la realidad’ crean una ‘realidad propia’, que no se yuxtapone con la otra, ni puede intervenir – por lo tanto – para desestabilizarla. Los parámetros de verosimilitud que propone la literatura maravillosa se sostienen en una realidad propia y, a medida que la construyen, ‘naturalizan’ lo maravilloso (10).

Asimismo, se han acuñado las categorías de **realismo maravilloso** y **maravilloso cristiano**. El primero se caracteriza de la siguiente manera:

- surge en la literatura hispanoamericana del siglo XX como un género a mitad de camino, un híbrido, entre lo fantástico y lo maravilloso,
- se sostiene en la desnaturalización de lo real y – como contraparte – en la naturalización de lo insólito,
- revela lo maravilloso en el seno de la realidad,
- no presenta el enfrentamiento usual entre lo ‘real’ y lo sobrenatural, como la literatura fantástica y, por último,

- tampoco postula un mundo distinto al cotidiano, con su propia lógica de funcionamiento, como la literatura maravillosa (Roas, 2001: 12-13).

Por su parte, el maravilloso cristiano se distingue por presentar:

- una narración de temática legendaria, de origen popular,
- una ambientación rural, lejanía temporal y distanciamiento del mundo urbano,
- un orden cristiano, ya codificado, que elimina la trasgresión propia de lo fantástico,
- una explicación religiosa para los fenómenos sobrenaturales,
- el ingreso de lo sobrenatural en el dominio de la fe, de lo dogmático, como un acontecimiento extraordinario aunque no imposible,
- la ausencia de asombro ante lo sobrenatural, que es comprendido como una manifestación de omnipotencia divina y, finalmente,
- un momento de revelación final en que se suscita un milagro (13-14).

De cara a estas definiciones, se destacan las peculiaridades del concepto de fantasy según Tolkien. Las diferencias planteadas a continuación revelan una distancia entre las concepciones de literatura fantástica más extendidas y circulantes en la academia (como las recopiladas por Roas) y el fantasy, como lo concibe Tolkien. Por eso, se tomará este término-préstamo, o extranjerismo, ‘fantasy’, para toda referencia a la trilogía y al caso de la poética de Tolkien, en general (ver Hume, 1984 y Manlove, 1999).

Al despedirse de su cátedra en la Universidad de Oxford, Tolkien ofrece la última conferencia de un ciclo de cinco intervenciones que recoge, junto a otras ponencias, Christopher Tolkien, su albacea, en el volumen *Los monstruos, los críticos y otros ensayos* (1998 [1983]). En uno de esos escritos, “Sobre los cuentos de hadas”, Tolkien explica la composición del fantasy (cf. ‘composición’ en “El problema de los géneros discursivos” en Bajtín, 1999 [1982]), partiendo de tres aspectos fundamentales:

- la **invención** de un *mundo secundario* sobre una forma procedente del *mundo primario y real*;

- la **difusión** en el espacio, por tratarse de un tipo de literatura perteneciente al acervo folclórico transmitido de generación en generación;
- la **derivación** en el tiempo (Tolkien, 1998 [1983]: 149).

En cuanto a la invención, Tolkien expone la existencia de Dos Mundos (174): uno Primario o ‘real’, más estrictamente mimético; y otro Secundario, en el que la Imaginación desempeña un rol esencial para la ficción fantástica. Este Mundo Secundario se compone de ‘magia’, un ejercicio que pretende subvertir el orden lógico del ‘mundo primario’, y de ‘encantamiento’ urdido mediante “destrezas élficas” (175) y fundamentado en una “creencia secundaria” (171).

El Mundo Secundario es producto del “Arte Sub-creativo” (170), concebido sobre el resquicio de una ‘realidad primaria’, mimetizada y filtrada en imágenes en el ámbito artístico. Pero caracterizar la ‘fantasía’ como aquella noción cuya “sorpresa y asombro expositivos [...] derivan de la imagen” merece dos consideraciones. En primer lugar, si bien es éste el rasgo con que se define por antonomasia a los “cuentos de hadas”, también la composición por imágenes, mediante el uso descriptivo de mecanismos de visualización mental, agiliza y solidifica el engranaje creador de cualquier manifestación artística, es decir que no se trata de un rasgo inherente apenas al fantasy. En segundo lugar, la ‘Imaginación’ constituye el motor de la expresividad poética en la totalidad de las variantes del arte, o sea que no distingue exclusivamente al fantasy del resto de los ejercicios creativos.

Por otra parte, la **subcreación fantástica** acompaña la evolución del acervo literario, que es también la “evolución de la raza humana” y la “historia del lenguaje” (ver Ong, 1997 [1987]). El fantasy narra los efectos de los *spells* sobre los hombres, de las historias pretendida o necesariamente ‘reales’, es decir: verídicas, como el *gospel*, *buena historia* o *evangelio* (Tolkien, 1998 [1983]: 189-190) (ver Pearce, 2000 [1998]: 115-117) para la tradición cristiana (ver ‘modelo cristiano’ en Moseley, 1997: 60, en Pearce, 2000 [1998]: 120), una historia cuya valoración depende del régimen de veridicción y de la autoridad y créditos que su lectura dogmática imparte.

Mientras que la literatura fantástica se basa en la subversión de los esquemas lógicos de la ‘realidad’ y en la suspensión de la relación mimética con esa realidad, Tolkien sostiene que el funcionamiento de su Mundo Secundario “no niega la razón”, ni deja de reconocer “las cosas del

mundo” (Tolkien, 1998 [1983]: 176). La división en Mundos Primario y Secundario plantea un paradigma para entender la composición ficcional en Tolkien. Esta división responde a la Creación y Subcreación, a la Realidad y a la Ficción, respectivamente. Así como en el Mundo Primario la Creación corresponde a la obra del Dios católico, en el Secundario la Subcreación mimetiza los *spells* o cuentos de hadas, que son Evangelio en el otro mundo (cf. Carter, 2002 [1969]: 178). Tolkien sostiene que la ‘evasión’ en los cuentos de hadas no es sino una muestra de la añoranza de inmortalidad en el plano primario correspondiente, y la ‘eucatástrofe’ final (Tolkien, 1998 [1983]: 186-187) (ver Pearce, 2000 [1998]: 115-116) – por su parte – replica el deseo de redención y vida eterna en el hombre (cf. ‘utopía’). En este sentido, es interesante reflexionar sobre el diseño de la figura de autor: sería éste un demiurgo que descubre en su quehacer subcreativo las verdades pertenecientes a un mundo superior, el Mundo Primario de la Creación y la revelación divinas.

Volviendo a la categoría de maravilloso cristiano (Roas, 2001: 13-14), las siguientes características pueden trabajarse en relación con la partición biplánica en Mundos Primario y Secundario y, más precisamente, con las correspondientes vinculaciones entre realidad y ficción, Creación y Subcreación:

EL MARAVILLOSO CRISTIANO (Roas, 2001)
y el FANTASY (“On Fairy Tales”, en Tolkien, 1998 [1983])

Características en relación con el
MODELO CRISTIANO en el MUNDO SECUNDARIO (Pearce, 2000 [1998]: 120-121)

- Una explicación religiosa para los fenómenos sobrenaturales.
- El ingreso de lo sobrenatural en el dominio de la fe, de lo dogmático, como un acontecimiento extraordinario aunque no imposible.
- La ausencia de asombro ante lo sobrenatural, que es comprendido como una manifestación de omnipotencia divina.

MUNDO PRIMARIO → Realidad	Creación (Palabra de Dios)
MUNDO SECUNDARIO → Ficción	Sub-creación (palabra del escritor)

Una lectura de la trilogía en clave del modelo cristiano (Moseley, 1997: 60, en Pearce, 2000 [1998]: 120) (ver Pfothauer, 1969; Glover, 1975 e Irigaray, 1999, en Pearce, 2000 [1998]: 120-121 y 162-163, respectivamente) permite identificar la obra con el maravilloso cristiano justamente, el cual se fusionaría, así, al fantasy. Pero hay otro aspecto en el que los elementos del cristianismo intervienen en la Subcreación del Mundo Secundario de la Tierra Media. Tolkien afirma: “Los mitos, lejos de ser mentiras, son la mejor manera de expresar verdades que de otro modo serían inefables. Venimos de Dios [...] e inevitablemente los mitos que tejemos [...] reflejan [...] la eterna verdad de Dios” (Pearce, 2000 [1998]: 70). Y en relación con el rol demiúrgico del escritor, ahora entendido como sub-creador o comunicador de los ecos de la Creación en la ficción del mundo representado o Mundo Secundario, Joseph Pearce agrega: “Los mitos paganos eran de hecho expresión de Dios de Sí mismo a través de la mente de los poetas, utilizando las imágenes de su *mythopoeia* para revelar fragmentos de Su verdad eterna” (Pearce, 2000 [1998]: 71).

En *Tolkien. Hombre y mito* (2000 [1998]), Pearce dedica dos extensos capítulos a un relevamiento, en cartas y demás declaraciones de Tolkien, de las correspondencias expresamente planteadas por el autor (Carpenter, 1993), o bien sugeridas por sus críticos, entre las Sagradas Escrituras y el relato de la Guerra de la Joya al final de la Tercera Edad. De acuerdo con Pearce, en relación con el modelo cristiano los tres temas centrales de la trilogía “están entrelazados, conectando la naturaleza esencial de la ‘mortalidad’ del hombre con la importancia de la libre voluntad y el conflicto del bien y el mal” (Pearce, 2000 [1998]: 122-123 y 134). Existe incluso una extensa producción ensayística en la que se plantean los personajes de la trilogía como alegorías de figuras bíblicas: por ejemplo, se presenta a Frodo bajo el signo del Cristo doliente, en un vía crucis rumbo al Monte del Destino cargando la pesada cruz del Anillo (Pearce, 2000 [1998]: 130); a Sam como a un Siervo fiel (Pearce, 2000 [1998]: 124); o a la Dama Galadriel en comparación con la Madre María.

Retomando el concepto de fantasy de Tolkien frente a las definiciones más extendidas de la literatura fantástica, para Tzvetan Todorov, el efecto de lo fantástico nace de la vacilación entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos (Roas, 2001: 15 y Todorov, 2003 [1994]). Así como la categoría de maravilloso cristiano se aviene acertadamente a una lectura en clave del modelo cristiano de la trilogía – tanto más, como se verá en la PRIMERA PARTE, en relación

con la obra de C. S. Lewis – en la noción de **lo maravilloso** según Tzvetan Todorov (2003 [1994]) pueden encuadrarse los programas de escritura de Tolkien y Lewis. En *Introducción a la literatura fantástica* (2003 [1994]) Todorov ordena sus planteos con la siguiente categorización:

<p>LO EXTRAÑO</p> <ul style="list-style-type: none"> Las leyes de la ‘realidad’ no sufren alteraciones. Las leyes de la ‘realidad’ permiten explicar los fenómenos extraños. 		<p>LO MARAVILLOSO</p> <ul style="list-style-type: none"> Las leyes de la naturaleza no explican los fenómenos Deben admitirse nuevas leyes, ajenas a la órbita de la ‘realidad’, a fin de explicar los fenómenos. 	
<p>EXTRAÑO PURO</p>	<p>FANTÁSTICO EXTRAÑO</p>	<p>FANTÁSTICO MARAVILLOSO</p>	<p>MARAVILLOSO PURO</p> <ul style="list-style-type: none"> HIPERBÓLICO: Los fenómenos son sobrenaturales porque sus dimensiones superan los parámetros admisibles en el ‘mundo real’. EXÓTICO: Los acontecimientos se presentan como sobrenaturales a un receptor implícito que desconoce las regiones descriptas. <p>INSTRUMENTAL: Intervienen objetos, semejantes a los del ‘mundo real’ pero de origen mágico, que sirven para contactar mundos distintos al ‘real’.</p> <ul style="list-style-type: none"> CIENTÍFICO: Los acontecimientos sobrenaturales se explican a partir de una racionalidad ‘pseudo-científica’ y de premisas irracionales, pero con un encadenamiento lógico.

Aunque Tolkien aclara en “Sobre los cuentos de hadas” que la representación de su Mundo Secundario no procura subvertir las leyes del Mundo Primario, el **fantástico maravilloso** parece ajustarse con gran exactitud a la subcreación del autor, fuera de los cánones impuestos por

las declaraciones del propio escritor. Mientras que, en el marco del **maravilloso puro**, las obras de Lewis seleccionadas como repertorio validante para la trilogía contienen rasgos de cada una de las variantes específicas, como se analizará en la PRIMERA PARTE.

2.c.1. El ‘fantasy épico’.

Antes de continuar se repasarán las definiciones de tres componentes del **fantasy épico** según María Elena Castellino en *Mito y cuento folclórico* (2000):

- **El mito.** Es una descripción del ‘tiempo de los orígenes’, que posee cualidades ejemplares, ritualistas y dogmáticas. En el caso de Tolkien, el relato de la Guerra del Anillo durante la Tercer Edad se integra a los anales de la Tierra Media en el Libro Rojo. De este modo, la travesía de los hobbits, sin pertenecer a la cosmogonía de *The Silmarillion* (Tolkien, 1981 [1977]), es también parte del tiempo mítico y original en que el Bien y el Mal aún se hallaban en pugna (ver Carter, 2002 [1969]: 143).
- **La leyenda.** Es un intercambio entre un narrador y su audiencia sobre un tiempo anterior – aunque más reciente que el mítico –, que usualmente tiene consecuencias en la actualidad (Castellino, 2000). Si se toma, por ejemplo, la captura en la morada de Tom Bombadil (Libro Uno, capítulos 6 a 8), puede observarse que la leyenda en torno al Bonfire Glade y los personajes de Bombadil y Lady Goldberry se vuelven ‘reales’ durante el ‘cautiverio’ de los hobbits en el Old Forest.
- **El cuento folclórico.** Es un relato sin localización espacio-temporal precisa y con personajes humanos y no humanos (Castellino, 2000). Por sus características de ‘anonimia’, ‘tradicionalidad’ y ‘oralidad’, por tratarse de narraciones en tercera persona singular de acciones lineales, (21-23) así como por la coincidencia con la categoría de ‘leyenda’, los encuentros con Tom Bombadil bien podrían encuadrarse bajo esta etiqueta, dentro del relato mayor de la Guerra de las Joyas.

A su vez, el cuento folclórico se deslinda en **cuento maravilloso** o **mágico**, el cual incluye “seres, acciones y objetos fabulosos” y se denomina en la tradición anglosajona ‘fairy tale’ (Castellino, 2000: 43) (cf. “Sobre los cuentos de hadas”, en Tolkien, 1998 [1983]). Por eso,

la designación de cuento folclórico y mágico es la más ajustada a la trilogía, amén de corresponder perfectamente a la definición de Tolkien de Mundo Secundario (Tolkien, 1998 [1983]). La subcreación de Tolkien comparte la explicación de su génesis en la Teoría Ecléctica de origen finlandés (Castellino, 2000: 31-32). Conocido como el padre del método histórico-geográfico en la investigación folclórica, el finés Anti Aarne sostiene que el cuento folclórico se distingue por ‘recibir influencias’ de las mitologías locales; así, el medio dejaría su impronta en las temáticas, centradas en creencias y ritos antiguos (ver Carter, 2002 [1969]: 172 y 217).

De hecho, en *Tolkien. El origen de ‘El Señor de los Anillos’* (2002 [1969]) Lin Carter divide en tres etapas sucesivas las ‘influencias’ reelaboradas por Tolkien en la composición de la trilogía, comenzando por los poemas épicos, los cantares de gesta y los libros de caballería (Carter, 2002 [1969]: 172) (ver “Las fuentes de Tolkien: la verdadera tradición” en Shippey, 1999 [1982]). De acuerdo con Carter, Tolkien toma la ‘ciclicidad’ de los poemas épicos para el diseño de la dimensión temporal en Tierra Media, cuyas Tres Edades comienzan a ser narradas en *The Silmarillion* (1981 [1977]) y acaban en el Libro Rojo de los Apéndices a la trilogía. Junto a la geografía del Archipiélago de Tierra Media, las Tres Edades son parte del “marco inventado” (Carter, 2002 [1969]: 157) en los que se desarrollan los relatos de Tolkien. La noción de ciclicidad de la épica grecorromana deriva en los ciclos legendarios (como el Artúrico, por ejemplo) de los cantares de gesta y luego en los matices locales y entuertos hiperbólicos de los libros de caballería. Con la evolución de los poemas épicos clásicos en relatos de caballeros andantes se produce la incorporación de nuevos elementos, como el arquetipo de mago o brujo y los objetos encantados (176-177). Según Carter, numerosas son las derivaciones del ciclo de Sigfrido, plasmado en el *Cantar de los Nibelungos* (cf. Carpenter, 1977: 202), en *The Hobbit* y *The Lord of the Rings* (Carter, 2002 [1969]: 217): el anillo de la perdición, la bestia que custodia el tesoro, los enanos que se pervierten en su avaricia por la joya, la invisibilidad otorgada al portador de la joya y otros (232).

En Tolkien el relato se remonta a una época mítica y su a su concepto de fantasy puede añadirsele el atributo de ‘épico’ puesto que existen variados motivos de confrontación simbólica entre el Bien y el Mal, sin olvidar la peligrosa travesía de la Compañía al servicio del Anillo (ver Carter, 2002 [1969]: 143). Por otra parte, ‘Fantasy’ (Tolkien, 1998 [1983]: 140) es ese Mundo Secundario habitado por seres sobrenaturales, peligroso para los humanos porque en él se encuentran solos para debatirse con fuerzas desconocidas, más allá del entendimiento terreno.

Tierra Media es un Mundo Secundario, con su geografía, sus personajes y aventuras como factores propiciatorios de un contexto ficticio pleno para la formulación de la tesis lingüística. En el curso de su viaje, los personajes padecen la amenaza de la Guerra y celebran afortunados encuentros con seres maravillosos, que colocan en suspenso el objeto de la búsqueda que los lanza al camino. A continuación, se analizarán cuatro aspectos del desvío y cautiverio en la morada de Bombadil (Libro Uno, Capítulos 6 a 8), todos ellos en la convergencia de la lucha mítica del grupo selecto, la intervención de figuras legendarias, la memoria folclórica de oscuros episodios de roza forestal, la manipulación de instrumentos con poder mágico, la pugna por resguardarse de la tentación:

- **El bosque.** En *The Lord of the Rings* se relatan los avatares de la Guerra de las Joyas, en especial del Único, el último de los Nueve Anillos de Poder que forja Sauron en el Monte del Destino. El motivo del concilio de la Compañía del Anillo consiste en la destrucción de la Joya. Rumbo al Monte, el grupo de héroes enfrenta diversos peligros y tiene que desmembrarse. Al principio, cuatro hobbits de la Comarca, Frodo, Sam, Merry y Pippin inician su camino con pocas orientaciones acerca de lo que puede depararles su derrotero, puesto que jamás han traspasado las fronteras de su tierra. Supuestamente, encontrarían a Gandalf en la Posada del Prancing Pony, pero el mago jamás arriba porque ha caído presa de Saruman, el Blanco, un traidor que se ha alineado tiempo atrás y en secreto en las filas de Sauron. En el capítulo 6, “The Old Forest” (cf. Pearce, 2000 [1998]: 27 y 167-168), los hobbits se pierden en un paisaje desconocido y aterrador (ver “Cruce del Primer Umbral”, en Campbell, 2003 [1949]: 77). Al paso que los hobbits se adentran en lo más espeso de la floresta, en el Old Forest, se acercan al Bonfire Glade, un espacioso claro sobre el que pesa un hado funesto: en el pasado, muchos árboles fueron entregados allí al fuego por los hobbits. A partir de entonces, cuenta una leyenda que todos los viajeros en las inmediaciones perecen (ver “Espíritus arbóreos”, en Frazer, 2003 [1890]: 143), excepto aquellos que encuentran la guía de Tom Bombadil, el Amo del Bosque, o Lady Goldberry, la Hija del Río.
- **El encuentro.** El relato de Merry genera un crescendo de miedo y desconfianza – “They do say the trees do actually move, and can surround strangers and hem them

in” (Tolkien, 1982 [1955]: 144) –. Por eso, Frodo intenta distenderlos contando rimas que alegren la travesía por los bosques y, así, el miedo hace presa de ellos paso a paso hasta que de repente Old Man Willow, un viejo sauce, se devora a Merry y a Pippin, con un brusco gesto de sus raíces. Precisamente entonces, Tom Bombadil entra en escena y arroja un conjuro sobre el árbol (ver “Ayuda Sobrenatural”, en Campbell, 2003 [1949]: 70): “Eat earth! Dig deep! Drink water! Go to sleep! Bombadil is talking!” (Tolkien, 1982 [1955]: 156) (ver “Rescate del Mundo Exterior”, en Campbell, 2003 [1949]: 191). Tom es una figura mitad humana, mitad gnómica, un ser del bosque: “He had a blue coat and a long brown beard; his eyes were blue and bright, and his face was red as a ripe apple, but creased into a hundred wrinkles of laughter” (Tolkien, 1982 [1955]: 155). Posee la sabiduría de las criaturas antiguas que moran en la espesura, de seres que acumulan conocimiento con el paso del tiempo (ver Pearce, 2000 [1998]: 177) y pueden comandar al resto y acceder, por lo tanto, a los oscuros secretos de los árboles: “Tom was here before the river and the trees [...] He made paths before the Big People, and saw the little People arriving [...] He knew the dark under the stars when it was fearless – before the Dark Lord came from Outside” (Tolkien, 1982 [1955]: 168) (cf. “Posesión de los Dos Mundos” en Campbell, 2003 [1949]: 210). Esta aparición inesperada es el permiso que los hobbits requieren para ingresar al Bosque Encantado; luego Bombadil les hará conocer su morada, los presentará ante la Hija del Río y los escoltará, días más tarde, hasta la salida, una vez más en ruta al Monte del Destino.

- **El peligro en suspenso.** En *The Fellowship...*, sólo Tom Bombadil y Goldberry permanecen libres de la influencia del Anillo (ver Pearce, 2000 [1998]: 177) (cf. “Ley de contacto” o “Magia contaminante”, en Frazer, 2003 [1890]: 34): “Tom put the Ring around the end of his little finger and held it up to the candle-light. For a moment the hobbits noticed nothing strange about this. Then they gasped. There was no sign of Tom disappearing!”, “Tom laughed again, and then he spun the Ring in the air – and it vanished with a flash. Frodo gave a cry – and Tom leaned forward and handed it back to him with a smile” (Tolkien, 1982 [1955]: 170) (cf. “Tabú de los Anillos”, en Frazer, 2003 [1890]: 284-289). En camino al Monte del Destino, el encuentro con estos mágicos seres puede equipararse a una detención en la asechanza del Mal:

“Whether the morning and evening of one day or of many days had passed Frodo could not tell. He did not feel either hungry or tired, only filled with wonder” (Tolkien, 1982 [1955]: 168). Frodo y Sam recordarán el cautiverio en la morada de Bombadil como un instante de auténtico solaz cuando, lejos de la Comarca, su misión les haya interpuesto peligros impensados. El rapto de Bombadil – si bien amenazante – no es sino un momento de suspenso del encargo pendiente de destruir el Anillo.

- **La leyenda local.** El desvío de este encuentro es del todo sobrenatural, tan así es que, en presencia de las legendarias figuras, la Compañía se siente transportada. Es difícil distinguir los juncos de las largas piernas de Bombadil, o la lluvia de la voz cantarina de Goldberry: “As they looked out of the window there came falling gentle as if it was flowing down the rain out of the sky, the clear voice of Goldberry singing up above them [...] and Frodo was glad in his heart and blessed the kindly weather, because it delayed them from departing” (Tolkien, 1982 [1955]: 166). La Hija del Río es el complemento perfecto para Bombadil y su entorno, por su naturaleza medio humana. Tan pronto aparece como una damisela o como un personaje difuso, apenas distinguible entre los juncos del pantano y la jungla enredada del Bosque Encantado. Cuando la Compañía se retira de los Barrow-Downs, los hobbits la saludan pero ella se pierde ante la vista atenta de los hobbits: “They saw Goldberry, now small and slender like a sunlit flower against the sky: she was standing still watching them, and her hands were stretched out towards them. As they looked she gave a clear call, and lifting up her hand she turned and vanished behind the hill” (Tolkien, 1982 [1955]: 173-174) (ver “Partida del Héroe”, “Cruce del Umbral de Regreso” y “Fin del Microcosmos y del Macrocosmos”, en Campbell, 2003 [1949]: 316, 200 y 331, respectivamente).

Debido al papel que desempeñan las leyendas como formantes genéricos del *fantasy* épico (ver Bajtín, 1999 [1982]: 248-255), puede decirse que en todo relato sobre el Mundo de Fantasía se emplean estrategias propias de la **literatura oral**. En torno a este concepto, debe considerarse, en principio, la escisión entre *oralidad primaria* y *secundaria* (Ong, 1997 [1988]). De acuerdo con Walter Ong, se denomina

- **oralidad primaria** a la producción oral de grupos que desconocen la escritura y la impresión, que construyen y mantienen su sabiduría a partir de la repetición, pero que no ‘estudian’; y
- **oralidad secundaria**, en cambio, a la producción cultural de grupos dependientes de las tecnologías de la escritura y la impresión (18-20).

Asimismo, la *psicodinámica de la oralidad* como fuerza propulsora de la transmisión verbal (cf. *difusión y derivación*, en Tolkien, 1998 [1983]: 149) impone ciertos patrones a la constitución formulaica de la oralidad primitiva. Por eso, en una *cultura oral primaria* los enunciados regulados por la mnemotécnica serán:

- *acumulativos antes que subordinados* (ver “Prevalencia de ‘estructuras paratácticas’ sobre ‘hipotácticas’”, en Auerbach, 1996 [1942]),
- *acumulativos antes que analíticos*,
- *redundantes o copiosos*,
- *conservadores y tradicionalistas*,
- *cercanos al mundo humano vital*,
- *plenos de matices agónicos*,
- *empáticos y participantes, antes que objetivamente apartados*,
- *homeostáticos*,
- y, por fin, *situacionales antes que abstractos*.

El *fantasy épico* y su relación con la oralidad primaria remite a la *difusión (en el espacio)* y a la *derivación (en el tiempo)*, que Tolkien esboza como aspectos constitutivos del género. Los rasgos típicos de los enunciados de la oralidad primaria – propios de la épica y los cantares de gesta – pueden observarse, por un lado, en la inclusión de relatos enmarcados en la travesía por la destrucción del Anillo, que tienen origen en leyendas locales o bien incorporan personajes del folclore local, como ocurre en esa especie de ‘excursión narrativa’ en el encuentro con Tom Bombadil y Goldberry, y por otro, en la representación del traspaso del acervo folclórico que la comunidad lingüística atesora como legado ancestral y resguarda como operador de identidad grupal. En este sentido, pueden destacarse tres aspectos esenciales de las composiciones

procedentes del pasado, poemas en su mayor parte: el ser *acumulativas, redundantes y situacionales*. Toda vez que los personajes declaman piezas líricas, cuya elección en general demuestra con una clara vinculación entre el episodio o situación y el contenido del poema en cuestión, se propone una remisión al pasado o alternativamente una reflexión sobre el tiempo. En los recitados que se intercalan a una prosa en la mayoría de los casos poética, los personajes, desconociendo su rol como referentes culturales válidos en una comunidad semianalfabeta, se configuran como depositarios de la memoria oral comunal que debe ser ‘actualizada’ siempre que la ocasión remita al tiempo, la genealogía, las leyendas, los elementos de la naturaleza, los frutos de la tierra, etc. En la noción de Tolkien sobre ‘fantasía’ confluyen la presencia de los antepasados, el valor de las parábolas (ver “J. R. R. Tolkien y el arte de la parábola” en Aldrich, en Pearce, 2001 [1999]: 56-69) y el pesado transcurso del tiempo (ver “La percepción del tiempo en *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien” en Aldrich, en Pearce, 2001 [1999]: 104-121); la fantasía apunta a la herencia cultural de un pasado que lega sus historias con el fin de que sus portadores comprendan quiénes son y hacia dónde se dirigen (ver “Sobre los cuentos de hadas”, en Tolkien, 1998 [1983]), riqueza impensada que los hobbits transportan a través de las Edades.

En los relatos épicos intervienen objetos mágicos que articulan el accionar y el destino de los personajes, ya sea bajo el signo de espadas, monedas, cálices o, como en este caso, Anillos (ver Carter, 2002 [1969]: 177 y 217). El “mundo objetual” y la “disposición espacial” (ver Bajtín, 1999 [1982]: 91) se entrecruzan en la obra de Tolkien. Se analizará ahora el vínculo entre el Único, los héroes y el espacio, específicamente en el encuentro de los hobbits y las legendarias figuras de Tom Bombadil y Goldberry. El objeto más importante en *The Lord of the Rings* es indudablemente el Anillo del Poder. En la morada de Bombadil se suspende la percepción temporal y, a través de sus relatos, los hobbits se remontan al tiempo inmemorial en que los elementos naturales obedecían a los hombres y al resto de las criaturas superiores, un tiempo en que no había lenguajes secretos entre las criaturas. Bombadil es el elegido para dominar los decires del bosque y, por eso, sólo para él y la Hija del Río no es un misterio el dominio de otros seres y del mundo natural:

He then told them many remarkable stories [...] He told them tales of bees and flowers, the ways of trees, and the strange creatures of the Forest, about evil things and good things, things friendly and things unfriendly, cruel things and kind things, and secrets hidden under brambles (Tolkien, 1982 [1955]: 166-167).

Por ostentar un conocimiento ancestral de las criaturas, la amenaza del Anillo pierde su efecto en Bombadil para gran sorpresa de los hobbits. No sería tan arriesgado pensar entonces que la verdadera contraparte de Sauron, es decir: su antagonista, es – en verdad – Tom Bombadil, el primero como Amo de las Joyas (*Master of the Jewels*), entregado a todo lo que de negativo puede obtenerse con los Nueve Anillos del Poder, y el segundo, Señor de los Anillos y dueño absoluto de la voluntad de la Joya. Para Bombadil, el Anillo funciona a su merced, a diferencia de la tentación que ejerce en Frodo:

Tom put the Ring around the end of his little finger and held it up to the candle-light [...] There was no sign of Tom disappearing! Tom laughed again, and then he spun the Ring in the air – and it vanished with a flash. Frodo gave a cry – and Tom leaned forward and handed it back to him with a smile [...] [Frodo] was perhaps a trifle annoyed with Tom for seeming to make so light of what even Gandalf thought so perilously important (170).

En cuanto a la disposición espacial, se describirá el interior del héroe (en el caso de Frodo) con el espacio *como horizonte* (Bajtín, 1999 [1982]: 90). Para Frodo, el espacio aparece en relación con su posicionamiento en el mundo natural, es decir, el espacio se representa de acuerdo a ‘la percepción’ de su horizonte. Esto ocurre en las visiones oníricas, por ejemplo, cuando Frodo sueña con el calabozo de Gandalf en cautiverio, “there loomed before him a black wall of rock [...] a vast tower but not made by hands” (Tolkien, 1982 [1955]: 163), o en la sensación que los acompaña al dejar los Barrow-Downs: “Their way wound along the floor of the hollow, and round the green feet of a steep hill [...] it was a country of grass [...] silent except for the whisper of the air [...] and high lonely cries of strange birds” (Tolkien, 1982 [1955]: 174).

En *The Lord of the Rings* se plantea una ficción del mito de los orígenes (ver “J. R. R. Tolkien: Una mitología para Inglaterra” en Fairburn, en Pearce, 2001 [1999]: 91-103) y, en el episodio en Barrow-Downs, se produce una suspensión de la pugna maniquea entre el Bien y el Mal. Además, este encuentro, que posterga las amenazas latentes del Anillo, atiende en su composición a las **leyes de apertura y de cierre** en los relatos folclóricos (Castellino, 2000: 45), postuladas por el danés Axel Olrik. Estas leyes describen la práctica constante de iniciar y finalizar un relato de manera lenta, sin cortes abruptos entre episodios. Si pensamos en el rapto pasando Bonfire Glade, a los hobbits se les desdibujan los límites del Old Forest: “There was a sound as of a wind rising [...] There was an answer, or so [Frodo] thought; but it seemed to come

from behind him [...] someone was singing a song; a deep glad voice was singing carelessly and happily” (Tolkien, 1982 [1955]: 154). Y, asimismo, pierden el sentido de orientación durante su partida de los Barrow-Downs: “Tom came out of the house [...] and danced upon the doorstep [...] [Frodo] was so distressed that he turned back [...] [Goldberry] stood beckoning to them: her hair was flying loose [...] A light like the glint of water on dewy grass flashed from under her feet” (Tolkien, 1982 [1955]: 172-173).

Entre los formantes del *fantasy* épico se ha contado la reelaboración ficcional de mitos, leyendas y cuentos folclóricos, así como la composición escrituraria conforme a las características de la oralidad primaria en comunidades primitivas. Por otra parte, tanto el ‘relato mayor’ que cuenta el periplo de la Compañía por dar fin a la Guerra del Anillo al final de la Tercera Edad, como los ‘relatos menores’ – tal es el ejemplo del episodio en la morada de Tom Bombadil – se desarrollan en función del objeto mágico, el Noveno Anillo del Poder, y responden a las leyes de apertura y cierre. El ‘relato mayor’ comienza con la vida de los hobbits de la Comarca y el arribo de Gandalf con noticias del ominoso Anillo, y cierra con la destrucción del Anillo y la recomposición gradual del orden en la Comarca, la dispersión de los Uruk-Hai invasores y la huida de Wormtongue. El ‘relato menor’ avanza lentamente, con la incursión de los hobbits en el Old Forest, y llega a término con la partida del grupo en medio de un paisaje que cambia confusamente a medida que se despiden de Bombadil y Goldberry. Sobre éstos y otros aspectos de la obra de Tolkien, especialmente de la trilogía, se incursionará en las secciones a continuación.

2.d. Su obra.

La obra de Tolkien publicada en vida del autor puede dividirse en tres períodos, dependiendo del género explorado, de la dedicación a la escritura que los distintos momentos de su vida personal y académica le han permitido y, una vez publicada la trilogía, de las actividades con que alterna la escritura y las demandas de su fama literaria (cf. Carpenter, 1977: 172). A ello deben agregarse las obras póstumas, editadas en gran parte por su albacea, Christopher Tolkien. A continuación, se enlistan los títulos ordenados por períodos y según una cronología de publicación:

	Descripción del período	OBRAS
Primero	Obras de iniciación general y de esbozo de la Tierra Media.	<ul style="list-style-type: none"> • 1925: <i>Sir Gawain y el Caballero Verde</i> • 1937: <i>El hobbit</i> • 1949: <i>Egidio, el granjero de Ham</i>
Segundo	Obras dedicadas a la Tierra Media.	<ul style="list-style-type: none"> • 1954: <i>El Señor de los Anillos I – La Comunidad del Anillo</i> • 1954: <i>El Señor de los Anillos II – Las dos torres</i> • 1955: <i>El Señor de los Anillos III – El retorno del Rey</i>
Tercero	Obras aglutinantes, surgidas como secuelas del interés por la Tierra Media, y otras obras dispersas en papeles redactados mayormente durante el primer período.	<ul style="list-style-type: none"> • 1962 <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Las aventuras de Tom Bombadil</i> ○ <i>Hoja de Niggle</i> • 1964 <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Árbol y hoja</i> ○ <i>Mythopoeia</i> ○ “<i>Sobre cuentos de hadas</i>” • 1967 <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>El herrero de Wootton Major</i> ○ <i>El camino siempre continúa</i>

- 1976: *Cartas a Papá Noel*
- 1977
 - *El Silmarillion*
 - *Apéndices*
- 1980: *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media*
- 1981: *Cartas de J. R. R. Tolkien*
- 1982: *Mr. Bliss*
- 1983
 - *Los monstruos, los críticos y otros ensayos*
 - *La historia de la Tierra Media – El libro de los cuentos perdidos I*
- 1984: *La historia de la Tierra Media – El libro de los cuentos perdidos II*
- 1985: *La historia de la Tierra Media – Las baladas de Beleriand*
- 1986: *La historia de Tierra Media – La formación de Tierra Media*
- 1987
 - *La historia de Tierra Media – El camino perdido*
 - *La historia de Tierra Media – La caída de Númenor*
- 1988: *La historia de Tierra Media – El retorno de la sombra*
- 1989
 - *La historia de Tierra Media – La traición de Isengard*
 - *La historia de Tierra Media – La Guerra del Anillo*
 - *La historia de Tierra Media – El fin de la Tercera Edad*
 - *El Anillo de Morgoth*
 - *La Guerra de las Gemas*
 - *Pueblos de Tierra Media*

Las distintas perspectivas de lectura muestran una continuidad en lo que atañe a la tesis lingüística de Tolkien; hay numerosas miradas permanentemente enfocadas en las constantes del programa de escritura del autor, las cuales se tejen en un texto compacto. Aquí se referirán brevemente los ángulos de interpretación de la obra de Tolkien relacionados con la Modernidad y el Tiempo. En el ensayo de Patrick Curry, “La Modernidad en la Tierra Media” (en Pearce, 2001 [1999]) (cf. Rossi, 1984), se ofrece una recopilación bastante exhaustiva de la diversidad de

lecturas que ha recibido sobre todo la trilogía desde la publicación de Unwin & Allen hasta estos años. De hecho, en esa obra Pearce ha conseguido reunir un amplio abanico de posturas frente a la trilogía. Por supuesto, Curry selecciona un lugar propio para su lectura; por cierto, se trata de una posición metacrítica ante la obra de Tolkien. La Modernidad como hecho histórico, social y económico ha facilitado una proliferación de perspectivas de interpretación de la trilogía tan disímiles que – frente a la propuesta de Tolkien, esgrimida como original y fundante – dicha multiplicidad parecería desafectar cualquier intento ceñirse a la ‘intención’ primera del autor:

En mi estudio [...] me concentré en su significado contemporáneo – lo que Tolkien llamaba su ‘aplicabilidad’ – en términos culturales, sociales y políticos. No pretendo con ello negar sus otras virtudes: como notable gesta de la narrativa, como extraordinario trabajo filológico y lingüístico o como profunda y emocionada meditación sobre el sentido de la vida cuando se enfrenta a la muerte inevitable. Pero estos aspectos no deberían oscurecer los otros significados, que la proverbial hostilidad de Tolkien a la alegoría literal [...] Ha tendido a oscurecer. En cualquier caso, es en exceso simplista ver su libro desde un único punto de vista y excluir los otros (Curry, en Pearce, 2001 [1999]: 48).

Si se consideran las palabras preliminares del mismo Tolkien a la luz de la línea interpretativa que sostiene Curry, puede descartarse todo abordaje unilateral o condicionante. Si bien también es cierto que cada nueva vía conducirá a una originalidad vinculante con la personal preocupación lingüística, repartida entre los campos de la Filología, la Literatura y los problemas de traducción. El escritor observa: “I desired to do this for my own satisfaction, and I had little hope that other people would be interested in this work, especially since it was primarily linguistic in inspiration and was begun in order to provide the necessary background of ‘history’ for Elvish tongues” (Tolkien, 1982 [1955]: 8). Añade luego: “The prime motive was the desire of a tale-teller to try his hand at a really long story that would hold the attention of readers, amuse them, delight them, and at times maybe excite them or deeply move them” (9).

Acerca de las interpretaciones biográficas, Tolkien – y teniendo en cuenta el curso de sus escritos, desde la Primera Guerra Mundial hasta los años posteriores a la Segunda – expresa:

An author cannot of course remain wholly unaffected by his experience, but the ways in which a story-germ uses the soil of experience are extremely complex, and attempts to define the process are at best guesses from evidence that is inadequate and ambiguous. It is also false, though naturally attractive, when the lives of an author and critic have overlapped, to suppose that the movements of thought or the events of times common to both were necessarily the most powerful influences (11).

En su artículo “Magical Narratives: Romance as Genre”, Fredric Jameson (1974) sostiene que tres son las variables que intervienen en la definición de una obra desde su marco genérico: en primer lugar, el trabajo individual – en este caso, *The Lord of the Rings* –; además, las relaciones intertextuales de la obra y, por último, la situación histórica que ve surgir esa obra. En cuanto a la trilogía, los hechos corrientes con que se vincula señalan la crisis de viejas prácticas en la Filología y los debates acerca de la posición académica de la Filología frente al creciente interés por la Literatura, sobre todo moderna.

Al recopilar las interpretaciones que la obra de Tolkien ha recibido, Curry, anclado en una perspectiva de lectura que enlaza la materia narrada con las marcas del signo de los tiempos, vincula esta novela con las vicisitudes que plagan el mundo contemporáneo:

Como vengo defendiendo, la obra de Tolkien que ha tenido una mayor repercusión en el público es un relato de la resistencia a la amenaza contemporánea que se abate sobre tres grandes bienes, incluidos uno dentro de otro: primero, la comunidad: los hobbits, sociales hasta la punta de sus bien cepillados dedos de los pies y firmemente enraizados en su hogar, la Comarca; después, la naturaleza: la Tierra Media con todas sus maravillas, desde árboles que hablan [...] hasta montañas malévolas, que rodean no solamente la Comarca, sino todo otro lugar y la raza relacionada con él; y, finalmente, los valores espirituales: el Mar, que escapa a los límites de la Tierra Media [...] Finalmente [...] la perfección reduccionista e imperialista del poder que amenaza la supervivencia de estos tres bienes [...] está, por supuesto, encarnada en Sauron y Mordor (Curry, en Pearce, 2001 [1999]: 49-50).

Luego de una sistemática exposición de los tópicos que alegóricamente remiten a la Modernidad, Curry esquematiza una relación de correspondencia entre la historia de la humanidad en los últimos siglos y los obstáculos que deben librar los habitantes de la Comarca, estableciendo un juego combinatorio de la alusión alegórica⁹ y la historia mundial:

⁹ En el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1991 [1977]), J. A. Cuddon caracteriza la figura alegórica: “As a rule, an allegory is a story in verse or prose with a double meaning: a primary or surface meaning; and a secondary or under-the-surface meaning” (Cuddon, 1991 [1977]: 22). Lejos de ser un término favorito en las reflexiones de Tolkien (cf. Carpenter, 1977: 92 y 202), puede observarse sin embargo que la ‘alegoría’ deja leerse en la fábula misma, en el relato de un medievalista que – aun negándolo – ancla su trabajo ya no en el uso de la ‘alegoría’ como figura retórica, sino en un esquema procedimental de tipo alegórico (cf. ‘semiosis hermética’ – interpretación del mundo como libro e interpretación de los libros como mundos – y ‘cosmovisión de un mundo cerrado’ en Eco, 1992 [1962]: 117). En la obra de Tolkien, entonces, la ‘alegoría’ – ubicada por Eco en el ámbito de la ‘metáfora’ – habilita un tipo de comprensión textual diferente de la heredada de la tradición literaria medieval, liberada a las posibilidades que el texto ofrece y a las competencias interpretativas del lector (ver ‘interacción entre un intérprete y un texto metafórico’ en Eco, 1992 [1962]: 170).

Ésta es la culminación de un proceso que empezó a manifestarse en el siglo XVII, alcanzó la mayoría de edad en el XVIII, cobró nuevas formas y nuevos bríos en el XIX y continúa cada vez con más fuerza [...] en el siglo XX, bajo el estandarte de la globalización económica. El término taquigráfico que empleo para referirme a ello es ‘modernidad’, pero tiene al menos tres ramales importantes perfectamente distinguibles, aunque no separables, que el trabajo de Tolkien pone en tela de juicio: la nación-estado, la ciencia y la tecnología, y el capital financiero (Curry, en Pearce, 2001 [1999]: 50-51).

Por su parte, el ensayo “La percepción del tiempo en *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien”, de Kevin Aldrich (en Pearce, 2001 [1999]), presenta la relación entre las nociones de tiempo y fantasía (cf. Carter, 2002 [1969]; Pearce, 2000 [1998] y Tolkien, 1998 [1983]). En el mundo fantástico que se plantea en la trilogía el tratamiento del tiempo tiende a ‘razonar la realidad’ y a ‘acceder a la verdad’ con una certeza equiparable a la de un axioma científico (ver Tolkien, 1998 [1983]: 176). En este sentido, es valioso recordar el polémico debate entre filólogos y literatos. En efecto, como sostiene Tom Shippey (1999 [1982]), Tolkien busca comprobar que, así como puede generarse una porción de ‘realidad con asterisco’ mediante la elucidación filológica en una disciplina con pretensiones de objetividad, también en la subcreación artística pueden emplearse los teoremas de la Filología para diseñar lenguas ficticias.

2.d.1. ‘*He had been inside language*’.

En esta sección, se abordarán los poemas *Mythopoeia* y *The Voyage of Earendel, the Evening Star*, y la historia *Leaf by Niggle*. Si bien el poema de Earendel no se publica como una obra independiente, y los otros dos son trabajos lanzados al mercado después que *The Lord of the Rings* (en 1962 y 1964, respectivamente), su composición tiene lugar durante los años en que Tolkien escribe la trilogía. Y de hecho, se han seleccionado estas tres piezas por contener el germen que va cobrando forma y espesor en el programa de escritura expuesto en la trilogía. Las preocupaciones que se presienten en cada una de ellas signan el trabajo del autor desde sus inicios en la literatura y portan la semilla de lo que con el tiempo se define como la mirada bifronte de Tolkien. En esta perspectiva autoral se conjugan, por una parte, la formulación de lenguas artificiales sobre el sustrato de lenguas naturales, como el **sindarin** y el **qwenya** sobre el galés y el finés, y por otra, la creación de una mitología para Inglaterra, en respuesta a la fascinación producida por la lectura del poema épico finlandés, Kalevala (ver ‘He had been inside language’, en Carpenter, 1977: 59, y 131 y ss., y Petty, en

http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1petty). La reconstrucción de las lenguas y, a partir de ellas, el estudio de la mitología de los pueblos nórdicos, basándose en documentos que persisten en el tiempo y llegan a manos de los filólogos en los claustros oxonienses, resumen la tarea diaria de Tolkien y sus colegas en el Departamento de Inglés. Ante la decadencia de las metodologías y la caducidad de los teoremas que rigen la práctica, Tolkien se lanza a la subcreación de lenguas y mitologías ficticias, sólo para poner de relieve la índole conjetural de los hallazgos filológicos. Pero es éste un programa que se sistematiza y se declara como tal muy tardíamente durante la vida productiva del autor. Por eso, es interesante analizar las tres piezas seleccionadas, puesto que revelan los primeros intentos de Tolkien en una práctica que va cobrando solidez con el curso del tiempo.

La definición de Tolkien sobre el estatuto del trabajo ficcional entre los Mundos Primario y Secundario se halla contenida en el término ‘subcreación’. Todo producto de la subcreación es fruto de una inventiva que mimetiza el ‘mundo real’. En busca de una mitología para Inglaterra y con el entorno que la Filología le aporta, en la obra Tolkien se desdibujan la ficción y la realidad a un punto tal que sus críticos y entrevistadores manifiestan que, ya entrado en años, el profesor perdía de vista si lo suyo había sido la ficción o la crónica (Shippey, 1999 [1982]: 63) y, de hecho, en los Apéndices de la trilogía se afirma que el relato de la Guerra de la Joya al final de la Tercera Edad no es otro que el consignado en el Libro Rojo en Westron, o Common Speech (Lengua Común), y que el traductor ha vertido al ‘inglés moderno’. Claro está que esto coloca la tesis lingüística en abismo, ya que así la propia tesis en la trilogía se presenta como una traducción – a su vez – del relato ‘original’ contenido en el Libro Rojo. Por otra parte, Tolkien cree que la ‘verdad’ de una mitología en el marco del Mundo Secundario en el que se desarrolla convierte al autor en una suerte de demiurgo o creador de las leyes para el funcionamiento de ese sub-mundo. Por eso, creer en la veracidad de un sub-mundo supone dar por aceptados los criterios de credibilidad que él impone. Aquí las fronteras entre ‘verdad’ y ‘verosimilitud’ se desdibujan y Tolkien mismo no ha diferenciado entre ambas (Carpenter, 1977: 4). En este sentido, el hombre es un subcreador y su trabajo se parece, por lo tanto, al de las Sagradas Escrituras que nutren a la Cristiandad. Para honrar estas ideas, elaboradas en sus charlas con Lewis cuando Tolkien lo persuade hasta incorporarlo en las filas católicas, escribe el poema *Mythopoeia*, o ‘creación del mito’. Este fragmento muestra la relevancia que adquiere para Tolkien el trabajo creativo, en un nivel cercano a la labor inspirada de los escribas bíblicos:

The Heart of man is not compound of lies,
 but draws some wisdom from the only Wise,
 and still recalls Him. Though now long estranged,
 Man is not wholly lost nor wholly changed.
 Dis-graced he may be, yet is not de-throned,
 and keeps the rags of lordship once he owned:
 Man, Sub-creator, the refracted light
 through whom is splintered from a single White
 to many hues, and endlessly combined
 in living shapes that move from mind to mind.
 Though all the crannies of the world we filled
 with Elves and Goblins, though we dared to build
 Gods and their houses out of dark and light,
 and sowed the seed of dragons – ’twas our right
 (used or misused). That right has not decayed:
 we make still by the law in which we’re made.

(en Carpenter, 1977: 190-191)

Durante sus años como estudiante, Tolkien frecuenta la compañía del profesor Joe Wright, con quien comienza su descubrimiento del dialecto de la región llamada West Midland en tiempos que coinciden con el desarrollo del inglés medio. Tolkien se ve seducido por la idea de que su línea materna, su lado Suffield, hablara en algún tiempo remoto este dialecto, y en la creencia de que el dominio de esta variedad podría aún subsistir en sus memorias pasadas emprende la lectura de varias obras. Entre ellas, se encuentra una selección de poemas en anglosajón, *Crist*, de Cynewulf y dos versos que lo impactan especialmente:

<p>Eala Earendel engla beorhtast ofer middangeard monnum sende.</p>	<p>Hail Earendel, brightest of angels Above the middle-earth sent unto men.</p> <p>(en Carpenter, 1977: 64)</p>
--	--

Tolkien se siente atraído por el significado incierto de la palabra ‘Earendel’, que su diccionario de anglosajón define como ‘luz brillante, rayo’ y él arriesga interpretar como Juan, el Bautista, o Venus. Tiempo después, escribe el poema *The Voyage of Earendel, the Evening Star*, que comienza así:

Earendel sprang up from the ocean's cup
 In the gloom of the mid-world's rim;
 From the door of Night as a ray of light
 Leapt over the twilight brim,
 And launching his bark like a silver spark
 From the golden-fading sand
 Down the sunlit breath of Day's fiery death
 He sped from Westerland [...]

(en Carpenter, 1977: 71)

En el poema se describe la trayectoria de una nave – astro por el firmamento, hasta que su imagen se pierde con el resplandor de la luz del día. La imagen del marinero de las estrellas, cuyo barco salta del océano y ‘se sumerge’ en el cielo, es inspirada en la figura de Earendel, pero el poema se considera la primera sub-creación del autor y el gesto inicial en el diseño de una mitología para Inglaterra (ver Petty, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1petty).

Si bien el primer paso ha sido dado, la composición de la obra sufre varios falsos comienzos y, de hecho, se ha caracterizado por períodos de relativa productividad, seguidos de lapsos de inactividad casi absoluta. Esa historia tan interrumpida quizá permita dar cuenta de la fragmentariedad e irresolución de gran parte de sus escritos, a excepción de *The Lord of the Rings*. Y por su parte, la trilogía misma atraviesa momentos de suspenso bastante preocupantes, sobre todo para Unwin & Allen, quienes originalmente encargan a Tolkien la tarea de finalizar los escritos con el compromiso editorial de publicación inmediata. Los motivos de su inconstancia en la escritura no se agotan apenas en las responsabilidades académicas, sino en la obsesión de Tolkien por los detalles (ver ‘story’ y ‘actual history’ en Carpenter, 1977: 195). Al detenerse en cada minucia del diseño de su árbol mitológico ocurren desviaciones impensadas que derivan el trabajo creativo hacia zonas inesperadas, con escritos que suelen quedar en suspenso o no evolucionar jamás más allá de los primeros borradores. Hay un episodio de la vida doméstica de Tolkien que ilustra el desenvolvimiento de la redacción de su obra y se desata cuando una vecina manda a cortar un viejo árbol que crecía entre su casa y la de Tolkien, porque parecía vencido, como si fuera a desplomarse de un momento a otro. Para cuando se entera de que han derribado el árbol, ya es demasiado tarde para interponerse – Tolkien aborrecía el maltrato a la naturaleza, especialmente la tala de árboles. Y en sus notas personales declara sentirse “anxious about my own internal Tree” (196). De hecho, la ‘raíz de su mal’ es el estado primigenio de su mitología y, en la ebullición de esos días, escribe *Leaf by Niggle*, otro desprendimiento de la historia mayor en el amplio marco de su proyecto.

Niggle es un pintor que no acaba su obra por entretenerse en cada detalle y la coincidencia con la situación del autor se torna más conspicua a medida que avanza el relato:

[Niggle] used to spend a long time on a single leaf, trying to match its shape, and its sheen, and the glistening of dewdrops on its edges. Yet he wanted to paint a huge tree. There was one picture in particular which bothered him. It had begun with a leaf caught in the wind, and it became a tree; and the tree grew, sending out innumerable branches, and thrusting out the most fantastic roots. Strange birds came and settled on the twigs and had to be attended to. Then all round the tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country began to open out (196).

Como Niggle, Tolkien ha ido distrayéndose en las sutilezas de su Árbol mitológico y, de allí, la dilación en los plazos para la entrega de los borradores de la trilogía a Unwin & Allen. Acaso para conjurar las distracciones, Tolkien escribe *Leaf by Niggle* luego del episodio del árbol con su vecina. Pero ni esta historia ni los borradores de *The Lord of the Rings* admitirían avances sustanciales en los meses siguientes. Recién hacia el final del relato, Niggle descubre que el árbol que ha pintado no es apenas una representación, sino que se trata de un árbol real, de un verdadero acto de creación (cf. ‘work of fiction’ y ‘chronicle of actual events’; ‘story’ y ‘actual history’ en Carpenter, 1977: 4 y 195, respectivamente).

2.d.2. La Tierra Media.

Si bien la tesis lingüística ha sido el motor que impele la poética de Tolkien, es innegable que, desde mediados de la década de 1960, ha recibido numerosas lecturas. Desde la sociocrítica, se han realizado abordajes a partir del paradigma marxista, relacionando la trilogía con críticas a la Guerra Fría, a la carrera armamentista, a la guerra de Vietnam y a la política neocolonialista estadounidense en el Cono Sur (cf. Rossi, 1984). Sin obviar el hecho de que también estas interpretaciones componen el cuerpo crítico nacido en torno a la poética autoral, en esta sección se analizará la composición de la Tierra Media como espacio geográfico ficcional pleno de reminiscencias utópicas¹⁰. Para ello, será preciso establecer un concepto de **utopía**, una

¹⁰ Maria do Rosario Monteiro ha publicado un ensayo titulado “Tolkien’s Literary Utopia: Númenor” (ver en http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/Edicoes_online), donde se vincula la descripción que Tolkien realiza de la isla de Númenor con la Atlantis de Platón, que aparece en *Timaeus* y *Critias*. La relación intertextual que Monteiro plantea entre la geografía creada por Tolkien y las descripciones halladas en la literatura de la antigüedad grecolatina es ampliada con referencias que aparecen en otras

definición del género utópico y una conexión entre la utopía y el fantasy épico en la poética de Tolkien. Para poder plantear un espacio utópico en la trilogía, debe reunirse una serie de elementos procedentes tanto del género utopía como del fantasy; si bien es altamente factible que en el fantasy aparezcan de modo recurrente los elementos de la utopía, no puede afirmarse que los elementos propiamente fantásticos prevalezcan en la utopía. En primer lugar, dado que el fantasy plantea entre sus formantes genéricos la lucha entre el Bien y el Mal, se supone un equilibrio roto que debe recomponerse (cf. ‘un idioma artificial para Europa’, en Tolkien, 1998 [1983]: 237). Por lo tanto, el espacio representado se hace propicio para la figuración de la utopía. En segundo lugar, sin embargo, debe considerarse que la utopía señala en el fantasy un objetivo de cuya consecución depende la restauración de un orden anterior. Por último, los héroes del fantasy son quienes devuelven el estado utópico anterior y, por lo tanto, quienes reconstruyen la utopía. A continuación, se presentará el concepto de utopía de acuerdo con las definiciones más tradicionales del mismo, y se lo relacionará con el relato de la trilogía.

Según Jesús Lens Tuero & Javier Campos Daroca en *Utopías del mundo antiguo* (2000), la utopía puede ser estática o dinámica: las utopías de las obras heredadas del mundo antiguo o inscriptas en esta tradición presentan sociedades estáticas, “donde domina el principio de la simplicidad y la moderación”; mientras que “ante la realidad del avance tecnológico” las utopías relacionadas con comunidades modernas o actuales “contempla[n] la posibilidad de sociedades en constante transformación a la abundancia completa” (13). Además, están, por un lado, las utopías “de evasión, escapista[s] o descriptiva[s], cuya forma privilegiada es la representación de la condición paradisiaca, el mito de la Edad de Oro o la evocación de una vida de abundancia” y, por otro, las utopías “constructiva[s] o política[s]” (12), en las que se postula un programa de acción con miras a modificar algún aspecto indeseado de la realidad. De acuerdo con estas categorías, la creación de Tolkien puede caracterizarse como ‘dinámica’ y, discutiblemente, ‘evasiva’ y ‘descriptiva’; aunque estos últimos adjetivos sólo son aceptables en ausencia de toda mirada sociocrítica en relación con el contexto mundial de opresión y colonialismo económico de la segunda mitad del siglo XX (cf. Rossi, 1984). Mayor importancia reviste el hecho de que,

obras, como *The Silmarillion* y los *Unfinished Tales*, y con la afinidad entre personajes como Poseidón y Eru Ilúvatar. Asimismo, esta vinculación entre Atlantis y la caída de Númenor es discutida por Verlyn Flieger en uno de sus ensayos en *Tolkien Studies*, “Do the Atlantis Abandon the Eriol-Saga”. En este escrito, se debaten a su vez los lazos que estrecha la escritura interrumpida de Tolkien entre una primera remisión a Atlantis y – tras el abandono de este trabajo – la presentación de la saga de Eriol.

según estos autores, en la obra de Tolkien podría leerse una forma utópica moderna, bajo la presentación de una sociedad y una axiología positivamente valoradas y en constante cambio, con miras a recuperar un orden y unos valores codiciados y en riesgo.

En “La política de la utopía” (ver en <http://www.newleftreview.net/PDFarticles/Spanish>), Fredric Jameson destaca que la utopía moderna presenta una “disociación histórica entre dos mundos diferentes”, plasmados en la distinción entre países desarrollados y países del tercer mundo (cf. Rossi, 1984). Jameson explica la necesidad de “periodizar la imaginación” en la creación utópica, un modo de determinar ‘momentos descriptivos’ de la utopía en que se producen cortes con respecto a las instituciones reguladoras del orden social o con un contexto histórico-político dado. En este sentido, Jameson señala la articulación binaria sobre la que se asienta la utopía, en tanto supone un contraste entre una ‘realidad’ mentada y sometida a crítica y la ‘realidad’ de la ficción utópica. En los ‘momentos’ en que ocurre la ruptura con el orden estatuido y surge, por contraste, la ‘realidad’ valorada, se produce una suerte de ‘lapsos descriptivos’ en que se realiza la utopía; es decir: si bien las formas modernas de utopía son dinámicas, ya que se presentan sociedades en continuo cambio, las utopías se afirman sobre ‘momentos descriptivos’ hasta la consecución de los cambios y no sobre el relato de acciones, típico del discurso narrativo.

En su tesis doctoral “Reading Utopia in Chronicles” (ver en <http://etd.nd.edu/ETD-db/theses/available>), Stephen James Schweitzer discute la utopía como concepto y como género en las “Crónicas” bíblicas y realiza observaciones contundentes, aplicables a la poética de Tolkien y, en especial, a los tres volúmenes de su trilogía:

Thus, “utopian” has come to mean “fanciful,” “fantastic,” “impossible,” and “unrealizable.” However, it can also mean “visionary,” “ideal,” “better-than-the-present,” and “an alternative reality.” The tension between these understandings of the adjective is essential to interpreting utopian literature and should not be readily dismissed in favor of one or the other connotations. Thus, its spatial existence is constantly a point of tension in a utopian text. Utopia exists in space, if only in the ideological space of the text.

De acuerdo con Schweitzer, *The Lord of the Rings* ingresa al dominio de la utopía por ser una saga fantástica, un relato acerca de la Guerra del Anillo, librada en la Tierra Media a fines de la Tercera Edad, y por presentar una batalla para la liberación de todo mal, en búsqueda de la instauración definitiva de una “Edad de Oro”. Esta ‘realidad ficcional’ es ‘visionaria’ en la poética de Tolkien, quien en sus varias y mayormente inconclusas obras entreteje una

‘cosmogonía’, cuyos datos se revelan en los Apéndices como los anales del Libro Rojo de Númenor. Schweitzer también afirma que las “Crónicas” -al igual que la serie de relatos sobre Tierra Media- poseen cambios inesperados e inconsistencias que, según el autor, serían inherentes al ‘sistema utópico’, por su índole profética o -como él mismo sostiene- ‘idealista’ e ‘imposible’ (ver Carpenter, 1977: 4). Inconsistencias como las mentadas por Schweitzer en los relatos de las “Crónicas” pueblan también la obra de Tolkien, nacida en etapas de intenso trabajo intelectual, seguido de períodos de inacción casi total por circunstancias de su agitada vida académica. Además de ‘realizarse en el espacio’ creado por el texto, los cortes y omisiones en la obra de Tolkien ‘realizan ese espacio’, el espacio de la Tierra Media y sus tribus, donde la residencia y la división en castas permiten a su autor, erudito filólogo oxoniense, desarrollar la tesis lingüística en la que debate acerca de la distribución y el desarrollo dialectales siguiendo añosos teoremas del siglo XIX y creando – al mismo tiempo – lenguas artificiales. La noción y las subcategorías de ‘espacio’ que Schweitzer emplea en su estudio de las “Crónicas” son de utilidad teórica en relación con la utopía como género:

Space is a construct, not a given, at least as it is organized, encountered, and assigned meaning. Thus, space is a social product, being the result of human interaction with the surrounding world and with other beings. Soja (drawing on the seminal work of Lefebvre) divides such spatial constructs into three categories: Firstspace, Secondspace, and Thirdspace. Lefebvre termed his three groupings: Spatial Practice, Representations of Space, and Representational Spaces (or his variant terms: perceived-conceived-lived). For both Soja and Lefebvre the first concept represents the direct interaction of human beings and space, especially in terms of physicality. The second is the arena of imposed codes, signs, maps, and ordering of space, especially in terms of ideology. The third term applies to the lived reality when the concrete spaces of the first and the ideological systems of the second are put into practice.

La propuesta de Tolkien supone un modo de concebir el mundo ficcional que se materializa a través de una reunión de enunciados y un pacto de ficción que aportan las condiciones para el encuentro de los ‘dos primeros espacios’ en un ‘tercer espacio vivido’, según la definición anterior (cf. “Mundo Secundario” y “subcreación” en Tolkien, 1998 [1983]). Pero antes de abordar individualmente otros aspectos de la trilogía, se revisará la noción de género utópico.

Según Lens Tuero & Campos Daroca, “la utopía no es un género literario ‘autónomo’ [...], sino que cruza un buen número de ellos” (10). En este caso, no es el género utópico lo que resulta relevante, sino que es la **temática utópica** (Bajtín, 1999 [1982]: 248) la que se incluye en

la trilogía de Tolkien y, en general, en sus obras en torno a la Tierra Media (ver “enfoque semántico” y “modo” / “enfoque sintáctico” y “modelo”, en Jameson, 1974). En otras palabras, el caso de Tolkien puede interpretarse como una propuesta utópica y – a la vez – bajo el signo de una denuncia cifrada en la tesis lingüística.

Se tratará en el resto de la sección el elemento simbólico por excelencia en la trilogía, el Anillo. Las Joyas se forjan al comienzo de la Primera Edad para unir los destinos de las razas de Tierra Media; cada tribu recibe un Anillo, pero el más poderoso, el Noveno Anillo que gobierna a todos los demás, es labrado por Sauron y arrebatado de sus manos por Isildur, cuyo trono recupera luego Aragorn. La Guerra del Anillo se desata tras el hallazgo del llamado Único, por ser el Anillo que Sauron forja en el fuego del Monte del Destino. El Anillo es encontrado por Déagol en las profundidades donde Isildur lo arroja antes de morir; inmediatamente, Sméagol se lo arrebató y – tras el homicidio de su congénere – es condenado al exilio en las montañas, donde Bilbo Baggins lo encuentra y se lo roba. A partir de entonces, Bilbo será el portador del Anillo, un peso que llega a doblegarlo al fin de sus días, y que encarga a Frodo en el volumen inicial de la trilogía. Los Anillos representan la lucha entre el Bien y el Mal y el Único otorga el poder de la dominación completa; su dueño será responsable del destino de toda Tierra Media. Por eso, la destrucción del Anillo asegura la instauración definitiva del Bien y la eliminación de cualquier sombra o amenaza de desequilibrio entre las fuerzas. El relato del Anillo pone en ejecución el sistema utópico en la obra de Tolkien y genera una ‘dinámica de la utopía’.

En segundo lugar, por los Apéndices se sabe que la Guerra del Anillo (metarreferida en los Libros I y VI de la trilogía) es narrada por Bilbo, tío de Frodo, e incluida en el Libro Rojo, un reporte histórico de Tierra Media a partir de los hechos consignados en *The Silmarillion* (ver Red Book, “a book detailing endangered peoples”, en <http://www.eki.ee/books/redbook>). Así, la ‘versión original’ en lengua inglesa es declarada en el marco de la ficción una traducción de los seis Libros en Westron; por consiguiente, el inglés ‘mediatiza’ (ver ‘mediator’ en Petty, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1petty: 70 y ss.) la referencia a Tierra Media, la Guerra del Anillo y, como sostienen Lens Tuero & Campos Daroca, también la ‘puesta en escena’ de la utopía.

En este sentido, los autores sostienen que “viaje y etnografía han sido indagadas con frecuencia como formas más o menos disfrazadas de la traducción”; cabe destacar aquí la amplitud con que se emplea el término ‘traducción’ y recordar además que los relatos utópicos

incluyen tradicionalmente el descubrimiento de un lugar con características ideales. Si bien la destrucción del Anillo se ve antecedida por un viaje épico plagado de adversidades, no es en el camino hacia el Este, rumbo al Monte del Destino, donde opera el concepto de ‘traducción’. El recorrido por la geografía de Tierra Media bien puede ‘traducirse’ como un trayecto iniciado por el héroe rumbo a la difícil obtención del bien preciado: el equilibrio restaurado en las islas. En la trilogía, la ‘lengua de utopía’ es el Westron, en la que se escriben ‘originalmente’ los libros de la trilogía, y el inglés (de Tolkien) viene a ‘mediar’ entre la narración y la hipotética traducción. De acuerdo con Lens Tuero & Campos Daroca, dos son los inconvenientes que plantea la ‘lengua de utopía’, el Westron, (Lens Tuero & Campos Daroca, 2000: 50) a la ficción utópica: por un lado, “el problema referencial” que podría, por ejemplo, impedir nombrar en inglés aquello expresado en Westron y, por otro, “el problema comunicativo”, que enfrenta el uso del inglés (o Westron en el Libro Rojo) a las variantes dialectales del resto de las tribus. Ahora bien, este último conflicto es equiparable – desde la representación ficcional – a una de las hipótesis centrales de esta tesis, que postula la modificación de la poética autoral generada por la versión castellana circulante, con especial referencia a la formulación de dialectos ficticios sobre el sustrato de cronolectos ingleses.

En la sección siguiente, se tratarán los personajes y los sucesos en torno a la Guerra del Anillo durante la Tercera Edad, y se explorarán asimismo algunas temáticas relacionadas con la configuración de la Tierra Media como espacio utópico, por un lado, y de subversión de la objetividad de los teoremas vigentes en las prácticas filológicas de la época, por otro.

2.d.3. *The Lord of the Rings.*

A continuación, se caracterizarán brevemente los personajes y los conceptos de ‘tiempo’ y ‘espacio’ en relación con la representación utópica en el fantasy. Y, así como el fantasy utópico designaría un **no lugar secundario** o un **No Mundo Secundario** y, en el caso de *The Lord of the Rings* específicamente un Mundo Secundario en pugna por la recuperación de ese equilibrio que lo vuelve ‘no lugar’, la incorporación de la tesis lingüística a un género que no cuenta con estos precedentes rectifica el estatuto de no lugar o no Mundo en la representación. De hecho, la tesis constituye un alegato contra un estado de decadencia en la disciplina filológica hacia comienzos del siglo XX, una aridez práctica y epistemológica que acaba por atentar contra la generación de

conocimiento desde el seno mismo de la Filología. En la representación de ese No Mundo que debe ser recompuesto y a la cual se entreteje el desarrollo de la tesis lingüística (cf. ‘un idioma artificial para Europa’ en Tolkien, 1998 [1983]: 237), se combina la necesidad de recomponer un equilibrio que Tolkien reclama para la Filología. En este sentido, postular la recuperación de la armonía para Tierra Media puede ‘equipararse’ a restaurar el orden en la propia disciplina, lo que corresponde a acortar la brecha entre ‘Literatura’ y ‘Lenguaje’ – un debate candente, conocido intra claustro en esa época como ‘Lit. vs. Lang.’ – y sanear ‘ciertas fallas’ que se trasladan de la Filología Comparada a los programas de estudio.

En Tierra Media existen distintas razas repartidas hacia el Este y el Oeste de la Comarca. Al Este, en las montañas, habitan las criaturas del Mal: los orcos, los uruk-hai, los jinetes negros de la tierra y del aire, Sauron y – mediado el Libro I – se descubre que Saruman, el mago blanco, también mora allí. Al Oeste, en los valles, las comarcas y los bosques se agrupan varias comunidades: los hobbits, los enanos, los elfos y algunos hombres descastados de la isla de Númenor. Son éstas las tribus principales en la trilogía, aunque intervienen otras, como el ejército de los muertos, los corsarios de Umbar, los hombres salvajes y los numenoreanos negros, grupos rebeldes de la raza de los hombres.

En la trilogía se narra la Guerra del Anillo a fines de la Tercera Edad, un momento en la historia de Tierra Media en que se baten a duelo dos grandes grupos: el del Bien, con las tribus del Oeste, y el del Mal, con los grupos del Este. Las comunidades del Oeste representan, en la axiología de la poética de Tolkien, la bondad, la ingenuidad, la simpleza, la sabiduría campesina; mientras que los habitantes del Este de la Comarca se yerguen como una amenaza que busca desestabilizar al resto, someterlo, devastar el Oeste fértil e instaurar un régimen del horror. La constante lucha por la prevalencia de los valores del Oeste vertebró este relato sobre la destrucción de la Joya.

En Lens Tuero & Campos Daroca (2000), se menciona el hecho de que las utopías se ubican generalmente en islas, lugares apartados, desprendidos del continente o de difícil acceso. La Tierra Media es, de hecho, una isla (ver “Tolkien’s Literary Utopia: Númenor” en Monteiro, en http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/Edicoes_online), con una escisión clara entre el Este y el Oeste, representada por las cadenas montañosas que aíslan a los distintos grupos lingüísticos. Además, se encuentra también la isla de Númenor, cercana a Tierra Media, donde se recluye originariamente la raza de los hombres.

En la trilogía – especialmente, en el último volumen – se presenta una batalla entre el Bien y el Mal, tras la cual se sientan las bases para el inicio de una Edad de Oro en Tierra Media. Este tiempo ‘idealizado’ es utópico, en tanto ‘imposible’ y ‘suspendido’ con respecto a una realidad en constante lucha por la prevalencia del Bien. El sistema utópico de Tolkien, que se materializa en la caracterización de los grupos sociales y las condiciones geográficas de Tierra Media, se presenta en un relato lineal. Es decir: la percepción de este tiempo se basa en la narración diacrónica de las acciones; se trata, por lo tanto, de una utopía percibida en el dinamismo con que se desenvuelve la Guerra. Esos ‘momentos utópicos’ que menciona Jameson, ‘momentos de suspensión’ o ‘descriptivos’, constituyen eslabones de un relato linealmente secuenciado.

Ahora bien, Lens Tuero & Campos Daroca (2000) agregan en cuanto a la ‘tópica utópica’:

La utopía pretende ser un universo de perfecta ‘traducibilidad’ entre elementos y niveles: entre las condiciones naturales, las prácticas sociales y políticas, y el estado anímico de los habitantes debe reinar una congruencia completa que garantiza la estabilidad del conjunto. Así una condición de estabilidad política se expresa no pocas veces bajo la indicación de ‘tranquilidad’, estado anímico o rasgo de carácter de los habitantes que ‘traduce’ la estabilidad social en la que se ha proscrito la competencia, y que en definitiva es trasunto de la estabilidad climática, y hasta meteorológica del lugar elegido (43-44).

Así, la tónica general de la utopía supone la armonización de ‘elementos y niveles’, a lo que cabe añadir dos reflexiones. En primer lugar, el tiempo ‘se realiza’ en la utopía como la ‘representación de un tiempo narrado’ (en este caso, los episodios consignados en el Libro Rojo), y por otro, se verbaliza en una cadena de núcleos ficcionales cuyo desarrollo es necesario para la ‘diégesis’ narrativa. En segundo lugar, resulta seductora la noción de ‘traducibilidad’ empleada por los autores para definir la armonía de ‘elementos y niveles’, la integración de las esferas de significado en la obra o – en palabras de Schweitzer – la convivencia de los tres diferentes espacios de representación.

A la representación del Primer Espacio o ‘práctica espacial’ puede relacionársela con la distribución concreta de las razas de Tierra Media en una geografía que polariza la fertilidad del ecosistema habitado por las tribus del Bien y la desolación en la que habitan las tribus del Mal. Mientras que en el Segundo Espacio o ‘representación de espacio’ se interpelan los mandatos de una disciplina en crisis a partir de la distribución de dialectos en las diversas tribus. Entre las tribus del Bien, los personajes humanos o ‘prosaicos’, como los hobbits, dominan cronotectos

correspondientes a los distintos estadios evolutivos de la lengua inglesa, al tiempo que seres etéreos, como los elfos, emplean lenguas ficticias. Por su parte, las tribus del Mal balbucean en lenguas que el propio Tolkien no llega a elaborar. Así, en el Segundo Espacio, Tolkien monta su lugar de denuncia y declara su fuerte posicionamiento ante los problemas que enfrenta la Filología. De la combinación entre el Primero y el Segundo surge un Tercer Espacio que corresponde a la trilogía en sí, una masa verbal que contiene el germen de la ruptura, puesto que incorpora un alegato académico, a la vez que presenta – como en obras de Morris – un pedido de restauración de un orden utópico perdido.

El aspecto más relevante en el programa de escritura de Tolkien y a la luz de las modificaciones que puede tener la traducción de su obra a otras lenguas es la tesis lingüística. La tesis reviste tal importancia en este sentido y recorre la composición de la obra de manera tan vertebral que Richard Jeffery, en el ensayo “Árbol y hoja: desarrollo de los escritos” (en Pearce, 2001 [1999]), destaca específicamente que cualquier intento por entender la poética de Tolkien debe comenzar por un análisis de – en su opinión – varias hipótesis lingüísticas: para empezar, están las ideas sobre el destino de la Filología, pero también hay propuestas sobre la traducción y sobre el fenómeno de la diáspora lingüística en Tierra Media. Jeffery objeta cualquier otro punto de partida para la reflexión que no se halle previamente arraigado en la impronta de la situación lingüística y enciclopédica del autor sobre su obra:

[Tolkien] contemplaba la creatividad como algo individual: un escritor debía ceñirse a su mitología privada, a su mezcla personal elaborada a partir del acervo universal común. El creador de un idioma inventado (las dos lenguas élficas de Tolkien y su mitología se complementaron desde el principio) debía intentar descubrir lo que un personaje de una historia llama su ‘lengua nativa’ [...] (166).

En *Los monstruos, los críticos y otros ensayos* (1998 [1983]), Christopher Tolkien recopila el trabajo “Un vicio secreto”, como Tolkien denomina su agrado por la creación verbal, “el incipiente placer hallado en la *invención lingüística*, en poder liberarse de las necesarias limitaciones que se imponen a la capacidad de inventiva de cualquier ser humano dentro de una esfera tradicional” (Tolkien, 1998 [1983]: 246). Además, agrega:

El instinto para la ‘invención lingüística’, el ajuste entre la noción a expresar y el símbolo oral, y *el placer de contemplar la nueva relación establecida*, es racional, y no algo corrupto. En estos idiomas inventados el placer es más intenso que el que se puede dar incluso en el aprendizaje de un nuevo idioma [...] por [...] estar más abierto a la experimentación (246).

Puede afirmarse, entonces, que de la combinatoria entre el deleite que provoca este ‘juego de experimentación’ y su educación y consideraciones personales sobre el espectro lingüístico (ver ‘un idioma artificial para Europa’, en Tolkien, 1998 [1983]: 237) se desprende una coordenada obligatoria – según Jeffery – para recorrer la obra. Su **vicio secreto** constituye, así, un punto de partida para la elucidación de cualquier hipótesis de lectura que la obra acepte, ‘vicio’ fuertemente unido a su concepción del trabajo creativo del escritor y sus lazos activos con la ‘historia’ tanto de una cultura como de la etimología de las palabras.

La relación entre la utopía y la tesis lingüística en la obra de Tolkien se retomará en la PRIMERA PARTE, en la que se explorará el rol de la tradición del fantasy y el acto apropiación – con el montaje de procedimientos idiosincrásicos que esto conlleva – por parte de Tolkien. Ahora es preciso desplazar la atención de los tópicos que actúan como formantes genéricos y que son, por la tanto, decisivos para determinar el género en que se inscribe la trilogía, y centrarse en cambio en tópicos que se vuelven temáticos. Tales tópicos adquieren relevancia al hallarse entretejidos al desarrollo de la tesis lingüística, es decir: al desplegar un sesudo trabajo dialectal y poético, lo cual repercutirá sobre la configuración de la poética autoral en la traducción de la trilogía al castellano.

Los tópicos seleccionados son la respetuosa figuración de los antepasados, la función y persistencia de las parábolas, y el peso de un tiempo confuso, perdido, aunque actualizado en el acervo folclórico. En primer lugar, el análisis se centrará en torno a la finalidad que posee la recuperación de viejos poemas entre los habitantes de la Comarca. En *El camino a la Tierra Media* (1999 [1982]), T. A. Shippey sostiene:

El ‘ajuste preciso’ de los poemas con los personajes y situaciones es [...] ilusorio. Se tiene la sensación de que los versos significan más de lo que sus autores alcanzan a comprender, de que es posible incluso que no sean sus composiciones personales; también puede meditar sobre ellas para repetir las luego con una nueva comprensión (220).

La herencia lírica es en parte desconocida por los personajes, genera efectos diferentes según el contexto en que se declaman los poemas y construye, de este modo, un impacto de omnipresencia mediante recurrentes imágenes relativas al bosque, a un denso follaje, inaccesible, lejano – los hobbits raramente abandonan las inmediaciones de la Comarca – e impenetrable – las leyendas narran los asaltos de seres fantásticos, como árboles que hablan, elfos y enanos, orcos y trolls.

Shippey agrega: “En cuanto al bosque, su belleza es una red y una barrera; sólo la luz de las estrellas y los recuerdos consiguen atravesarlo [...]” (221); se trata precisamente de un cúmulo de imágenes procedentes del pasado, de ‘recuerdos’ junto a los que se hereda, implícita, la presencia constante de los antepasados. Sobre estas figuras y los cantos que se mantienen vivos en la memoria los hobbits (ver ‘enunciados conservadores y tradicionalistas’ Ong, 1997 [1988]), se edifican, entre el respeto por la perpetuidad y la libertad creativa y espontánea, nuevas posibilidades para el futuro. Cuando celebran su encuentro y el pacto de amistad que los une, Merry y Pippin ‘componen’ unos versos para Frodo:

Merry and Pippin began a song, which they had apparently got ready for the occasion. It was made on the model of the dwarf-song that started Bilbo on his adventure long ago, and went to the same tune:

Farewell we call to hearth and hall!
 Though wind may blow and rain may fall,
 We must away ere break of day
 Far over wood and mountain tall (Tolkien, 1999 [1982]: 139).

En su travesía por el pasadizo montañoso de Gil-galad, los hobbits y Aragorn, recientemente unido al grupo luego de su breve estancia en la Posada del Poney Pisador, reviven estrofas que el fin de la infancia parece no haber clausurado; resulta curiosa la persistencia con que la tradición se filtra en Sam, portador semianalfabeto de la riqueza ancestral que transmite:

‘Who was Gil-galad?’ asked Merry; but Strider did not answer, and seemed to be lost in thought. Suddenly a low voice murmured:

Gil-galad was an Elven-king.
 Of him the harpers sadly sing:
 the last whose realm was fair and free
 between the Mountains and the Sea.

[...]

But long ago he rode away,
 and where he dwelleth none can say;
 for into darkness fell his star
 in Mordor where the shadows are.

The other turned in amazement, for the voice was Sam’s [...]
 ‘That’s all I know,’ stammered Sam, blushing. ‘I learned it from Mr. Bilbo when I was a lad. He used to tell me tales like that, knowing how I was always one for hearing about Elves. It

was Mr. Bilbo as taught me my letters. He was mighty book-learned was dear old Mr. Bilbo. And he wrote *poetry*. He wrote what I have just said.’
 ‘He did not make it up,’ said Strider. ‘It is part of the lay that is called *The Fall of Gil-galad*, which is in an ancient tongue. Bilbo must have translated it. I never knew that’ (Tolkien, 1982 [1955]: 229).

El legado del pasado persiste no sólo en el acervo poético que los personajes actualizan oralmente en estrofas sueltas, en apariencia desperdigadas, desvinculadas de toda experiencia cotidiana en la Comarca y, sin embargo, secretamente relacionadas con las vicisitudes que la destrucción del Anillo les depara. El folclore sobrevive también en añejas fabulaciones que el tiempo arrastra junto a poemas como el anterior. Así, las piezas líricas, los proverbios y los supuestos – como “Bilbo must have translated it” – se entrelazan (ver ‘enunciados acumulativos y cercanos al mundo humano vital’ en Ong, 1997 [1988]). Para advertir a los hobbits, Gandalf entrega a Mr. Barlibur estos versos:

All that is gold does not glitter,
 Not all those who wander are lost;
 The old that is strong does not wither,
 Deep roots are not reached by the frost.
 From the ashes a fire shall be woken,
 A light from the shadows shall spring;
 Renewed shall be blade that was broken,
 The crownless again shall be king.

(Tolkien, 1982 [1955]: 212)

También abundan las comparaciones que, bajo distintas formas de relación metafórica – el símil, la sinécdoque, la metonimia –, entablan contrastes entre elementos del mundo natural, como en los versos que asaltan la mente de Frodo en la morada de Tom Bombadil:

‘Now the joy that was hidden in the songs we heard is made plain to me.

O slender as a willow-wand! O clearer than clear water!
 O reed by the living pool! Fair river-daughter!
 O spring-time and summer-time, and spring again after!
 O wind on the waterfall, and the leaves’ laughter!’

Suddenly he stopped and stammered, overcome with surprise to hear himself saying such things (160).

El empleo de las parábolas en los poemas de la trilogía ha sido tratado por Robert Murray en el ensayo “J. R. R. Tolkien y el arte de la parábola” (en Pearce, 2001 [1999]), que traza una

línea diferencial entre esta figura y la alegoría. Murray explica que, mientras a la alegoría corresponde la tendencia al didactismo, a la enseñanza moralizante típicamente contenida en los *fabliaux* medievales, la parábola, en cambio, plantea relaciones de contraste, vínculos asociativos entre experiencias y hechos de la naturaleza, entre comportamientos y seres del mundo biótico:

En cuanto a la ‘parábola’, hoy en día a menudo se la toma por una suerte de cuento con significado, pero ésta sería más bien la definición de *alegoría*, que es solamente una de las muchas artes oratorias que abarcan los términos bíblicos (hebreo y griego) que traducimos por ‘parábola’. El significado primario es ‘comparación’, pero incluye también la alegoría, el proverbio, la sátira y podría decirse que casi cualquier imagen, metáfora o paradoja (Murray, en Pearce, 2001 [1999]: 57).

La parábola alberga enorme potencial comparativo y se la utiliza en referencias a la zona oeste de la Comarca y a la extensión restante de Tierra Media. Mediante esta figura, las definiciones tienden puentes con el pasado y su validez se afianza en lo conocido; partiendo de un elemento del mundo biótico familiar entre los hobbits, se monta la referencia desconocida que de ese modo – se torna cercana, contrastable y cognitivamente aprehensible para los hobbits. Asimismo, Murray se basa en la partición que Tolkien realiza entre ‘historia’ y ‘alegoría’, ubicándolas en ‘extremos opuestos’: la primera constituye todo un desafío al lector, quien debe reconstruir la ‘historia’ al acercarse a la obra (cf. Carpenter, 1977: 4); la segunda, asociada a la metáfora, o bien se agota en la relación de correspondencia entre dos elementos, o – si resiste – se halla a merced de la riqueza interpretativa del lector, que procurará descubrir o renovar significaciones. Murray reflexiona sobre las palabras de Tolkien, quien considera que historia y alegoría no deben entremezclarse, ni homologarse, porque “parten de extremos opuestos” (Murray, en Pearce, 2001 [1999]: 64):

‘De extremos opuestos’. Esto expresa exactamente la diferencia entre, por un lado, el desarrollo del simbolismo natural, mediante la metáfora, símil o parábolas y, por otro, la artificialidad de la alegoría. La una nace de la existencia humana en el mundo real [...] Por otra parte, tenemos la alegoría [...]. El funcionamiento de la alegoría es alimentado no tanto por la potencia simbólica latente en la existencia humana como por un plan o mensaje que el autor oculta bajo símbolos construidos artificialmente con pistas para guiar al lector a descubrir cuál es la solución pretendida en el mundo real (Murray, en Pearce, 2001 [1999]: 64).

En estrecha conexión con los conceptos de parábola y alegoría se encuentra la apreciación de la Fantasía que Tolkien esboza en su ensayo “Sobre los cuentos de hadas” (Tolkien, 1998

[1983]). Así, parece adquirir un cuerpo único y compacto esa amalgama de nociones – antepasados, historia, parábolas, alegoría, fantasía – tendientes a colaborar con la resolución de la tesis lingüística. En el capítulo “Pesquisas filológicas”, Shippey (1999 [1982]) arriba a la conclusión de “que este ‘centro real’ era filológico, y que Tolkien no podía expresarlo en términos literarios corrientes”. Por eso, Tolkien apela a mecanismos vinculados con la formulación de parábolas y sus elementos intervinientes: la alegoría y la historia. Esto le permite – a su vez – reforzar la estructura creativa instalando el pasado en la memoria de los personajes y en el uso que hacen de ella para la perpetuidad. De hecho, aun ignorándolo, los fragmentos en que se han expresado los miembros de la Compañía del Anillo, desde los hobbits, al numenoreano Aragorn o el mago Gandalf, portan marcas de una identidad develada gradualmente, a medida que los acontecimientos unen los versos con los episodios vividos (ver ‘enunciados empáticos, participantes y situacionales’ en Ong, 1997 [1988]).

Aldrich (en Pearce, 2001 [1999]) relaciona el abordaje del tiempo en la trilogía con un ejercicio de razonamiento, como si se tratara de un producto similar a la gestación de las lenguas élficas o a la tarea de reconstitución filológica de elementos lingüísticos con asterisco. Indagar “el misterio del Tiempo, misterio también de nuestras vidas” consiste en remontarse al inicio (cf. ‘visión de la realidad cristiana’ en Aldrich, en Pearce, 2001 [1999]: 105), al principio de un tiempo que aún persiste en el acervo folclórico heredado por los hobbits, en esa oralidad que los alcanza desde un pasado ignoto. La relación con el ‘objeto’ y su presencia en el desenlace de los eventos dispersa, por una parte, una referencia pretendidamente específica, que se vuelve más y más genérica dada la imposibilidad de hacer coincidir el ‘objeto’ o la ‘situación contextual’ con la ‘palabra’ de los poemas recordados, y aglutina, por otra parte, un espesor comunicativo, identitario y significativo, al fin. Esto puede observarse en Frodo, a quien la estadía en la posada de Prancing Pony sugiere esta composición:

‘Come on now, master, sing us something that we haven’t heard before!’
For a moment Frodo stood gaping. Then in desperation he began a ridiculous song that Bilbo had been rather fond of [...]. It was about an inn; and that is probably why it came into Frodo’s mind just then [...]:

There is an inn, a merry old inn
beneath an old grey hill,
And there they brew a beer so brown
That the Man in the Moon himself came down
one night to drink his fill [...].

‘Let’s have it again, master! Come on now! Once more!’

They made Frodo have another drink, and then begin his song again, while many of them joined in; for the tune was well known, and they were quick at picking up words (Tolkien, 1998 [1955]: 198-200).

El problema del tiempo, que inexorablemente transcurre, acumulando experiencia y sabiduría popular en los habitantes de la Comarca, se une a la conciencia de la finitud de la estancia de hombres, hobbits, y hasta elfos, sobre la Tierra Media. Es más: el tiempo embarga a los viajeros en una travesía que conduce a un fin ineludible; Aldrich sostiene que en la trilogía “no hay escape posible *de* la muerte excepto *a través de* la muerte”, y agrega: “si existe una felicidad verdadera para los mortales, ésta debe buscarse no en el tiempo sino en la eternidad” (Aldrich, en Pearce, 2001 [1999]: 119). En el capítulo “Flight to the Ford”, los viajeros topan con un promontorio decorado con estatuas pétreas en celebración de la raza de los trolls:

‘I had no idea we were anywhere near the place!’ said Pippin. He knew the story well. Bilbo and Frodo had told it often; but as a matter of fact he had never more than half believed it. Even now he looked at the stone trolls with suspicion, wondering if some magic might not suddenly bring them to life again.

‘You are forgetting not only your family history, but all you ever knew about trolls,’ said Strider [...].

‘Won’t somebody give us a bit of a song, while the sun is high?’ said Merry, when they had finished. ‘We haven’t had a song or a tale for days.’ [...]

‘Perhaps Sam could dig something out of his memory.’

‘Come on, Sam!’ said Merry. ‘There’s more stored in your head than you let on about.’

‘I don’t know about that,’ said Sam. ‘But how would this suit? It ain’t what I call proper poetry [...]. But these old images here brought it to my mind.’ Standing up, with his hands behind his back, as if he was at school, he began to sing to an old tune.

Troll sat alone on his seat of stone,
And munched and mumbled a bare old bone;
For many a year he had gnawed it near,
For meat was hard to come by.
Done by! Gum by!
In a cave in the hills he dwelt alone,
And meat was hard to come by [...].

‘Where did you come by that, Sam?’ asked Pippin. ‘I’ve never heard those words before.’

Sam muttered something inaudible. ‘It’s out of his own head, of course,’ said Frodo. ‘I am learning a lot about Sam Gamgee on this journey’ [...] (Tolkien, 1982 [1955]: 252-254).

Crear que, desde el pasado, puede explicarse el presente, lo cual permite – a su vez – proyectar la comprensión de los días venideros y las expectativas para el futuro, conduce a los

hobbits a desempolvar añosas composiciones del cancionero de la Comarca, para interpretarlas (o re-interpretarlas) ahora a la luz que arroja el intercambio entre el ‘objeto’ o la ‘situación’ vivida y las palabras que vienen a colación (ver ‘enunciados empáticos, participantes y situacionales’ en Ong, 1997 [1988]). Al diseño de un universo épico integrado por elementos clásicamente constitutivos del género, como los antepasados, la parábola o el valor de la palabra oral conservada generación tras generación se suma la tesis lingüística, que pone en jaque la objetividad disciplinaria de la Filología. En la PRIMERA PARTE se analizarán los repertorios de la trilogía y la composición de la tesis lingüística, particularmente la distribución de dialectos en adstrato.

PRIMERA PARTE. Tolkien y los allegados a la trilogía de los Anillos.

“All we have to decide is what to do with the time that is given us”.

The Fellowship of the Ring, Book One: “The Shadow of the Past”, J. R. R. Tolkien

Ninguna obra tan comprometida con las condiciones del statu quo, en especial con el decurso de una disciplina, como la de Tolkien. Más allá de la comprensión del fantasy épico por parte de Tolkien mismo, deben considerarse las categorizaciones que la academia impone y no debería perderse de vista la noción más extendida acerca del surgimiento del fantasy como una literatura ‘feérica’, evasiva, y de su ‘uso’ pasatista. Por ejemplo, en cuanto al vínculo con la ‘realidad’, o a la relación entre los Mundos en el fantasy, Ana María Barrenechea se pregunta:

¿Qué transgresión puede plantear el mundo de los cuentos de hadas o un mundo como el creado por Tolkien? El lugar en el que transcurre la acción en *El Señor de los Anillos* nada tiene que ver con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que allí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad (Barrenechea, en Roas, 2001: 19).

Sin embargo, el programa de escritura de Tolkien así como la historia de la composición de sus obras no solamente muestran las marcas de una actividad subsidiaria, llevada adelante en los momentos de ocio o en períodos vacacionales, sino que se imponen a su vez la denuncia de las falencias disciplinares y el reclamo de una urgente revisión de los métodos y hallazgos filológicos. En cuanto al lugar secundario que la obra ocupa en la vida del autor, puede pensarse en varios aspectos de su composición: en primer lugar, en el temprano comienzo de la creación de lenguas artificiales, cuando Tolkien aún no ha recibido instrucción formal en Oxford; en segundo lugar, en circunstancias como el dificultoso acceso a la academia, las interrupciones durante la Primera Guerra Mundial; en tercer lugar, el aprovisionamiento para una familia numerosa con el sostén económico de apenas un sueldo de Profesor y, por fin, la falta de planeamiento que caracteriza el trabajo de Tolkien no sólo como autor sino como crítico, filólogo y docente (ver Carpenter, 1977).

Pese a las innumerables interrupciones que atraviesan la obra en su totalidad, Tolkien mantiene, desde su más incipiente trato con la escritura, una postura bifronte. Ambos frentes de

trabajo combinan el desarrollo de una tesis lingüística, que incluye el dismantelamiento de teoremas filológicos anquilosados, y la subcreación de un Mundo Secundario mitológico, todo lo cual permita demostrar la índole ficcional de los resultados a los que se arriba mediante el análisis filológico. Si se regresa brevemente sobre el programa del autor y se revisan los esquemas compositivos de la tesis lingüística, fundada en el empleo ficcional de teoremas históricamente útiles a los filólogos de Oxford y Cambridge desde los inicios de las prácticas de gramática contrastiva heredadas de los hermanos von Humboldt, se verá que Tolkien añade a la serie del ‘fantasy anglosajón’ un aditamento particular. El fantasy que Tolkien conoce y consume (ver Carpenter, 1977: 69-70, 90 y Carter, 2002 [1969]) adopta – con su modo de ‘practicar el género’ – un giro que Bajtín da en leer como histórico, ya que la propuesta de Tolkien viene a denunciar la crisis epistemológica que corroe desde dentro las prácticas de una disciplina que gran parte del círculo académico afín a Tolkien coincide en llamar decadente. ¿Y no es ésta acaso razón suficiente para ubicar *The Lord of the Rings* en relación directa con el “funcionamiento físico” (Barrenechea, en Roas, 2001: 19) del mundo académico y laboral del autor? Y en este sentido, ¿no se trata de una obra estrechamente comprometida con el disenso ante las circunstancias y la predicación de una urgente necesidad de modificar las prácticas del propio campo?

Bajtín define el género como un conjunto relativamente estable de enunciados surgidos en el seno de una comunidad lingüística. Las características recurrentes de los enunciados se materializan en los procedimientos particulares de un estilo (Bajtín, 1999 [1982]: 176) y permiten describir una composición genérica típica. Por otra parte, los recursos de elaboración no son sólo procedimentales sino también temáticos (ver Jameson, 1974). Volviendo a la definición de género y de acuerdo con Bajtín, “los cambios históricos en los estilos de la lengua están indisolublemente vinculados a los cambios de los géneros discursivos” (253). Por eso, se afirma que los géneros discursivos son ‘heterogéneos’ (248), esto es, cambiantes y modificables con el paso del tiempo y en lugares diversos.

El género revela el devenir histórico, diacrónico, de la serie (y viceversa); a su vez, hay repertorios (Bajtín, 1999 [1982]: 252), influencias sincrónicas, más o menos contemporáneas, que dejan sus huellas en las obras y ejercen sobre ellas el efecto de ‘normas’¹¹ (cf. Teoría de las

¹¹ Además, los repertorios no corresponden a un solo sistema. Esto se observa, por ejemplo, en el impulso editorial que ha recibido la obra de Tolkien luego de que el éxito de la trilogía fílmica de Peter Jackson

Normas, en Hermans, 2004 [1999]: 75-85). El género plantea, por su parte y como conjunto de enunciados típicos, un dialogismo (Bajtín, 1999 [1982]: 282) entre los enunciados de una misma obra, los enunciados del repertorio de la obra y los enunciados de otras obras de la serie¹². De esta forma, se crea una ‘cadena de comunicación discursiva’ que contiene ‘reacciones de respuesta y ecos dialógicos’ (284). Así, el repertorio de los géneros discursivos se halla en crecimiento y cambio permanente¹³ en una comunidad lingüística. Con el tiempo se construye una ‘memoria del género’, portadora de los ‘ecos dialógicos’ (290) que las nuevas obras deberán repetir a fin de integrarse al género¹⁴.

El diseño disciplinar criticado por Tolkien se vincula con una realidad externa a la práctica literaria, ligada al desarrollo y decadencia del campo filológico. Con su obra, Tolkien anuncia su adhesión cuestionable a la serie del fantasy a partir de un programa propio, en que el contenido lingüístico, la erudición académica y la utopía van al encuentro de una concepción personalísima sobre la noción de ‘fantasía’. Como autor que imprime en la obra de Tolkien una

impulsara, desde el sistema cinematográfico, la obra del autor (ver Lefevere, 2004 [1992]) y la desplazara desde la periferia hacia el centro en una conjunción sistémica amplia, que incluye la academia y las editoriales (ver “More systems?” en Hermans, 2004 [1999]).

¹² La trilogía de Phillip Pullman, *His Dark Materials*, publicada entre 1995 y 2000, introduce el ‘Magisterium’ y el ‘Polvo’ para representar, en el primer caso, una institución que ostenta poder supremo en el universo. El Magisterium está referenciado en una combinación de instituciones que reúne a la Iglesia Católica Apostólica Romana y a la academia universitaria. El ‘Polvo’ es una sustancia de efectos inciertos y simboliza la decadencia del ‘Magisterium’. En la obra de Pullman, como en la de Tolkien, se representa un universo referenciado en la academia, al cual se critica por su labor anquilosada y se le exige una urgente actualización. También como en Tolkien y los teoremas ‘áridos como el polvo’, Pullman cifra la urgencia de un cambio en el ‘Polvo’.

¹³ Desde la TP, el desarrollo de la serie y el conjunto de convenciones de escritura que la aglutinan, es decir, el género, pueden interpretarse como una ‘evolución’ y ‘lucha continua’ entre las estructuras literarias que integran un polisistema (ver “Into Systems” en Hermans, 2004 [1999]). Además, sobre la relación entre la TP y los aportes del Formalismo Ruso, pueden verse los apartados “Jurij Tynjanov: On Literary Evolution” e “Itamar Even-Zohar: Exploring Intrasystemic Literary Relations” en *Contemporary Translation Theories* (Gentzler, 2004 [2001]: 110-123).

¹⁴ Cabe mencionar el caso de Liliana Bodoc en relación con el fantasy épico. Apartándose de los imaginarios de tradicional origen anglosajón y europeo nórdico para las obras de ‘fantasy’, Bodoc publica entre 2000 y 2004 la trilogía *La saga de Los Confines*, una obra referenciada en el acervo folclórico de Sudamérica, especialmente de Argentina. En esta obra se relata el viaje de varios héroes en busca de refuerzos para la batalla final contra una raza de hombres blancos, aliados con tribus del norte, que – según los vaticinios – serán responsables del fin de los días. Premiada con importantes galardones al fantasy y reconocida por celebridades como Úrsula Le Guin, Bodoc triunfa con un producto que exige ‘localizar’ un imaginario folclórico en las Pampas argentinas.

memoria del género se ha seleccionado a William Morris, y como autor coetáneo en la práctica del género o epifenoménico (ver ‘epifenómeno’, en Bajtín, 1999 [1982]: 252) se abordará a Clive Staples Lewis.

Tanto las obras seleccionadas de William Morris como las trilogías de Tolkien y Lewis, junto a las *Chronicles of Narnia*, muestran que el género se define en las diferencias y en su mutabilidad. El fantasy épico se inscribe en la tradición nórdico-europea, con preponderancia del imaginario anglosajón. Sin embargo, Morris elige el fantasy para la difusión proselitista; Tolkien introduce un programa de denuncia ante la crisis por la que atraviesa la Filología, mientras que en Lewis se interceptan el fantasy y la ciencia ficción en un estudio exploratorio sobre el estatuto ontológico del mito frente a la religión, amén de adoptar, al igual que Tolkien, una postura crítica ante la labor administrativa en el entorno académico.

1. Los precursores o ‘*the road to Middle Earth*’.

Se llama ‘repertorio’ al conjunto de enunciados que funcionan como textos previos a otro y que preestablecen un grupo de ‘normas preliminares’ o políticas de escritura y lectura; al ser preliminares estas normas condicionan toda nueva producción que busque inscribirse en la tradición de cualquier obra anterior. En este sentido, las normas preliminares dictaminan las ‘operacionales’ y hasta pueden combinarse con ellas, en tanto se trata de procedimientos inherentes a las matrices textuales, como enunciados típicos en los niveles macro y microtextuales. Así, la precedencia de estos dos tipos de normas en determinadas obras determinan la producción de nuevos materiales que los autores o bien la crítica desean inscribir en esa serie. Por ello, tanto las normas preliminares como operacionales – así llamadas por Toury en su primer esbozo de la TN – pueden asimismo denominarse ‘normas de la expectativa’, como ha propuesto Andrew Chesterman posteriormente. Con el tiempo, las diatribas arrojadas a la TP y sostenidas especialmente tras el debate Tel Aviv – Bar Ilan señalan el carácter determinista de las interpretaciones de la producción, circulación y consumo de los objetos culturales a partir de la TN.

En esta sección, la serie en que se ubica la trilogía de Tolkien será interpretada a la luz de tales normas (ver ‘problema de los géneros’ en Bajtín, 1999 [1982]: 248-250). Se tomarán

algunos trabajos de Morris¹⁵ a fin de plantear los rasgos del precursor del camino que conduce a Tolkien a crear la Tierra Media, y empleando el concepto de ‘normas iniciales’ – o particularidades de la poética de cada autor – se propone entender tanto la trilogía de Tolkien como las obras seleccionadas de Lewis como espacios ficcionales en que la creatividad de los escritores entra en disidencia con las normas preliminares. De este modo, los enunciados previos y típicos del género fantasy, entre cuyas figuras canónicas se ha elegido a Morris, se relacionan de manera cuestionable con la tesis lingüística en la trilogía de Tolkien, y en el caso de Lewis, el ensayo de protesta en *The Cosmic Trilogy* y la galería de alegorías críticas que se pasean en *The Chronicles of Narnia*.

1.a. William Morris.

William Morris (1834 - 1896) pertenece a una familia acomodada de Essex, dueños de una inmensa casa de campo, adonde Morris crece en un ambiente idílico, en medio de parques y arboledas. Desde su infancia, comienza a cultivar el gusto por el medievalismo, entendido como una combinación de lecturas de libros de caballería, de textos románticos vigentes por la época, y empieza asimismo a coleccionar objetos temáticos, como armaduras, incrustaciones de gemas e impresiones costosísimas de símiles de *scripta* medievales. En la universidad, integra un ‘círculo de estudiantes estetas’, muy embebidos en la producción de Tennyson, Carlyle, Ruskin y el ciclo

¹⁵ En el diseño del repertorio, ha sido necesario recortar el espectro de autores y obras influyentes en la trilogía de Tolkien. Si tuviera que ampliarse la serie que determina las normas preliminares en la composición de las obras del autor, pueden agregarse las figuras de Algernon Blackwood, Lord Dunsany (en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1nelson.html) y Eric Eddison (ver Carpenter, 1977: 69-70, 90 y Carter, 2002 [1969]). Por ejemplo, en la obra de Blackwood (1869 – 1951) *The Lost Valley* (1910) se incluye el cuento “The Wendigo”. Es éste un ser alado, oscuro y de aliento pútrido, también referido como “the great outer horror” y “panic of the wilderness”. De acuerdo con Dale Nelson, los Nazgûl de Tolkien revisten características tan similares que se hace clara la deuda entre ambas figuraciones (en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1nelson.html). De la obra de Dunsany (1878 – 1957) se destaca *The King of Elfland's Daughter* (1924), en la que una princesa élfica, al igual que Arwen, renuncia a su condición inmortal por amor a un hombre, o el relato “The Hoard of the Gibbelins” publicado en *The Book of Wonders* en 1912, que – según Nelson – inspira a Tolkien para escribir el poema “The Mewlips” en 1937 (en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1nelson.html) y es incluido treinta años después en *The Adventures of Tom Bombadil*. Eddison (1882 – 1945) produce varias obras, la novela *Ouroboros* (1922) y *Zimiamvia Trilogy*, cuyos tres volúmenes se publican en 1935, 1941 y 1958, con posibles influencias sobre el quehacer literario de Tolkien. Ciertamente, Tolkien y también Lewis admiraron la labor de Eddison, aunque a éste último poco le interesarán los juicios de dos escritores que carecían de su estima (cf. Carter, 2002 [1969] y “Carta 199” en Carpenter, 2007 [1981]).

artúrico. Rápidamente, las representaciones del código de caballería y de una idealizada axiología de la vida comunal durante el Medioevo, derivadas de las obras de los románticos ingleses, se hacen presentes en los incipientes intentos literarios de Morris.

Su gusto por el refinamiento de piezas relacionadas con el ‘mundo medieval’ lo conducen a cultivarse en el trabajo manual de grabados en madera y estampados en telas y papeles. Ello, sumado al fantasma despersonalizado de la Revolución Industrial, con sus tirajes en serie y el reemplazo gradual de la mano de obra, lo convencen de que la sociedad debe dar un giro a su curso. Morris defiende la artesanía y la simplicidad y unicidad de los diseños, y su eslogan “Art by the people and for the people” se transforma en el baluarte de una tendencia de sello propio. Pronto invierte en una compañía propia que diseña vitrales, papeles de decoración y muebles totalmente artesanales y exclusivos. Con todo, y pese a la fama de estas piezas, apenas unos pocos adinerados compradores pueden acceder a estas creaciones, y la consecuente contradicción entre esta realidad de la comercialización de las piezas y el eslogan de la compañía lo lleva a problematizar no sólo la industrialización sino la distribución de la riqueza y, por ende, la recomposición de las clases sociales en los albores de la Era Industrial.

Así, da sus primeros pasos en el Partido Socialista, crea él mismo la Liga Socialista (ver *William Morris's Socialist Diary*, Boos, 1985 [1982]), la Kelmscott Press en las cercanías de su residencia y más tarde, el Commonwealth Journal (ver *Political Writings of William Morris*, Morton, 1984), dependiente de la Liga, y otorga un impulso nuevo al Arts and Crafts Movement. En su defensa de un pasado libre de las políticas de industrialización idealiza el escape a un tiempo, como el Medioevo, en que toda producción depende de la elaboración manual. Como en sus primeros años, la literatura de caballería no lo abandona, y su trato asiduo con los ciclos de caballeros lo remontan a las sagas nórdicas. En 1868 traba contacto con Eiríkr Magnússon y empieza a estudiar islandés bajo su tutela; tiempo después, ambos emprenden la traducción en verso de la saga de *Gunnlaug Worm-tongue* y las aventuras de *Grettir the Strong*. A ellas se suman *Sigurd the Volsung* y *The Fall of the Niblungs*. Esta producción alterna con la parte de su producción que se denomina ‘ensayos socialistas’, entre ellos, “Art and Socialism” y “Useful Work vs. Useless Toil”. Hacia 1889, y tras varios arrestos por manifestarse en la vía pública y luego de padecer hasta la censura de sus publicaciones, Morris se separa de la Liga y funda la Hammersmith Socialist Society, no sin antes editar las primeras entregas de *News from Nowhere* en el Commonwealth Journal.

Sus obras exhiben influencias de los escritores admirados por Morris, como Tennyson, Keats, Browning y, por sobre todo, Chaucer, y es *The Earthly Paradise* una réplica del formato de ‘historias marco’ que Chaucer monta magistralmente en *The Canterbury Tales*. El paraíso terrenal que Morris pergeña no ostenta riqueza más allá de las visitas mensuales en las que alternan un grupo de navegantes nórdicos y un puñado de náufragos griegos varados en una isla al oeste del continente. Durante sus encuentros, los hombres se deleitan en el primitivo gusto de contar historias. Pero a este grito en defensa del ocio literario – y a este *nowhere* o ‘utopía’ llamada paraíso –, se contraponen en Morris el uso del fantasy con fines combativos (ver ‘Literature of vision’ y ‘Literature of revision’, en Hume, 1984). Sus obras desencajan de los criterios extendidos sobre el fantasy como género de tópicos escapistas (ver ‘Literature of illusion’, en Hume, 1984).

1.a.1. *The Roots of the Mountains* (1889).

The Roots of the Mountains se organiza en capítulos con títulos dicentes, es decir: nombres descriptivos del contenido; este procedimiento, por su parte, expone en forma resumida el argumento de la obra. Se relatan en ella los numerosos avatares de la pareja, el héroe Face-of-God y la doncella Sun-beam, finalmente señores de Burgdale.

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. <u>OF BURGSTEAD AND ITS FOLK AND ITS NEIGHBOURS</u> 2. <u>OF FACE-OF-GOD AND HIS KINDRED</u> 3. <u>THEY TALK OF DIVERS MATTERS IN THE HALL</u> 4. <u>FACE-OF-GOD FARETH TO THE WOOD AGAIN</u> 5. <u>FACE-OF-GOD FALLS IN WITH MENFOLK ON THE MOUNTAIN</u> 6. <u>OF FACE-OF-GOD AND THOSE MOUNTAIN-DWELLERS</u> 7. <u>FACE-OF-GOD TALKETH WITH THE FRIEND ON THE MOUNTAIN</u> 8. <u>FACE-OF-GOD COMETH HOME AGAIN TO BURGSTEAD</u> 9. <u>THOSE BRETHREN FARE TO THE YEWOOD WITH THE BRIDE</u> 10. <u>NEW TIDINGS IN THE DALE</u> 11. <u>MEN MAKE OATH AT BURGSTEAD ON THE HOLY BOAR</u> 12. <u>STONE-FACE TELLETH CONCERNING THE WOOD-WIGHTS</u> 13. <u>THEY FARE TO THE HUNTING OF THE ELK</u> 14. <u>CONCERNING FACE-OF-GOD AND THE MOUNTAIN</u> 15. <u>MURDER AMONGST THE FOLK OF THE WOODLANDERS</u> 16. <u>THE BRIDE SPEAKETH WITH FACE-OF-GOD</u> 17. <u>THE TOKEN COMETH FROM THE MOUNTAIN</u> |
|---|

18. FACE-OF-GOD TALKETH WITH THE FRIEND IN SHADOWY VALE
19. THE FAIR WOMAN TELLETH FACE-OF-GOD OF HER KINDRED
20. THOSE TWO TOGETHER HOLD THE RING OF THE EARTH-GOD
21. FACE-OF-GOD LOOKETH ON THE DUSKY MEN
22. FACE-OF-GOD COMETH HOME TO BURGSTEAD
23. TALK IN THE HALL OF THE HOUSE OF THE FACE
24. FACE-OF-GOD GIVETH THAT TOKEN TO THE BRIDE
25. OF THE GATE-THING AT BURGSTEAD
26. THE ENDING OF THE GATE-THING
27. FACE-OF-GOD LEADETH A BAND THROUGH THE WOOD
28. THE MEN OF BURGDALÉ MEET THE RUNAWAYS
29. THEY BRING THE RUNAWAYS TO BURGSTEAD
30. HALL-FACE GOETH TOWARD ROSE-DALE
31. OF THE WEAPON-SHOW OF THE MEN OF BURGDALÉ AND THEIR NEIGHBOURS
32. THE MEN OF SHADOWY VALE COME TO THE SPRING MARKET AT BURGSTEAD
33. THE ALDERMAN GIVES GIFTS TO THEM OF SHADOWY VALE
34. THE CHIEFTAINS TAKE COUNSEL IN THE HALL OF THE FACE
35. FACE-OF-GOD TALKETH WITH THE SUN-BEAM
36. FOLK-MIGHT SPEAKETH WITH THE BRIDE
37. OF THE FOLK-MOTE OF THE DALES MEN, THE SHEPHERD-FOLK, AND THE WOODLAND CARLES: THE BANNER OF THE WOLF DISPLAYED
38. OF THE GREAT FOLK-MOTE: ATONEMENTS GIVEN, AND MEN MADE SACKLESS
39. OF THE GREAT FOLK-MOTE: MEN TAKE REDE OF THE WAR- FARING, THE FELLOWSHIP, AND THE WAR-LEADER. FOLK-MIGHT TELLETH WHENCE HIS PEOPLE CAME. THE FOLK-MOTE SUNDERED
40. OF THE HOSTING IN SHADOWY VALE
41. THE HOST DEPARTETH FROM SHADOWY VALE: THE FIRST DAY'S JOURNEY
42. THE HOST COMETH TO THE EDGES OF SILVER-DALE
43. FACE-OF-GOD LOOKETH ON SILVER-DALE: THE BOWMEN'S BATTLE
44. OF THE ONSLAUGHT OF THE MEN OF THE STEER, THE BRIDGE, AND THE BULL
45. OF FACE-OF-GOD'S ONSLAUGHT
46. MEN MEET IN THE MARKET OF SILVER-STEAD
47. THE KINDREDS WIN THE MOTE-HOUSE
48. MEN SING IN THE MOTE-HOUSE
49. DALLACH FARETH TO ROSE-DALE: CROW TELLETH OF HIS ERRAND: THE KINDREDS EAT THEIR MEAT IN SILVER-DALE
50. FOLK-MIGHT SEETH THE BRIDE AND SPEAKETH WITH HER
51. THE DEAD BORNE TO BALE: THE MOTE-HOUSE RE-HALLOWED
52. OF THE NEW BEGINNING OF GOOD DAYS IN SILVER-DALE
53. OF THE WORD WHICH HALL-WARD OF THE STEER HAD FOR FOLK- MIGHT
54. TIDINGS OF DALLACH: A FOLK-MOTE IN SILVER-DALE
55. DEPARTURE FROM SILVER-DALE
56. TALK UPON THE WILD-WOOD WAY
57. HOW THE HOST CAME HOME AGAIN
58. HOW THE MAIDEN WARD WAS HELD IN BURGDALÉ

Las 'montañas' son el lugar primitivo al que se remontan los mandatos iniciales que rigen la organización entre los seres, y en las 'raíces' de esas montañas se encuentra el germen del

contacto sin corrupción, armonioso, entre hombres, mujeres y el mundo natural. En 1, los montañeses celebran el cambio de estación con cánticos grupales y al compás del violín, en una atmósfera de estampa idílica.

En cuanto a la escritura, la lírica se intercala en la prosa y la representación de un mundo pasado incluye el uso de lenguaje ya arcaico para la época. El empleo de la flexión en ‘-th’ para la tercera persona del singular, de lexemas compuestos de PRONOMBRE + ADVERBIO, “whoso”, PRONOMBRE + PREPOSICIÓN, “whereon”, o ADVERBIO + PREPOSICIÓN, “therein”, y de verboides en ‘-ing’ anteceditos por la partícula “a-”, “a-singing”, revelan el propósito de recrear en cronolecto correspondiente al tiempo pasado que se representa.

Capítulo 6: “Of Face-of-God and those Mountain-dwellers”.

1. At last Wild-wearer cried out: ‘Now, lads, the night **weareth** and the guest is weary: therefore **whoso** of you **hath** in him any minstrelsy, now let him make it, for later on it shall be over-late.’

Then arose Wood-wont and went to his shut-bed and groped **therein**, and took from out of it a fiddle in its case; and he opened the case and drew from it a very goodly fiddle, and he stood on the floor amidst of the hall and Bow-may his cousin with him; and he laid his bow on the fiddle and woke up song in it, and when it was well awake she fell **a-singing**, and he to answering her song, and at the last all they of the house sang together; and this is the meaning of the words which they sang.

[...]

She **singeth**.

‘Ah, for the maidens that ye leave!
Who now shall save the hay?
What grooms shall kiss our lips at eve,
When June **hath** mastered May?’

He **singeth**.

‘The wheat is won, the seed is sown,
Here **toileth** many a maid,
And ere the hay knee-deep **hath** grown
Your grooms the grass shall wade.’

They sing all together.

‘Then fair befall the mountain-side
Whereon the play shall be!
And fair befall the summer-tide
That **whoso** lives shall see.’

En este fragmento, se relata la interacción entre los hombres y las mujeres jóvenes de Burgdale, que actúan en bloques compactos y festejan – como conviene a las celebraciones relacionadas con los ciclos naturales – sus bodas por temporadas y en grupos anónimos, en los que apenas destaca la pareja de héroes. La organización de esta sociedad depende de la evolución del medio y no amenaza subvertirse por el impacto de prácticas que atenten contra el orden dado. Los hombres, pacientemente, aguardan a las mujeres y en ellas, al encuentro de los novios, conviven una faceta femenina – decoradas de guirnaldas, como Lady Golberry, la Hija del Río y compañera de Tom Bombadil – y otra masculina, que tanto recuerda a la figura de Éowyn en la batalla de los Campos de Pelennor.

A diferencia del capítulo anterior, no se observa aquí el uso de un lenguaje arcaico, a excepción del uso del lexema “carles”, cuya interesantísima etimología se remonta al inglés antiguo y, previamente, al normando antiguo o noruego antiguo: *karl* > *ceorl* > *churl* > *carl*, con significados variables desde *man / husband* > *peasant / rustic* > *one among common people* > *man*, con plural *men*, y así *carl* - *carles*. Sin embargo, hay expresiones restringidas al uso literario ya para la época de composición de esta obra, como “to be well worn”, para indicar ‘the end of May’; “on the very morrow”, ‘tomorrow’, y “on the morn of the day”, ‘in the morning’; “they kept not silence that hour”, ‘they did make noise at the time’; “to be scant of twenty and five winters”, ‘to be at the most twenty five years old’; “to abide within doors”, ‘to stay inside’. Además de frases, pueden citarse también usos lexemáticos, como “spake”, por ‘spoke’; “forsooth”, ‘indeed’; “goodly raiment”, ‘nice clothes’; “to compass”, ‘to have’; “nought”, ‘nothing’. En el nivel sintáctico, abundan las estructuras de inversión y correlativas hasta volverse procedimentales en la escritura del autor; entre las oraciones con inversión del orden dado de los constituyentes pueden citarse “much also men spake”, “needs must their wedding abide...” y “needs also must the Sun-beam go...”, “so then must Face-of-God keep his soul in patience”, y entre las estructuras correlativas, “so wonderful and rare was her beauty, that...”, “such was the custom, that...”.

Capítulo 58: “How the maiden ward was held in Burgdale”

2. Now May was well worn when the Host came home to Burgdale; and on the very morrow of men’s home-coming they began to talk eagerly of the Midsummer Weddings, and how the Maiden Ward would be the greatest and fairest of all yet seen, whereas battle and the deliverance from battle stir up the longing and love both of men and maidens; much also men spake of the wedding of Face-of-god and the Sun-beam; and needs must their wedding abide to the time of the Maiden Ward at Midsummer, and needs also must the Sun-beam go on the Ward with the other Brides of the Folk. So then must Face-of-god keep his soul in patience till those few days were over, doing what work came to hand; and he held his head high among the people, and was well looked to of every man.

In all matters the Sun-beam helped him, both in doing and in forbearing; and now so wonderful and rare was her beauty, that folk looked on her with somewhat of fear, as though she came from the very folk of the Gods.

[...]

No men were to be seen that morning; for such was the custom, that the carles either departed to the fields and the acres, or abode within doors on the morn of the day of the Maiden Ward; but there was a throng of women about the Gate and down the street of Burgstead, and it may well be deemed that they kept not silence that hour.

[...]

Forsooth they were a lovely sight to look on, for no fairer women might be seen in the world; and the eldest of them was scant of five and twenty winters. Every maiden was clad in as goodly raiment as she might compass; their sleeves and gown-hems and girdles, yea, their very shoes and sandals were embroidered so fairly and closely, that as they shifted in the sun they changed colour like the king-fisher shooting from shadow to sunshine. According to due custom every maiden bore some weapon. A few had bows in their hands and quivers at their backs; some had nought but a sword girt to their sides; some bore slender-shafted spears, so as not to overburden their shapely hands; but to some it seemed a merry game to carry long and heavy thrust-spears, or to bear great war-axes over their shoulders. Most had their flowing hair coifed with bright helms; some had burdened their arms with shields; some bore steel hauberks over their linen smocks: almost all had some piece of war-gear on their bodies; and one, to wit, Steed-linden of the Sickle, a tall and fair damsel, was so arrayed that no garment could be seen on her but bright steel war-gear.

A continuación, se analizarán contenidos similares en *Wood Beyond the World*, otra de las obras de Morris cuyo título contiene el nombre de un espacio natural planteado en términos virginales de la corrupción de los tiempos que tanto revela al autor.

1.a.2. *Wood Beyond the World* (1894).

Esta novela se organiza también en capítulos con títulos dicentes que sintetizan la obra, desde la partida del héroe Golden Walter, los avatares intermedios y la final consecución de la felicidad junto a la doncella en la morada de Stark-wall:

1. OF GOLDEN WALTER AND HIS FATHER
2. GOLDEN WALTER TAKES SHIP TO SAIL THE SEAS
3. WALTER HEARETH TIDINGS OF THE DEATH OF HIS FATHER
4. STORM BEFALLS THE BARTHOLOMEW, AND SHE IS DRIVEN OFF HER COURSE
5. NOW THEY COME TO A NEW LAND
6. THE OLD MAN TELLS WALTER OF HIMSELF. WALTER SEES A SHARD IN THE CLIFF-WALL
7. WALTER COMES TO THE SHARD IN THE ROCK-WALL
8. WALTER WENDS THE WASTE
9. WALTER HAPPENETH ON THE FIRST OF THOSE THREE CREATURES
10. WALTER HAPPENETH ON ANOTHER CREATURE IN THE STRANGE LAND
11. WALTER HAPPENETH ON THE MISTRESS
12. THE WEARING OF FOUR DAYS IN THE WOOD BEYOND THE WORLD
13. NOW IS THE HUNT UP
14. THE HUNTING OF THE HART
15. THE SLAYING OF THE QUARRY
16. OF THE KING'S SON AND THE MAID
17. OF THE HOUSE AND THE PLEASANCE IN THE WOOD
18. THE MAID GIVES WALTER TRYST
19. WALTER GOES TO FETCH HOME THE LION'S HIDE
20. WALTER IS BIDDEN TO ANOTHER TRYST
21. WALTER AND THE MAID FLEE FROM THE GOLDEN HOUSE
22. OF THE DWARF AND THE PARDON
23. OF THE PEACEFUL ENDING OF THAT WILD DAY
24. THE MAID TELLS OF WHAT HAD BEFALLEN HER
25. OF THE TRIUMPHANT SUMMER ARRAY OF THE MAID
26. THEY COME TO THE FOLK OF THE BEARS
27. MORNING AMONGST THE BEARS
28. OF THE NEW GOD OF THE BEARS
29. WALTER STRAYS IN THE PASS AND IS SUNDERED FROM THE MAID
30. NOW THEY MEET AGAIN
31. THEY COME UPON NEW FOLK
32. OF THE NEW KING OF THE CITY AND LAND OF STARK-WALL
33. CONCERNING THE FASHION OF KING-MAKING IN STARK-WALL
34. NOW COMETH THE MAID TO THE KING
35. OF THE KING OF STARK-WALL AND HIS QUEEN
36. OF WALTER AND THE MAID IN THE DAYS OF THE KINGSHIP

Para el análisis, se han extractado breves fragmentos, como éste del principio de la obra, en que se presenta al héroe. Así como en la novela anterior puede plantearse un llamamiento al retorno a las ‘raíces’ de la organización social, en que hombres y mujeres se dividan la labor, convivan en armonía y compartan el pesar del sacrificio y la lucha, en términos generales, el ‘más allá’ donde se ubica este ‘bosque’ es un lugar en que un héroe mantiene sus valores intactos aunque pertenezca a una familia burguesa, desprovista de sangre noble y advenediza. La estirpe de ‘nuevos ricos’ de Walter no eclipsa su candor ni su ‘dorado’ brillo y el héroe pugna por conquistar a una joven criada en la simplicidad de la vida rústica. Juntos, habitarán la ‘sólida’ fortaleza de Stark-wall, planteada como un lugar extra - mundo, o ‘más allá’ del mundo, lo que es – por ende – revelador en un doble sentido. Por un lado, Morris defiende un ‘modelo ideal’ de orden social y distribución de los bienes materiales desarrollado en el fantasy en contraste implícito con una ‘realidad histórica’; por otro, no instrumenta este modelo sino en un espacio extra - mundo, o sea: se descarta un modelo, se señala otro comparativamente ‘mejor’, pero se lo reviste de un aura de ‘idealidad’, de imposibilidad de aplicación o de reemplazo por el ya existente.

En cuanto al uso de lexemas y frases tipificadas como arcaicas, al igual que en la novela anterior puede relevarse la contracción “awhile”, los vocablos “to dwell”, “goodly”, “to be of five and twenty winters”, y asimismo una estructura de inversión con CONJUNCIÓN ILATIVA, o consecutiva, en posición inicial, “therefore was he called”.

Capítulo 1: “Of Golden Walter and his father”.

1. Awhile ago there was a young man dwelling in a great and goodly city by the sea which had to name Langton on Holm. He was but of five and twenty winters, a fair-faced man, yellow-haired, tall and strong; rather wiser than foolisher than young men are mostly wont; a valiant youth, and a kind; not of many words but courteous of speech; no roisterer, nought masterful, but peaceable and knowing how to forbear: in a fray a perilous foe, and a trusty war-fellow. His father, with whom he was dwelling when this tale begins, was a great merchant, richer than a baron of the land, a head-man of the greatest of the Lineages of Langton, and a captain of the Porte; he was of the Lineage of the Goldings, therefore was he called Bartholomew Golden, and his son Golden Walter.

Para que la doncella le dé a Walter una cita se requieren varias pruebas, una de las cuales consiste en dar muerte a un león que asolaba los bosques. Como en la otra novela, la joven

marcha armada y, más aún, es ella quien hiere a la bestia en primer lugar; Walter llega al claro del bosque y remata al león, cuando el felino estaba yacente y en los estertores del fin.

Nuevamente, se resaltan los lexemas “ere”, por ‘before’; “nigher”, ‘closer’; “had no might”, ‘wasn’t strong enough’, y la estructura de inversión, “straightaway had Walter loosed again”.

Capítulo 18: “The maid gives Walter tryst”.

2. He had gone but a little way **ere** he saw the Lady standing there in a narrow clearing, her face pale as death, her knees cleaving together, her body swaying and tottering, her hands hanging down, and the bow and arrow fallen to the ground; and ten yards before her a great-headed yellow creature crouching flat to the earth and slowly drawing **nigher**.

He stopped short; one arrow was already notched to the string, and another hung loose to the lesser fingers of his string-hand. He raised his right hand, and drew and loosed in a twinkling; the shaft flew close to the Lady’s side, and straightway all the wood rung with a huge roar, as the yellow lion turned about to bite at the shaft which had sunk deep into him behind the shoulder, as if a bolt out of the heavens had smitten him. But **straightway had Walter loosed again**, and then, throwing down his bow, he ran forward with his drawn sword gleaming in his hand, while the lion weltered and rolled, but **had no might** to move forward. Then Walter went up to him warily and thrust him through to the heart, and leapt aback, lest the beast might yet have life in him to smite; but he left his struggling, his huge voice died out, and he lay there moveless before the hunter.

En 3 la doncella entrega su cinturón de castidad a Golden Walter, finalmente su esposo, devenido Rey. La consumación del amor mutuo es el trofeo después de tanta lucha y, aún conseguida la felicidad final, Walter se pregunta si ella podrá adaptarse a la vida citadina, a abandonar los campos por la vida palaciega. Y como prueba y ponderación de la intimidad que los une los jóvenes emplean los pronombres ‘thou’ y ‘thee’, reservado para el trato familiar; a este uso lo acompañan las flexiones verbal ‘art’ y auxiliar ‘doth’, y también “spake”. Se repiten los lexemas de ADVERBIO + PREPOSICIÓN, “therein”, “thereof”, “therewith”, y asimismo los vocablos arcaizantes, “ere”, “forsooth”, “amidst”, por ‘in the middle’; se destaca además la posposición del participio atributivo, “days bygone”.

Capítulo 36: “Of Walter and the maid in the days of the kingship”.

3. Long it was, indeed, till the women, by the King’s command, had brought the Maid to the King’s chamber; and he met her, and took her by the shoulders and kissed her, and said: “Art thou not weary, sweetheart? Doth not the city, and the thronging folk, and the watching eyes of the great ones... doth it not all lie heavy on thee, as it doth upon me?”

She said: ‘And where is the city now? Is not this the wilderness again, and thou and I alone together therein?’

He gazed at her eagerly, and she reddened, so that her eyes shone light amidst the darkness of the flush of her cheeks.

He spake trembling and softly, and said: ‘Is it not in one matter better than the wilderness? Is not the fear gone, yea, every whit thereof?’

The dark flush had left her face, and she looked on him exceeding sweetly, and spoke steadily and clearly: ‘Even so it is, beloved.’ Therewith she set her hand to the girdle that girt her loins, and did it off, and held it out toward him, and said: ‘Here is the token; this is a maid’s girdle, and the woman is ungirt.’

So he took the girdle and her hand withal, and cast his arms about her: and amidst the sweetness of their love and their safety, and assured hope of many days of joy, they spake together of the hours when they fared the razor-edge betwixt guile and misery and death, and the sweeter yet it grew to them because of it; and many things she told him ere the dawn, of the evil days bygone, and the dealings of the Mistress with her, till the grey day stole into the chamber to make manifest her loveliness; which, forsooth, was better even than the deeming of that man amidst the throng whose heart had been so drawn towards her. So they rejoiced together in the new day.

En *Fantasy and Mimesis* (1984) Kathryn Hume señala que el fantasy constituye una respuesta a la realidad, por ‘ilusión’, como literatura escapista; ‘visión’, al representar ‘nuevas realidades’, realidades que ‘aumenten’, sustraigan o borren aspectos del mundo que mimetizan; por ‘revisión’, porque expongan un ‘modelo’ didáctico-moralizante para la organización de una comunidad; y por ‘desilusión’, con mundos fallidos, irresueltos, contradictorios. En el caso de este autor, puede afirmarse que sus obras surgen de una revisión, tanto del escritor como del político en Morris, que se plasma en novelas visionarias fundadas en interpretaciones polarizadas de la pirámide social, en el marco de una distribución considerada injusta de los bienes. La adversidad que pretenden ‘naturalizar’ los recientes esquemas de una economía industrializada demanda la reformulación de ‘nuevos mundos’, mundos como el de Face-of-God o Golden Walter, en que sea posible el ascenso estamental desde abajo hacia arriba; en que la producción

de riqueza siga descansando en quienes manufacturan la materia prima, los campesinos; en que hombres y mujeres luchan hombro a hombro contra las bestias que los asedian.

2. La trilogía de los Anillos.

En el capítulo “Las fuentes esenciales de Tolkien” (2002 [1969]), Carter postula la influencia que la *Edda Antigua* y el *Cantar de los Nibelungos* ejercen sobre la estructura de Tierra Media, los personajes y sus avatares. Carter detecta un cúmulo de lecturas familiares a Tolkien, correspondiente a relatos registrados por escrito en códices a partir del siglo XII:

En forma oral, puede que [los relatos] se remonten al período de la gran ‘migración aria’, aquel nebuloso y mal documentado período en que los antepasados de los pueblos nórdicos, agrupados en unas dispersas tribus nómadas, recorrían el norte de Europa; esta migración es la que los historiadores alemanes denominan la *Völkerwanderung*, las migraciones de naciones de la Alta Edad Media. De estas migraciones y aventuras épicas nacieron las leyendas y los héroes cuyos relatos se transmitieron y embellecieron por medio de varias generaciones de narradores de los antepasados de los pueblos nórdicos y germánicos en la confusa época anterior a su asentamiento en la península escandinava. (Carter, 2002 [1969]: 222)

Las coincidencias que Carter encuentra entre la obra de Tolkien y las fuentes literarias no responden tanto al orden de la fábula, es decir: a las vicisitudes que componen el ciclo del héroe Sigfrido, sino a ‘objetos’ y episodios que desempeñan un rol fundamental y semejante en ambas obras (cf. Carpenter, 1977: 202), a las que – en el caso de Tolkien – debe agregarse *The Hobbit*:

1. El dragón que custodia el tesoro.
2. El anillo mágico de oro que confiere un gran poder a su portador, pero lleva consigo una mortal maldición.
3. Un talismán de invisibilidad asociado con el tesoro.
4. La muerte del dragón por una herida en una zona vulnerable de su pecho.
5. La espada rota que se recompone.
6. La disputa entre dos enanos o dos gigantes por la posesión del anillo que se traduce en la muerte de uno de ellos.
7. El malvado y pequeño enano que poseía el anillo enloquece, se pervierte y, al final, halla la muerte a causa de él.
8. El hecho de que la maldición del anillo acarree no sólo la muerte sino también una especie de corrupción moral o afán de posesión en todos los que lo llevan (Carter, 2002 [1969]: 232).

Cabe agregar que Tolkien incorpora enanos en sus obras y, en cambio, excluye la presencia de dragones. Estas criaturas sólo aparecen en la trilogía cinematográfica de Peter Jackson, y se

encuentran al servicio del Mal. Asimismo, en otro capítulo, “Sobre la elección de los nombres”, Carter emprende una tarea relativamente minuciosa de relevamiento y constatación de nombres propios derivados de los ciclos heroicos mencionados, o bien de la defonación de vocablos anglosajones (Carter, 2002 [1969]: 257).

Frente a rastreos como el de Carter, se erigen posturas como la de Shippey (1999 [1982]), quien recolecta información de las cartas editadas por Christopher Tolkien y emprende ‘su cruzada’ contra abordajes causalistas, en términos de ‘deudas’ o ‘permanencias’, al estilo de Carter. En el fragmento a continuación, puede observarse la clase de rastrillaje e interpretación de la incidencia de las fuentes que Carter realiza:

Tolkien estuvo toda su vida airado contra los modernos intentos de reescribir o interpretar material antiguo, la mayor parte de los cuales, pensaba él, inducía a errores de tono y espíritu. Wagner es el ejemplo más obvio. La gente siempre relacionó *El Señor de los Anillos* con *Der Ring des Nibelungen*, y a Tolkien eso le disgustaba. ‘Ambos anillos eran redondos -gruñía- y ahí acaba toda semejanza’ (...) Esto no es del todo cierto. Motivos como el concurso de acertijos, el fuego purificador, el arma rota conservada para un heredero, todo esto aparece en ambas obras (...) Pero lo que trastornaba a Tolkien era el hecho de que Wagner estaba trabajando de segunda mano con material que él conocía de primera mano, sobre todo los poemas heroicos de la *Edda Antigua* y el más tardío *Nibelungenlied* en alto alemán medio (...) [Wagner] veía la diferencia donde otros veían semejanza. Wagner era uno de los diversos autores con los que Tolkien tuvo una relación de íntimo disgusto. Shakespeare, Spenser, George MacDonald, Hans Christian Andersen. Todos ellos, en su opinión, habían tomado demasiado a la ligera algo que era muy importante. (Carter, 2002 [1969]: 376)

En el Apéndice A de *El camino a la Tierra Media*, bajo el subtítulo “La verdadera tradición”, Shippey observa: “Tolkien nunca aprobó la búsqueda académica de las ‘fuentes’. Pensaba que tendía a distraer la atención de la obra de arte en sí misma, y a menospreciar al artista por la sugerencia de que lo había obtenido *todo* de alguna otra parte” (Shippey, 1999 [1982]: 376). Con las premisas que le aporta la opinión personal de Tolkien, Shippey se embarca en aclaraciones acerca del concepto de ‘creación literaria’ según Tolkien. Contradictoriamente, acaba engrosando los listados que critica en Carter, puesto que el número de lecturas habidas por Tolkien y magnifica su importancia en el diseño de la Tierra Media. Shippey agrega el *Beowulf*, las elegías anglosajonas *The Ruin*, *The Wanderer* y *The Battle of Maldon*, extensos poemas como *Pearl* y *Sir Gawain and the Green Knight*, entre otros títulos. Hacia el final del Apéndice, Shippey – defensor acérrimo de la hipótesis filológica que debe guiar cualquier acercamiento crítico e interpretativo de la trilogía – termina reconociendo la incidencia de obras múltiples, de

extracción diversa, aunque conectándolo todo con la ‘diáspora lingüística’ y el papel de la tradición literaria en comunidades de ‘oralidad primaria’, plasmadas en la configuración de la Tierra Media.

Por otra parte y teniendo en cuenta el radical posicionamiento de Carter y Shippey ante el rol de las fuentes en Tolkien, parece estrecharse un punto de convergencia entre ambos: la perfección de la geografía de Tierra Media, sin excluir la notable consonancia entre los topónimos, los espacios que éstos designan, sus habitantes y sus lenguas. Carter, quien expone en claros términos la ‘deuda’ de Tolkien con sus lecturas y el conocimiento de los códices, señala las coincidencias entre el relieve de Tierra Media y los antiguos mapas del noroeste europeo (Carter, 2002 [1969]: 261). Si bien Tolkien rebate todo análisis de correspondencias entre los textos que frecuenta como filólogo y su obra literaria, dos hechos resultan innegables: en primer lugar, la presencia ineludible de los textos medievales con que Tolkien ha tratado y, en segundo lugar, el trabajo de *remake*, reelaboración, o refactura que signa su universo literario, incluida la denominación de sus personajes, lugares y objetos (Shippey, 1999 [1982]: 77-79). Se trata, en efecto, de una tarea de reconstrucción que Tolkien emprende como prolongación de su labor filológica, con las herramientas que su disciplina aporta al quehacer literario, y en base a vocablos ya existentes.

2.a. Literatura vs. Lenguaje.

Durante sus años como estudiante y también las primeras décadas de su desempeño docente, Tolkien se familiariza con el debate del momento en los claustros, conocido como ‘Literatura vs. Lenguaje’. La división entre estas facciones comienza en la Honour School of English Language and Literature de Oxford, adonde los profesores se alinean rígidamente en dos bandos. Por un lado, se encuentran los amantes de la Filología, en gran parte medievalistas que opinan que la buena literatura se termina con la obra de Geoffrey Chaucer y que toda la producción posterior carece de relevancia necesaria como para ser objeto de análisis en un curso universitario; ésta es la facción denominada ‘Lang.’. Y en el otro extremo, están aquellos docentes dedicados a la literatura a partir de Chaucer, y focalizados entre los siglos XIV y XIX; este segundo grupo se llama ‘Lit.’ y sostiene que la Filología es una disciplina para la pedantería pura y que el estudio de los cronotextos es labor de galimatías (ver Carpenter, 1977: 63 y 137). Si

bien los estudiantes pueden elegir una vertiente de formación, deben completar sus estudios en ambas.

Tolkien pertenece al primer grupo y en el cumplimiento de sus funciones en su primer cargo en la Honour School se sorprende cuando cree descubrir que el año lectivo demandará mucho más material que la aparente simpleza del programa vigente sugiere. Sin embargo, una vez iniciada su labor, Tolkien descubre que su puesto es increíblemente demandante y que la escasez inicial en los contenidos del programa es apenas nominal. Además, Tolkien se embarca en tareas anexas a la docencia, como la escritura de artículos o contribuciones sobre el inglés antiguo y medio, y ‘vuelca’ el programa en dirección a sus intereses particulares: el dialecto de West Midland durante la Edad Media y el islandés antiguo. Pero lo que destaca a la figura de Tolkien del resto de los profesores de su facción, en este debate, es la convicción de que aun en Filología el énfasis debe radicar no en los teoremas y en la reconstrucción lingüística por sí misma, sino en el análisis filológico a merced del goce de los textos literarios.

Para ello, deben rediseñarse los programas vigentes y Tolkien encuentra gran resistencia entre los intelectuales de Oxford. De hecho, C. S. Lewis – con quien todavía no ha trabado amistad – vota en contra de la modificación de los programas durante la primera presentación. No obstante, al final del cuatrimestre Tolkien insiste en la revisión de los planes de estudio y entonces la mayoría de los profesores – incluido Lewis – lo apoyan. Por primera vez en la historia de la Oxford English School se han insertado cambios y se ha mediado en el debate entre las radicalizadas posturas de ‘Literatura’ y ‘Lenguaje’.

2.b. Teoremas áridos como el polvo.

En *El camino a la Tierra Media* (1999 [1982]), Shippey destaca la importancia de la ‘historia’ de la Filología en el trazado de cualquier mapa de lectura de la obra de Tolkien. Según Shippey, el despertar decimonónico de la disciplina y sus repercusiones contemporáneas, y aun posteriores, ejercen considerable influencia sobre el proyecto creador de Tolkien. De hecho, Shippey parte de la hipótesis de que Tolkien reconoce la índole, ante todo, especulativa de un campo de estudio con pretensiones de científicidad, como la Filología. Durante los primeros años en su cargo en la Oxford English School, Tolkien debe familiarizarse con los contenidos programáticos básicos y realizar tareas investigativas en el área. De esta fecha, datan las

siguientes contribuciones, que muestran la especificidad de la disciplina y la fineza con Tolkien domina el campo: “Problems of the Dissemination of Phonetic Change”, “The Lengthening of Vowels in Old and Middle English times” y “The Anglo-Norman Element in English” (Carpenter, 1977: 64). Y esta erudición, sumada a su capacidad inventiva, lo vuelve un ‘creativo’, un ‘artesano de la palabra’.

De acuerdo con Shippey, existen varias cuestiones en el ámbito académico de Tolkien, que convergen en la formulación de la tesis lingüística y el diseño de la trilogía:

1. Los miles de páginas de teoremas ‘áridos como el polvo’ sobre cambios en el idioma, alteraciones fonéticas y gradaciones apofónicas eran, en opinión de la mayoría de los filólogos, una base esencial y natural para las mucho más apasionantes especulaciones [...]
2. A pesar de la aparente esquizofrenia de la materia y la determinación de sus practicantes en complicarlo todo, la filología fue, durante un tiempo, la vanguardia de todas las ciencias ‘difusas’ o ‘sociales’ [...]
3. En todo este proceso quizá la idea más erosionada fue la concepción de los filólogos de la existencia de una línea divisoria entre imaginación y realidad. El conjunto de su ciencia los condicionaba a aceptar lo que podríamos llamar ‘*-’ o ‘realidad con asterisco’, que ya no existía, pero que podía inferirse con absoluta certeza.
4. La no existencia de los objetos de estudio más deseados creó una novela por su cuenta (Shippey, 1999 [1982]: 39-40).

Shippey sostiene: “La palabra narra la historia [...] así fue exactamente cómo *El Señor de los Anillos* creció y funcionó” (34). La impronta del estudio filológico adquiere enorme envergadura en la obra de Tolkien:

La filología iluminó la Edad Oscura [...]. Pero la cuestión fundamental, que los predecesores académicos de Tolkien no lograron comprender, con el consiguiente perjuicio para su disciplina, es la vasta extensión de la imaginación filológica. En un extremo los eruditos extraían conclusiones de las *letras* de un idioma [...]. En el extremo contrario, estaban dispuestos a pronunciarse categóricamente acerca de la existencia de naciones e imperios sobre la base de la tradición poética o la expansión lingüística [...]. El cambio en el punto de vista marca un enorme, aunque temporal, traslado del interés poético y literario de lo clásico a lo nativo. También muestra cómo la filología podía parecer para algunos la ‘más noble de las ciencias’, la ‘llave de la vida espiritual’, y por supuesto ‘algo mucho más grande que una torpe combinación de lenguaje y literatura’ (Shippey, 1999 [1982]: 36-37).

Y, más adelante, bajo el sugerente subtítulo de “Realidad con asterisco”, Shippey continúa:

Aunque la filología llegó e insufló un hálito de vida en los secos huesos de los antiguos poemas, llenando la historia con el eco de batallas e imperios olvidados, había aún un punto

más allá del cual no podía continuar. Sería posible entender los antiguos idiomas y editar y comentar las viejas historias, mas no se hallarían gentes vivas que los hablasen [...]. Es ésta la razón de que la actividad característica del filólogo acabara siendo, en última instancia, la ‘reconstrucción’ (Shippey, 1999 [1982]: 37-38).

Tolkien construye el mundo ficticio de Tierra Media a fin de contextualizar sus lenguas artificiales, el qwenya y el sindarin. No se trata, pues, de la ‘fundación de un mundo’, sino que tal espacio, sus avatares y sus habitantes brindan integridad a un ‘cosmos lingüístico’. En el capítulo “Pesquisas filológicas”, Shippey (1999 [1982]) no repara en arrojar observaciones causalistas sobre el motor que impulsa el universo ficcional de Tolkien (ver Carpenter, 1977):

Tolkien estaba muy acostumbrado a escudriñar los textos antiguos y a extraer de ellos conclusiones sorprendentes pero racionales acerca de la historia, el lenguaje y las creencias antiguas. En ese proceso desarrolló profundamente una especie de instinto de perro rastreador para la verdad, que le hacía capaz de decir que tal o cual palabra [...] era auténtica, aunque no hubiera registro escrito de ella, queriendo decir con ‘auténtica’ que era un fragmento genuino de una civilización anterior, coherente con los demás (Shippey, 1999 [1982]: 70).

Shippey destaca la “desacostumbrada combinación de emotividad e investigación” (54) en el círculo académico hacia la época en que Tolkien boceta las lenguas élficas y comienza a verse seducido por la posibilidad de crear una mitología para Inglaterra; sin embargo, también reconoce: “‘la Comarca’ es ficción, y la filología, hechos. Las preguntas que empiezan a insinuarse en la obra del Profesor a partir de este momento son: ¿hasta qué punto distinguía él ambos estados?” (63) (cf. ‘story’ y ‘actual history’ en Carpenter, 1977: 4 y 195). Esta incógnita, corroída por el sarcasmo y la intrepidez con que Tolkien juzga el mundo oxoniense de su tiempo, conmociona los cimientos de una disciplina reñida entre dos áreas de aplicación, ‘Lit.’ y ‘Lang.’, que dividen el universo de las Letras familiar a Tolkien (ver Carpenter, 1977: 136-137).

2.c. La tesis lingüística y ‘el vicio secreto’.

El públicamente declarado **vicio secreto** de Tolkien, la invención de palabras basándose en esquemas argumentativos y lingüísticos empleados en Filología, lo impulsa a diseñar un espacio ficcional en el que ‘conviven’ diferentes cronolectos de la lengua inglesa, así como a la creación de las lenguas élficas sobre el sustrato de lenguas europeas modernas. Al operar creativamente sobre datos de los cronolectos del inglés estudiados en los códices, Tolkien

desbarata las pretensiones de objetividad de la Filología. Además, para la sub-creación de sistemas lingüísticos artificiales, echa mano de métodos y prácticas con que la Filología pretende recuperar elementos morfológicos con asterisco, es decir: lexemas potencialmente existentes, formulados de manera conjetural a partir del resto de elementos funcionales en determinado sistema lingüístico.

Tolkien ‘cultiva’ este vicio secreto desde su infancia y adolescencia, cuando atina varias posibilidades inconclusas; ya durante los años en Oxford ensaya los rudimentos del qwenya y el sindarin basándose en su conocimiento de finés y galés, respectivamente. El primer encuentro con la épica finesa data de los años en King Edward’s, cuando Tolkien el poema *Kalevala or Land of Heroes*, en la traducción al inglés de William Forsel Kirby (ver Carpenter, 1977: 49). Este primer contacto con la cultura finesa dispara su interés por la gramática de la lengua y, tan pronto como comienza a entender el sistema de casos y sus declinaciones, abandona el neogótico y se dedica al estudio del finés (Carpenter, 1977: 59). De este contacto, nace el qwenya o ‘élfico antiguo’, e inspirado en el poema escribe “The Story of Kullervo”, influenciado – además – por el estilo de romance en prosa y verso de William Morris. Jamás termina esta historia de Kullervo, un joven malhadado que comete incesto con su madre (ver Petty, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1petty).

Es altamente probable que, fascinado por el “Kalevala”¹⁶, Tolkien haya emprendido una indagación mayor en los relatos de la zona de Karelia hasta que la versión de Vladimir Bogoraz de *The Red Book* cae en sus manos. Y esto se torna aún más visible al confrontar su entramado de geografía y dialectos con la descripción de la distribución dialectal de los karelianos, aunque ausente en la edición original del texto:

¹⁶ De hecho, se constata la profunda influencia que ejerce en Tolkien el descubrimiento del Kalevala, puesto que los relatos recopilados por Elias Lönnrot se ubican en la zona de Karelia (ver Jones, 1987). Esta región ha sido objeto de disputas entre Finlandia y Rusia hasta bien entrado el siglo XX y, con el reparto del territorio entre estos dos países, la dispersión de su gente ha generado una significativa diáspora lingüística y folclórica. El trabajo de Lönnrot en el siglo XIX ha salvaguardado gran parte de la literatura oral de los karelianos. A comienzos de la década de 1930, Vladimir Bogoraz escribe un libro sobre la lengua de los chukchis, una tribu al este de Siberia, en peligro de extinción, y lo llama *The Red Book*. El texto presenta una descripción bastante exhaustiva sobre el hábitat, las características antropológicas, la lengua y la historia de los chukchis. Durante los siguientes 60 años muchas otras tribus, con sus lenguas, han pasado a integrar *The Red Book*. En la actualidad, es posible acceder a una versión en línea de este texto en <http://www.eki.ee/books/redbook>.

In early references the Karelian language is also Olonets or East Karelian. The speakers of Karelian proper (North and South Karelian) use the same name *karjalaiset* or *karjalazhet* for themselves and their language is *karjalan kieli(i)*. The Olonets Karelians call themselves *liüdi* or *liügi* and *livviköit*, and their language is *livvin kieli*. The speakers of the Ludic dialect use *lüüdiköit* or *luudikoit* for themselves and their language is *lüüdi* or *luudikiel* (en <http://www.eki.ee/books/redbook/karelians>).

En la trilogía, basta considerar el ‘Prólogo’ y la ‘Note on the Shire Records’ que introducen el volumen *The Fellowship of the Ring*, así como los Apéndices, en especial el E y el F: ‘Writing and Spelling’ y ‘The Languages and Peoples of the Third Age.

Los tópicos analizados en la INTRODUCCIÓN, el rol de los antepasados, la función de las parábolas en la construcción del acervo popular y el transcurso del tiempo, se entrelazan con la presentación de la tesis lingüística de Tolkien, especialmente en lo referente a la ficción dialectal y a las numerosas piezas líricas intercaladas en la prosa. Puesto que la tesis constituye un punto saliente en el diseño de la poética autoral, la traducción, especialmente de la trilogía, a otras lenguas presentará insalvables inconvenientes de índole formal. Sin embargo, es preciso advertir que el relato de la trilogía sobre la Guerra de la Joya al final de la Tercera Edad se plantea en sí mismo como una ‘traducción’ al inglés moderno, a partir de la versión en Westron o Common Speech que figura en el Libro Rojo, según los Apéndices a *The Lord of the Rings*.

Otra de las lenguas nacidas de su vicio secreto es el sindarin, que posee como sustrato un dialecto que Tolkien domina de manera magistral – a diferencia de los rudimentos que maneja en finés. Resulta curioso observar la definición que Tolkien provee de sí mismo en el ensayo “El inglés y el galés” (Tolkien, 1998 [1983]):

En una empresa misionera un pagano converso puede resultar un buen objeto de exhibición; y como tal, supongo, se me pidió que apareciera. En cualquier caso, como tal estoy aquí ahora: un filólogo del anglosajón y otras lenguas germánicas. Un sajón para los galeses y, entre nosotros, un inglés de Mercia que, sin embargo, siempre se ha sentido atraído por la historia antigua y la prehistoria de estas islas y, en particular, por el idioma galés (196).

Poco después añade:

Yo diría a los filólogos ingleses que quienes no tienen conocimiento de primera mano del galés y su filología carecen de una experiencia imprescindible para su disciplina. Tan necesaria, si bien no tan obvia e inmediatamente útil, como el conocimiento del noruego o el francés (197).

Es ésta otra crítica a las prácticas defectuosas, en opinión de Tolkien, que corroen la Filología: el desconocimiento o el conocimiento demasiado escaso de los dialectos con los que los filólogos trabajan, reponiendo los blancos en los códices a fin de describir una gramática o glosar un texto cuya lengua apenas dominan. Esto no solamente demuestra el carácter hipotético de las reconstrucciones filológicas, sino las tantas conjeturas sobre las que se apoyan las mitologías que el filólogo va ‘revelando’. Por eso, Tolkien sostiene que el trabajo del filólogo debe revestir dos características: en primer lugar, tiene que poseer solidez en el conocimiento del dialecto o de los datos existentes del dialecto de referencia y, en segundo lugar, integralidad, o sea que debe poderse conjeturar sobre la lengua, la historia del pueblo a partir del desarrollo de la lengua y la mitología, que podrá derivarse del contenido mismo de los códices.

Las ideas iniciales para la creación de una mitología surgen durante las reuniones de los T.C.B.S.. En el curso de sus charlas amistosas con otros estudiantes de Filología, igualmente inquietos, Tolkien va puliendo, por un lado, el entretenimiento de las lenguas ficticias y, por otro, la necesidad de una mitología para Inglaterra. Para brindar un marco holístico a la descripción de sus lenguas, Tolkien entiende que debe acompañarlas de una historia. Cada lexema debe poseer, a su vez, una etimología, y la descripción etimológica, por su parte, revelará aspectos de la historia de esas comunidades lingüísticas. Ya al final de su carrera, cuando se refiera al trabajo de los filólogos, Tolkien reclamará el dominio de estos dos sentidos, el sincrónico y el diacrónico, para un acabado conocimiento de los dialectos (Tolkien, 1998 [1983]: 197) (ver Carpenter, 1977: 89 y Shippey, 1999 [1982]) explica la importancia que posee la historia de las palabras para Tolkien, no sólo como sub-creador de lexemas cronolectales y lenguas artificiales, sino como filólogo o creador de formas ‘reales’, con asterisco:

El núcleo esencial del pensamiento tolkieniano era que ‘el término autentica al objeto’, convencimiento éste sustentado por la filología. Tolkien pensaba, de hecho sabía, que podía agrupar muchas palabras y sus formas en dos grupos: *antiguas, tradicionales y genuinas* unas; *nuevas, no históricas y erróneas* las otras. Y este razonamiento le llevó a formarse la opinión, más incierta pero aun así muy plausible, de que el primer grupo era no sólo más correcto, sino también más interesante que el segundo [...].

El buen arte de escribir comenzaba eligiendo las palabras adecuadas. Tolkien se obligó así a prescindir de formas como ‘elfin’, ‘dwarfish’, ‘fairy’, ‘gnome’ y, finalmente, ‘goblin’ [...]. Lo más importante es que comenzó a elaborar sus sustitutas y a considerar qué conceptos se ocultaban tras las palabras y usos que él admitía como auténticos desde el punto de vista lingüístico. Esta actividad de re-creación -creación desde la filología- es el corazón de la ‘invención’ tolkieniana [...] (Shippey, 1999 [1982]: 77-79).

El primer intento aparece en el poema *The Voyage of Earendel, the Evening Star*, con el relato del marinero del cielo que persigue la estrella del alba. El siguiente paso es el borrador llamado “The Book of Lost Tales”, que queda inconcluso y es publicado póstumamente en dos tomos, en 1983 y 1984, con la edición de Christopher Tolkien. Empieza por el cuento “The Silmarillion”, que luego se desgaja de ese compendio y se publica al mismo tiempo que la trilogía. Con el poema sobre la estrella Earendel y el relato acerca de las ‘joyas-de-silima’ o ‘silmarilli’ durante la Primera Edad en las Tierras Eternas (ver ‘Eärendil the Mariner’, ‘Silima’, ‘Silmarilli’ y ‘War de the Great Jewels’, en Tyler, 1976: 124-126, 438, 438-439 y 512-513, respectivamente) Tolkien da los pasos preliminares para la formulación de una cosmogonía. El punto esencial es fusionar las lenguas con las historia de los pueblos, a fin de crear un relato mitológico que narre las verdades del universo y brinde una visión moral del mismo, de igual manera que en las Sagradas Escrituras se relatan los avatares y las verdades que rigen al pueblo de Dios (ver Carpenter, 1977: 91). A su vez, como existe un correlato entre los Mundos Secundario y Primario, el objeto subcreado porta las características de su contraparte en el ‘mundo real’. La tesis lingüística integra varias hipótesis: la distribución de dialectos de una misma lengua, la reconstrucción de cronolectos y la formulación de lenguas ficticias.

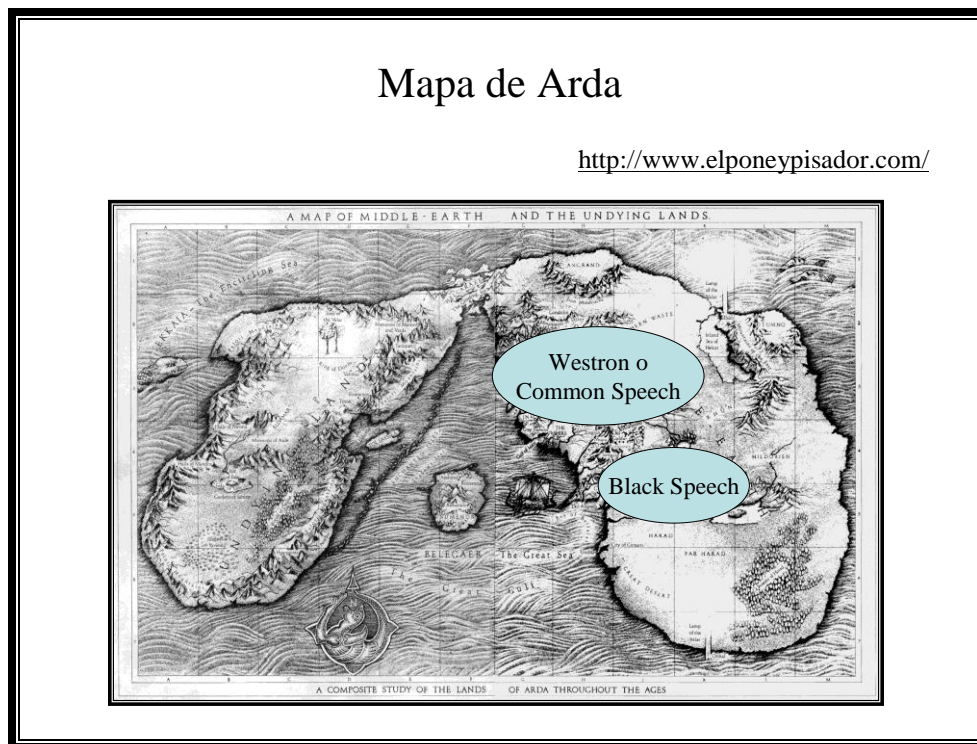
Pues bien, con la convivencia de varios dialectos en Tierra Media, Tolkien señala la resistencia del galés y el britano frente al inglés, o sea: al anglosajón, de origen germánico o teutón (ver “El inglés y el galés” en Tolkien, 1998 [1983]). La misma dispersión dialectal en la Isla de Gran Bretaña, así como las variaciones temporales o cronolectales del inglés moderno, hallan su réplica en los conflictos lingüísticos que alejan y acercan las distintas razas de Tierra Media. Asimismo, Tolkien arriesga un contraste entre la dispersión lingüística en la Isla, y la difusión y el fortalecimiento de los dialectos romances, derivados del latín; se observa, entonces, la diáspora de una *lingua franca*, prestigiosa y afianzada desde las esferas que detentan el poder, ‘deshecha’ en lenguas vernáculas que cobran gradual independencia y se imponen, finalmente, con igual relevancia sobre el latín (Tolkien, 1998 [1983]: 210-213) (cf. ‘latín élfico’ en González Baixauli, 1999).

La tarea del filólogo se nutre y fundamenta de la carencia de documentos escritos, necesarios para las pesquisas sobre la evolución lingüística en general. Por eso, los ejercicios de reconstitución y aprovisionamiento de elementos morfológicos con asterisco revisten autoridad disciplinaria y reconocimiento académico. Pues bien, como se ha dicho ya, su ‘vicio secreto’

conduce a Tolkien a emplear tales procedimientos en la formulación de sistemas lingüísticos artificiales, basándose en las plantillas descriptivas de lenguas naturales. Así, la diáspora humana y lingüística ocurrida en Gran Bretaña a principios de la Edad Media se prolonga en una disolución similar en la trilogía. Además, al mostrar la plausibilidad de sus lenguas artificiales, Tolkien desmantela los métodos de su disciplina para la reconstrucción de formas con asterisco. Por su parte, los detractores de la obra de Tolkien (ver “Cash or Kudos”, en Carpenter, 1977; Drout, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1drout: 137 y 155; y Turner, 2001) buscan revertir el argumento; según ellos, la crisis de la disciplina no ‘probarse’ con la perfección de las lenguas ficticias, puesto que tales lenguas se encuentran plagadas de indefinición e inconclusiones. Y esta imperfección de las lenguas élficas revela la incompetencia de Tolkien como escritor – por la formulación de lenguas artificiales defectuosas – tanto como filólogo (ver *Cartas*, Tolkien, 2007 [1981]) puesto que si se poseyera una franca comprensión de los teoremas, no habría forma de que, al aplicarlos correctamente, las lenguas artificiales mostraran imperfecciones. Este alegato peca de falaz, ya que es la mera creación de lenguas artificiales sobre el sustrato de datos derivados de lenguas naturales lo que las hace relacionables con las falencias en las prácticas filológicas. Y esto no depende del grado de perfección del qwenya o el sindarin, por ejemplo; además, es difícil hipotetizar sobre la voluntad del autor en las ‘indefiniciones’ que pueden atribuírsele a su trabajo.

Además, Tolkien crea el alfabeto de *rúmil*, basado en una selección de grafemas del hebreo, el griego y de caracteres mecanográficos, pensado en un principio para agilizar las entradas en el diario personal que comienza a escribir entre 1919 y 1920, cuando es empleado como secretario en la redacción del Oxford English Dictionary, y luego derivadas para el uso exclusivo de las lenguas artificiales. El alfabeto de *rúmil* atraviesa varias etapas de perfeccionamiento y no siempre se han consignado debidamente las modificaciones; por eso, decodificar el diario de esta época ha sido una tarea bastante ingrata (ver Carpenter, 1977: 100-101). Luego de varios cambios, Tolkien abandona el *rúmil* y se dedica al qwenyatic, una versión optimizada del primero; en 1926 recibe los últimos cambios grafemáticos y su nombre definitivo, *Fëanorian* (169). Casi al final de su vida, inventa el ‘nuevo alfabeto del inglés’, que vendría a reemplazar el convencional y para el cual deriva algunos símbolos del Fëanorian, pero lo reserva solamente para el uso en su diario personal (241).

A su espacio geográfico ficticio Tolkien lo denomina *Arda*, “El Reino”, y a su distribución de dialectos y cronolectos se la conoce como *Ardalambion* o ‘las lenguas de Arda’ (ver Drout, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1drout y Fauskanger, en <http://move.to/ardalambion>).



En el Libro Rojo se hallan los seis extensos Libros de los tres volúmenes de la trilogía. La lengua en la que han sido redactados es el Westron, o lengua del Oeste de la isla de Tierra Media, también llamada Common Speech por tratarse de una variante dialectal que hace las veces de lengua franca entre las tribus, a excepción de la comunidad élfica. Al Oeste, la diversidad de grupos de hombres la conocen, con algunas variaciones que no impiden la inteligibilidad, y también la conocen algunos elfos y enanos; en cambio, en el Este se habla el Black Speech, una variante surgida de palabras que los orcos y demás criaturas del Mal han tomado de otras lenguas y bastardeado a su antojo. En el Apéndice F, se explica el mapa lingüístico de Tierra Media y se reseña brevemente la historia de sus lenguas. Con respecto al Common Speech, se dice:

The language represented in this history by English was the *Westron* or ‘Common Speech’ of the West-lands of Middle-earth in the Third Age. In the course of that age it had become the

native language of nearly all the speaking-peoples (save the Elves) who dwelt within by bounds of the old kingdoms of Arnor and Gondor [...] At the time of the War of the Ring at the end of the age these were still its bounds as a native tongue, though large parts of Eriador were now deserted [...] A few of the ancient Wild Men still lurked in the Drúadan Forest in Anórien; and in the hills of Dunland a remnant lingered of an old people, the former inhabitants of much of Gondor. These clung to their own languages; while in the plains of Rohan there dwelt now a Northern people, the Rohirrim, who had come into that land some five hundred years earlier. But the Westron was used a second language of intercourse by all those who still retained a speech of their own, even by the Elves, not only in Arnor and Gondor but throughout the vales of Anduin, and eastward to the further eaves of Mirkwood (Tolkien, 1982 [1955]: 467).

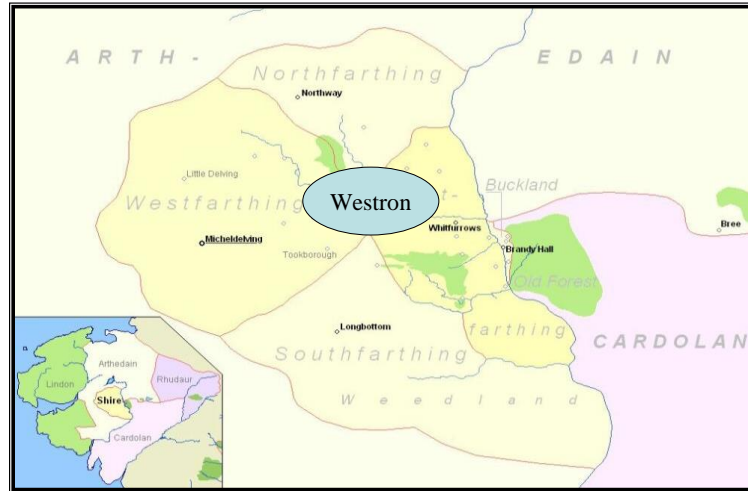
Y en la sección final, titulada “On Translation”, se explica que se ha empleado el inglés por ser ésta una lengua de mayor alcance, que no requiere aprendizaje ni entrenamiento, al menos para la comunidad ‘modelo’ de destino:

In presenting the matter of the Red Book, as a history for people of today to read, the whole of the linguistic setting has been translated as far as possible into terms of our own times. Only the languages alien to the Common Speech have been left in their original form; but these appear mainly in the names of persons and places. The Common Speech, as the language of the Hobbits and their narratives, has inevitably been turned into modern English. In the process the difference between the varieties observable in the use of the Westron has been lessened. Some attempt has been made to represent these varieties by variations in the kind of English used; the divergence between the pronunciation and idiom of the Shire and the Westron tongue in the mouths of the Elves or of the high men of Gondor was greater than has been shown in this book. Hobbits indeed spoke for the most part a rustic dialect, whereas in Gondor and Rohan a more antique language was used, more formal and more tense (Tolkien, 1982 [1955]: 474-475).

A continuación, se presentarán fragmentos selectos de cada una de las tribus de Tierra Media, y se relevarán luego los rasgos formales y de índole temática que caracterizan sus respectivos dialectos. Asimismo, se agrega un mapa ilustrativo de las diferentes regiones de Tierra Media en que se habla Westron:

Mapa de La Comarca

<http://www.elponeypisador.com/>



Los hobbits.

- **Harfoots**
- **Stoors**
- **Fallohides**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. 'It [perpetual youth] will have to be paid for [they said] It isn't natural, and trouble will come of it!' (p. 41).
2. 'A very nice well-spoken gentlehobbit is Mr. Bilbo, as I've always said' (p. 42).
3. 'But what about this Frodo that lives with him? (...) Baggins is his name, but he's more than half a Brandybuck, they say' (p. 42-43).
4. 'Small wonder that trouble came of it, I say. But be that as it may, Mr. Frodo is as nice a young hobbit as you could wish to meet' (p. 43).
5. 'You shouldn't listen to all you hear [...] There isn't no call to go talking of pushing and pulling [...] Anyway: there was this Mr. Frodo left an orphan and stranded, as you might say, among those queer Bucklanders' (p. 43-44).

6. 'There's a tidy bit of money tucked away up there, I hear tell [...] all the top of your hill is full of tunnels packed, with chests of gold and silver, and jools, by what I've heard' (p. 44).
7. 'Then you've heard more than I can speak to [...] I know nothing about *jools*' (p. 44).
8. 'I don't know half of you half as well as I should like; and I like less than half of you half as well as you deserve' (p. 51).
9. 'Mr. Baggins has gone away. Went this morning, and my Sam went with him: anyway, all his stuff went. Yes, sold out and gone, I tell'ee. Why? Why's none of my business, or yours. Where to? That ain't no secret. He's moved to Bucklebury or some such place, away down yonder. Yes it is – a tidy way. I've never been so far myself; they're queer folks in Buckland. No, I can't give no message. Good night to you!' (p. 97).

Una caracterización del dialecto de los hobbits incluye colocaciones preposicionales eruditas en frases verbales, como en 'to be paid for' y 'will come of it', en presencia omisiones subestándares, si se consideran los casos de falta de sujeto, resaltados en 9, las flexiones 'ee' por 'you', o 'ain't' por 'isn't', el doble negativo en 'ain't no secret' y 'can't give no message'. Otro uso asimismo culto puede verse en 2 y 3, con la tematización de la información que debe ponerse de relieve en el enunciado, así como la rematización, según los ejemplos 'is Mr. Bilbo' e 'is his name'.

En segundo lugar, debe considerarse el papel del rumor y la predicación de su construcción discursiva en expresiones con pares de verbos discendi o 'de decir', 'to say' y 'to speak' y el par de verbos 'to hear' y 'to listen', como en 'I've always said' o 'they say', y 'listen to all you hear', 'by what I've heard' o 'you've heard more than I can speak to'. En la formulación de las habladurías existen una fuente externa y, de ella, participa cada uno ya sea reafirmando los enunciados que circulan, o desmintiéndolos, de allí que se aplique una axiología sobre los decires ajenos, que se plasma en auxiliares como 'should', como en 5, o en la contrastación de las escuchas con la opinión propia, según ocurre en la deslegitimación del rumor en 7. En tercer lugar, los hobbits son afectos a los juegos de palabras (ver Arrizabalaga, 2007) como en 8, por ejemplo. Al rodar las habladurías se demarcan los límites del espacio conocido por los hobbits y se delinea, aunque indefinidamente, la distancia que separa La Comarca del resto de Tierra Media, como en 'some such place' y 'away down yonder'. El resguardo de los hobbits está en el conocimiento propio y el contacto directo con el entorno, lo cual relega a la extrañeza, a la rareza de 'queer folks', a todo otro habitante de la Tierra Media.

- **Sméagol - Gollum**

THE TWO TOWERS

1. 'Ach, sss! Cautious, my precious! More haste less speed. We mussn't rissk our neck, **musst we, precious?** No, precious –*gollum!* [...] We hate it [...] **Nassty, nassty** shivery light it is –sss– it spies on us, precious –it hurts our eyes' (p. 260).

2. 'Don't hurt us! Don't let them hurt us, precious! They won't hurt us, **will they,** nice little **hobbittses?** We didn't mean no harm, but **they jumps** on us like cats on poor **mices,** they did, precious. And we are so lonely, *gollum.* We'll be nice to them, very nice, if they'll be nice to us, won't we, **yes, yess'** (p. 260).

3. 'But that would **kill us, kill us** [...] Cruel little hobbittses. Tie us up in the **cold hard lands** and leave us, *gollum, gollum'* (p. 261).

4. 'Yess, wretched we are, precious [...] Misery, misery! **Hobbitts won't kill us, nice hobbitts!**' (p. 262).

5. 'Yess, yes indeed [...] Nice hobbitts! We will come with them. Find them safe paths in the dark, **yes, we will.** And where are they going in these **cold hard lands,** **we wonders, yes, we wonders?'** (p. 262).

6. 'Ach! Sss! [...] **We guessed, yes, we guessed** [...] and we didn't want them to go, **did we?** No, precious, not the nice hobbitts. **Ashes, ashes, and dust, and thirst there is; and pits, pits, pits, and Orcs, thousands of orcses.** **Nice hobbitts musstn't go to –sss– those places'** (pp. 262-263).

7. 'Once, by accident it was, **wasn't it, precious?** Yes, by accident. But we won't go back, no, no [...] **Leave me alone, gollum!** You hurt me. O, my poor hands, *gollum!* I, we, I don't want to come back, **I can't find it. I am tired. I, we can't find it, gollum, gollum,** no, nowhere. They are always awake. Dwarves, Men, and Elves, terrible Elves with **bright eyes.** I can't find it. **Ach!**' (p. 263).

8. 'The big lights hurt our eyes, **they do** [...] Not under the White Face, not yet. It will go behind the hills soon, yess. Rest a bit first, nice hobbitts!' (p. 263).

9. 'It hurts us, it hurts us [...] It freezes, it bites! **Elves twisted it, curse them! Nasty cruel hobbitts! That's why we tries to escape, of course it is, precious.** **We guessed they were cruel hobbitts. They visits Elves, fierce Elves with bright eyes.** Take it off us! It hurts us!' (p. 265).

que no puede evitar sucumbir ante el Anillo, convive la corrupta criatura Gollum, cuyo nombre surge de los ruidos guturales que acompañan sus quejas constantes y la prolongación de los fonemas sibilantes, como en 1, 6 y 7. Este ser atormentado por el Anillo se expresa con otros y consigo mismo a partir de un diálogo entre las dos ‘voluntades’ que lo habitan, el buen Sméagol y el maléfico Gollum. Por eso, en compañía de Frodo y Sam, no abandona sus ‘maneras dialogadas’ ni distingue entre aquello que ‘se dice a sí mismo’ y lo que debe responder a los otros hobbits. Sus intervenciones ante los hobbits se hallan entrecortadas por la expresión ‘cautious, my precious’, en la que se combinan –en el nivel fonológico– los fonemas sibilantes y –desde el punto de vista del contenido– la apelación al Anillo, al que Gollum ha bautizado ‘Precious’. Indirectamente, en presencia de los hobbits, Gollum advierte al Sméagol dentro de sí, y al mismo tiempo aconseja al Anillo que, como objeto de la discordia, aparece personificado. Asimismo, en su discurso puede observarse una constante oscilación entre los pronombres de primera persona singular y plural, ‘I’ y ‘we’, y el uso recurrente de ‘question tags’, en continuas interpelaciones en busca de la reafirmación de uno de los dos habitantes de ese único cuerpo, como en 1, 2, 5, 6 y 8. A la fluctuación entre la primera persona del singular y el plural, que tipifica el desdoblamiento interno del personaje, se agrega la agramaticalidad de usos como ‘they jumps’ (en 6).

Además, de la característica falta de concordancia entre la tercera persona plural del pronombre y la singular del verbo, el idiolecto de esta criatura se halla plagado de otros rasgos subestándares, como el empleo de plurales agramaticales, ‘hobbitses’ y ‘mices’, ‘orcses’, o ‘snakees’ y ‘wormses’ en 2, 6 y 12, respectivamente. También puede citarse el uso de doble negación, ‘didn’t mean no harm’ en 2. En cuanto a la organización del contenido de los diálogos del personaje Sméagol-Gollum, se reiteran la utilización del procedimiento de repetición (ver Arrizabalaga, 2007), como en 3 y 6, en que se enuncian seguidamente expresiones o palabras centrales como ‘kill us, kill us’ o ‘ashes, ashes’, ‘pits, pits’. A ello se suma la reiteración de la expresión ‘bright eyes’ e, incluso, la cita de una rima ‘makes eyes bright, fingers tight’ en relación con la posesión del Anillo. Sin embargo, esta reiteración no procura sólo apelar a la conmiseración lastimosa de sus interlocutores, Frodo y Sam, sino que revela las restricciones en el léxico del personaje. Los adjetivos valorativos manifiestan un orden maniqueo en el sistema de creencias y valores del personaje; lo bueno es ponderado con ‘nice’, y lo malo es rechazado como ‘nassty’. Así, los hobbits son repetidamente aludidos como ‘nice hobbits’. Resulta interesante observar que la rima se encuentra asimismo corrupta por la intervención idiolectal de Sméagol-

Gollum, quien reproduce en el cántico popular la falta de concordancia entre pronombre y verbo. El discurso de Sméagol-Gollum incorpora, además, colocaciones del cántico popular, como ‘cold, hard lands’ que se repiten en 3 y 5 antes de que la propia criatura entonara los versos. El uso de epítetos reduplicados, como ‘pick and choose’, ‘spick and span’, es propio de hablantes con poca escolarización en el siglo XIX. De manera similar, la mención al alimento, ‘We only wish / to catch a fish’, en plena travesía hacia el Monte del Destino, suscita el recurrente clamor ‘fissh, nice fissh’.

Los hombres.

- **Gandalf el Gris**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. ‘In Eregion long ago many Elven-rings were made, magic rings as you call them, and they were, of course, of various kinds: some more potent and some less. The lesser rings were only essays in the craft before it was full-grown, and to the Elven-smiths they were but trifles – yet still to my mind dangerous for mortals’ (p. 71).
2. ‘A mortal [...] who keeps one of the Great Rings, does not die, but he does not grow or obtain more life, he merely continues, until at last every minute is a weariness. And if he often uses the Ring to make himself invisible, he *fades*: he becomes in the end invisible permanently, and walks in the twilight under the eye of the dark power that rules the Rings’ (p. 71).
3. ‘The Elves brought you from the Ford on the night of the twentieth, and that is where you lost count. We have been terribly anxious, and Sam has hardly left your side, day or night, except to run messages. Elrond is a master of healing, but the weapons of our Enemy are deadly. To tell you the truth, I had very little hope; for I suspected that there was some fragment of the blade still in the closed wound. But it could not be found until last night. Then Elrond removed a splinter. It was deeply buried, and it was working inwards’ (p. 268).
4. ‘They tried to pierce your heart with a Morgul-knife which remains in the wound. If they had succeeded, you would have become like they are, only weaker and under their command. You would have become a wraith under the dominion of the Dark Lord; and he would have tormented you for trying to keep his Ring, if any greater torment were possible than being robbed of it and seeing it on his hand’ (p. 268).

Gandalf, como sabio mago del Bien, es el depositario de los relatos que ‘harán historia’ en Tierra Media; por eso, al tomar la palabra se repiten en sus comienzos las expresiones del tipo ‘Once upon a time’, como en 1 y 2, seguidas del detalle de los avatares. El relato que Gandalf

domina y repite alterna con comentarios sobre el rol del interlocutor como relator; así, en Rivendell, le aclara a Frodo las partes que podrían ‘perderse’ en la memoria del hobbit y el exacto instante en que acaba y comienza su ‘memoria’ de lo acontecido, ‘on the night of the twentieth, and that is where you lost count’. Del 3 al 4, Gandalf actualiza al hobbit herido y aprovecha la ocasión para multiplicar sus saberes sobre el cuchillo de Morgul y los Jinetes Negros.

THE TWO TOWERS

5. ‘Yes, I am in white now [...] Indeed, *I am Saruman, one might almost say, Saruman as he should have been.* But come now, tell me of yourselves! I have passed through fire and deep water, since we parted. I have forgotten much that I thought I knew, and learned again much that I thought I had forgotten. I can see many things far off, but many things that are close at hand I cannot see. Tell me of yourselves!’ (p. 116-117).

6. ‘That was Gwaihir the Windlord, who rescued me from Orthanc. I sent him before me to watch the River and gather tidings. His sight is keen, but he cannot see all that passes under hill and tree. Some things he has seen, and others I have seen myself. The Ring now has passed beyond my help, or the help of any of the Company that set out from Rivendell. Very nearly it was revealed to the Enemy, but it escaped. I had some part in that: for I sat in a high place, and I strove with the Dark Tower; and the Shadow passed. Then I was weary, very weary; and I walked long in dark thought’ (p. 117).

7. ‘Come, Aragorn son of Arathorn! [...] Do not regret your choice in the valley of the Eryn Muil, nor call it a vain pursuit. You chose amid doubts that path that seemed right: the choice was just, and it has been rewarded. For so we have met in time, who otherwise might have met too late. But the quest of your companions is over. Your next journey is marked by your given word. You must go to Edoras and seek out Théoden in his hall. For you are needed. The light of Andúril must now be uncovered in the battle for which it has so long waited. There is war in Rohan, and worse evil: it goes ill with Théoden’ (p. 123).

8. Thus it was that I came to Caras Galadon and found you but lately gone. I tarried there in the ageless time of that land where days bring healing not decay. Healing I found, and I was clothed in white. Counsel I gave and counsel took. Thence by strange roads I came, and messages I bring to some of you. To Aragorn I was bidden to say this:

*‘Where now are the Dúnedain, Elessar, Elessar?
Why do thy kinsfolk wander afar?
Near is the hour when the Lost should come forth,
And the Grey Company ride from the North.
But dark is the path appointed for thee:
The Dead watch the road that leads to the Sea’.*

To Legolas she sent this word:

*‘Legolas Greenleaf long under tree
In joy thou hast lived. Beware of the Sea!
If thou hearest the cry of the gull on the shore,
Thy heart shall then rest in the forest no more’* (p. 126).

Transfigurado en Gandalf el Blanco, sobreviviente de la batalla contra el Balrog en Minas Moria, el anteriormente Mago Gris se expresa como nunca mediante juegos de palabras y acertijos. De la victoria en su lucha contra el Mal, ha ganado conocimiento y experiencia que ostenta frente al resto, como explica en 5; los otros tienen que ‘develarlo’. Pero su clarividencia no es suficiente y en 6 observa que el paradero del Anillo escapa a su visionaria sabiduría. Durante su rescate en la morada de los elfos, Gandalf obtiene sanación y consejos, y su relato contiene las marcas formales del relator de cuentos, o *story teller*, como se observa en los conectores ‘thus it was’ y ‘thence’ en 8. Asimismo, su discurso contiene repeticiones enfáticas, como ocurre precisamente con ‘healing’ y ‘counsel’. Con todo, su posición –por ejemplo ante Aragorn, en 7– es condescendiente y avisora; convoca al futuro rey en nombre de su pertenencia a una genealogía del poder y lo aconseja, advirtiéndole el valor de la palabra y los hechos recientes que el mago sí conoce. Por otra parte, Lady Galadriel lo convierte en emisario ante Aragorn y Legolas. Gandalf reproduce los versos de la Dama, plenos de advertencias cifradas para el hombre y el elfo, y formuladas en el inglés marcadamente arcaico en que se expresan los elfos.

- **Mr. Butterbur** – o señor Mantecoso

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. ‘He is one of the wandering folk – Rangers we call them. He seldom talks: not but what he can tell a rare tale when he has the mind. He disappears for a month, or a year, and then he pops up again. He was in and out pretty often last spring; but I haven’t seen him about lately. What his right name is I’ve never heard: but he’s known round here as Strider. Goes about at a great pace on his long shank; though he don’t tell anybody what cause he has to hurry. But there’s no accounting for East and West, as we say in Bree, meaning the Rangers and the Shire-folk, begging your pardon’ (p. 197).

2. ‘These black men [...] They’re looking for *Baggins*, and if they mean well, then I’m a hobbit. It was on Monday, and all the dogs were yammering and the geese screaming. Uncanny, I called it. Nob, he came and told me that two black men were at the door asking for a hobbit called Baggins. Nob’s hair was all stood on end. I bid the black fellows be off, and slammed the door on them; but they’ve been asking the same question all the way to Archet, I hear. And that Ranger, Strider, he’s been asking questions, too. Tried to get in here to see you, before you’d had bit or sup, he did’ (p. 210).

El discurso de Mr. Butterbur se caracteriza por el desplazamiento continuo de la información que se desea tematizar, con típico ritmo británico conversacional, como en “Rangers

we call them”, “What his right name is I’ve never heard” en 1, o “Uncanny, I called it” y “they’ve been asking the same question all the way to Archet, I hear” en 2. La información que se desplaza corresponde, desde el punto de vista de sus funciones sintácticas, a modificadores del predicado. En sus enunciados alternan ciertos usos lingüísticos no estándares para la lengua inglesa, como “he don’t tell”, “Goes about at a great pace”, “Tried to get in”, cuya realizaciones gramaticales requerirían el uso del auxiliar correspondiente a la tercer persona singular y la presencia del sujeto expreso, respectivamente. A esto puede sumársele el reemplazo de “but what” por “that” en “not but what he can tell”, y también la supresión de referentes, como ocurre con la elisión del pronombre objetivo en “Tried to get in here to see you, before you’d had bit or sup, he did”, o la repetición del sujeto expreso, como en “Nob, he”. Junto a estos usos marcados por su agramaticalidad, aparecen expresiones arcaicas y fosilizadas, como se observa en una misma oración de 1, “But there’s no accounting for East and West...” y “begging your pardon”, y asimismo en 2, con el empleo del verbo “to bid” que requiere ser seguido por un “bare infinitive”, “I bid the black fellows be off”. Otra expresión digna de mencionarse es “and if they mean well, then I’m a hobbit”, que indica el descrédito de parte de un hombre, o la desconfianza ante la aparición de los Jinetes Negros.

- **Aragorn**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. ‘I don’t know if the Road has ever been measured in miles beyond the *Forsaken Inn*, a day’s journey east of Bree [...] Some say it is so far, and some say otherwise. It is a strange road, and folk are glad to reach their journey’s end, whether the time is long or short. But I know how long it would take me on my own feet, with fair weather and no ill fortune: twelve days from here to the Ford of Bruinen, where the Road crosses the Loudwater that runs out of Rivendell. We have at least a fortnight’s journey before us, for I do not think we shall be able to use the Road’ (p. 231-232).

2. ‘I think I understand things better now [...] There seem only to have been five of the enemy. Why they were not all here, I don’t know; but I don’t think they expected to be resisted. They have drawn off for the time being. But not far, I fear. They will come again another night, if we cannot escape. They are only waiting, because they think that their purpose is almost accomplished, and that the Ring cannot fly much further. I fear [...] that they believe your master has a deadly wound that will subdue him to their will. We shall see!’ (p. 243).

El discurso de Aragorn posee los rasgos del inglés estándar moderno. En 1 Aragorn muestra el reconocimiento de los caminos y los cálculos y circuitos que, como baqueano, le han valido el apodo de Strider, o Trancos en la versión de Minotauro. Además, Aragorn conoce la logística de la guerra y en 2 se lo observa predecir los movimientos del enemigo.

THE TWO TOWERS

3. 'The raising of this house is but a memory of song, and the years before are lost in the mist of time. Now they call this land their home, their own, and their speech is sundered from their northern kin.' [Then he began to chant softly in a slow tongue unknown to the Elf and Dwarf; yet they listened, for there was a strong music in it. 'That, I guess, is the language of the Rohirrim,' said Legolas; 'for it is like to this land itself; rich and rolling in part, and else hard and stern as the mountains. But I cannot guess what it means, save that it is laden with the sadness of Mortal Men.']
'It runs thus in the Common Speech,' said Aragorn, 'as near as I can make it.

*Where now the horse and the rider? Where is the horn that was blowing?
Where is the helm and the hauberk, and the bright hair flowing?
Where is the hand on the harpstring, and the red fire glowing?
Where is the spring and the harvest and the tall corn growing?
They have passed like rain on the mountain, like a wind in the meadow;
The days have gone down in the West behind the hills into shadow.
Who shall gather the smoke of the dead wood burning,
Or behold the flowing years from the Sea returning?' (pp. 132-133).*

Principalmente debido a su estirpe regia, Aragorn es también portador del legado folclórico de los Dúnedain. Asimismo, en 3 se plantea el distanciamiento entre el dialecto de los 'hombres mortales', como Legolas se refiere a la tribu de Aragorn, y el de los elfos. Los hombres se han recludo en la isla de Númenor y de allí que se los denomine Numenoreanos. Al abandonar las tierras que ahora habitan los elfos, quedan resquicios del dialecto de los hombres, que la nueva tribu aún reconoce. Legolas afirma identificar vagamente los versos que Aragorn recita. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Aragorn los 'traduce' al Common Speech o Lengua Común, que el narrador de los Apéndices, por su parte, re-traduce al inglés de los hallazgos en el Libro Rojo.

- **Boromir y Faramir**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. 'The Nameless Enemy has arisen again. Smoke rises once more from Orodruin that we call Mount Doom. The power of the Black Land grows and we are hard beset. When the Enemy returned our folk were driven from Ithilien, our fair domain east of the River, though we kept a foothold there and strength of arms. But this very year, in the days of June, sudden war came upon us out of Mordor, and we were swept away. We were outnumbered, for Mordor has allied itself with the Easterlings and the cruel Haradrim; but it was not by numbers that we were defeated. A power was there that we have not felt before' (p. 295).

THE TWO TOWERS

2. 'For myself [...] I would see the White Tree in flower again in the courts of the kings, and the Silver Crown return, and Minas Tirith in peace: Minas Anor again as of old, full of light, high and fair, beautiful as a queen among other queens: not a mistress of many slaves, nay, not even a kind mistress of willing slaves. War must be, while we defend our lives against a destroyer who would devour all; but I do not love the bright sword for its sharpness, nor the arrow for its swiftness, nor the warrior for his glory. I love only that which they defend: the city of the men of Númenor; and I would have her loved for her memory, her ancientry, her beauty, and her present wisdom. Not feared, save as men may fear the dignity of man, old and wise' (p. 331).

El discurso de los hijos del Rey Théoden, Boromir y Faramir, presenta cualidades similares al de Aragorn. Por pertenecer a la tribu de los hombres, aunque no Numenoreanos, su dialecto corresponde al inglés moderno estándar y se caracteriza por su gramaticalidad. Asimismo, en el discurso se intercalan expresiones en un 'inglés literario' propio de obras de fantasy épico que constituyen la tradición sobre la que se afirma Tolkien, como aquellas de Morris. Por otra parte, 1 y 2 condensan los temas sobre los que usualmente se expresan estos personajes, como la amenaza renovada de Mordor y la idílica vida palaciega antes de que la guerra irrumpiera en acechanza del equilibrio de la Tercera Edad.

- **Éomer**

THE TWO TOWERS

1. 'Westu Théoden hál! [...] It is a joy to us to see you return into your own. Never again shall it be said, Gandalf, that you come only with grief!' (p. 144).

2. 'It will not be long I fear [...] ere the coming of the king's host will be known to the leader of our enemies, Saruman or whatever captain he has sent forth' (p. 159).

3. 'We need not fly much further [...] Not far ahead now lies Helm's Dike, an ancient trench and rampart scored across the comb, two furlongs below Helm's Gate. There we can turn and give battle' (p. 159).
4. 'The Lord of the Mark rides to Helm's Gate [...] I, Éomer, son of Éomund, speak' (p. 159).
5. 'I thank you, Gimli son of Glóin! [...] I did not know that you were with us in the sortie. But oft the unbidden guest proves the best company. How came you there?' (p. 164).

En el discurso de Éomer, sobrino del Rey, se observa el recurso esporádico al dialecto de Númenor, como en “*Westu Théoden hál*”, y también el empleo de expresiones típicas del ‘inglés literario’ en versos yámbicos. La ‘reproducción’ del inglés propio de obras como las de Morris se encuentra en estos fragmentos no sólo a nivel léxico, como en “to return into your own”, “to send forth, ere”, “rampart, comb, furlongs”, “unbidden guest, sortie”, en 1, 2, 3 y 5, respectivamente, sino también en el nivel sintáctico. Así, puede observarse el uso de inversiones en 1, “never again shall it be said”, o en 3, “not far ahead now lies Helm's Dike”. En este mismo sentido, puede considerarse la utilización de los auxiliares o, más propiamente, su ausencia, como se nota en “we need not” en 3, y “how came you there?” en 5. Asimismo, puede advertirse el empleo de los títulos genealógicos seguidos del onomástico, como en “Gimli son of Glóin”, en 5, y su combinación con la referencia a sí mismo en enunciados para clamar la palabra, muy propios de la épica clásica, como en “I, Éomer, son of Éomund, speak”, en 4.

- **Théoden**

THE TWO TOWERS

1. 'Indeed my eyes were almost blind (...) Most of all I owe to you, my guest. Once again you have come in time. I would give a gift ere we go, at your own choosing. You have only to name aught that is mine. I reserve now only my sword!' (p. 149).
2. 'You choose well [...] and I give him now gladly. Yet it is a great gift. There is none like Shadowfax. In him one of the mighty steeds of old has returned. None such shall return again. And to you my other guests I will offer such things as may be found in my armoury. Swords you do not need, but there are helms and coats of mail of cunning work, gifts to my fathers out of Mordor. Choose from these ere we go, and may they serve you well!' (p. 149).
3. 'They bring fire [...] and they are burning as they come, rick, cot, and tree. This was a rich vale and had many homesteads. Alas for my folk!' (p. 159).

4. ‘I would that he had escaped [...] He was a mighty man. In him lived again the valour of Helm the Hammerhand. But we cannot await him here. We must draw all our forces now behind the walls. Are you well stored? We bring little provision, for we rode forth to open battle, not to a siege’ (p. 160).

En el caso de Théoden se plantean también usos de un ‘inglés literario arcaico’, como “ere, aught”, “none such, armoury, cunning”, “homesteads, alas” y “mighty man, valour”, en 1, 2, 3 y 4, respectivamente. Cabe destacar el uso de “for” como Conector Causal, ciertamente restringido, en “for we rode forth to open battle” en 4. Se observa también la utilización del subjuntivo en expresiones de deseo a menudo relegadas a usos literarios, como “may they serve you well” en 2, o “I would that he had escaped” en 4. En 3, “they are burning as they come, rick, cot, and tree”, el patrón NÚCLEO VERBAL + OBJETO DIRECTO se ve interrumpido por la presencia del CIRCUNSTANCIAL, “as they come”. Además, Théoden compara a los hombres de sus huestes con figuras legendarias compuestas por ALIAS + EPÍTETO EN APOSICIÓN, y así Erkenbrand of Westfold se mide por el valor de Helm the Hammerhand. En los fragmentos analizados, puede verse también el trato dadivoso que Théoden otorga a los súbditos que le sirven fielmente.

Los enanos.

- **Gimli**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. ‘It is now many years ago [...] that a shadow of disquiet fell upon our people. Whence it came we did not at first perceive. Words began to be whispered in secret: it was said that we were hemmed in a narrow place, and that greater wealth and splendour would be found in a wider world. Some spoke of Moria: the mighty works of our fathers that are called in our own tongue Khazad-dûm; and they declared that now at last we had the power and numbers to return’ (p. 290).

2. ‘Moria! Moria! Wonder of the Northern world! Too deep we delved there, and woke the nameless fear. Long have its vast mansions lain empty since the children of Durin fled. But now we spoke of it again with longing, and yet with dread; for no dwarf has dared to pass the doors of Khazad-dûm for many lives of kings, save Thrór only, and he perished. At last, however, Balin listened to the whispers, and resolved to go; and though Dáin did not give leave willingly, he took with him Ori and Óin and many of our folk, and they went away south’ (p. 290).

3. ‘Heavy have the hearts of our chieftains been since that night. We needed not the fell voice of the messenger to warn us that his words held both menace and deceit; for we knew already that the power that has re-entered Mordor has not changed, and ever it betrayed us of old. Twice the messenger has returned,

and has gone unanswered. The third and last time, so he says, is soon to come, before the ending of the year' (p. 291).

4. 'I have been sent at last by Dáin to warn Bilbo that he is sought by the Enemy, and to learn, if may be, why he desires this ring, this least of rings. Also we crave the advice of Elrond. For the Shadow grows and draws nearer. We discover that messengers have come also to King Brand in Dale, and that he is afraid. We fear that he may yield. Already war is gathering on his eastern borders. If we make no answer, the Enemy may move men of his rule to assail King Brand, and Dáin also' (p. 291).

El discurso de Gimli, perteneciente a la tribu de los enanos, es asimismo traducido al inglés del Westron por el escriba de los anales del Libro Rojo, y corresponde a un inglés estándar de características similares al de los hombres. Contiene expresiones típicas de las obras de 'fantasy épico', plena de hipérbatos e imitando el pomposo lenguaje de Morris. Éste es el caso de "a shadow of disquiet, whence", "of old" y "if may be, this least of rings, men of his rule", en 1, 3 y 4, respectivamente. Es recurrente la inversión en oraciones que contienen términos o expresiones que cuantifican, como en "too deep we delved there", "long have its vast mansions lain empty", en 2, y que se desplazan a posición inicial. En 3, ocurre esto con el calificativo "heavy" y con términos que indican frecuencia, como en "ever it betrayed us" y "twice the messenger has returned". Por otra parte, Gimli expresa que las obras de Minas Moria recibían el nombre de 'Khazad-dûm' en la lengua de los enanos, y los fragmentos elegidos concentran la explicación de Gimli acerca de los esplendores pasados de su tribu y el advenimiento de una época oscura.

Los elfos.

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1.

'O Lady clear!
O Queen beyond the Western Seas!
O Light to us that wander here
Amid the world of woven trees!

[...]

O stars that in the Sunless Year
With shining hand by her were sown,

In windy fields now bright and clear
We see your silver blossom blown!

[...]

We still remember, we who dwell
In this far land beneath the trees,
Thy starlight on the Western Seas' (p. 108).

2. 'I am Gildor [...] Gildor Inglorion of the House of Finrod. We are Exiles, and most of our kindred have long ago departed and we too are now only tarrying here a while, ere we return over the Great Sea. But some of our kinsfolk dwell still in peace in Rivendell. Come now, Frodo, tell us what you are doing. For we see that there is some shadow of fear upon you' (p. 109).

3. 'I do not know for what reason the Enemy is pursuing you [...] but I perceive that he is – strange indeed though that seems to me. And I warn you that peril is now both before you and behind you, and upon either side' (p. 113).

4. 'I think it is not for me to say more – lest terror should keep you from your journey. For it seems to me that you have set out only just in time, if indeed you are in time. You must now make haste, and neither stay nor turn back; for the Shire is no longer any protection to you' (p. 113).

5. 'Be of good hope! Sleep now! In the morning we shall have gone; but we will send our messages through the lands. The Wandering Companies shall know of your journey, and those that have power for good shall be on the watch. I name you Elf-friend; and may the stars shine upon the end of your road! Seldom have we had such delight in strangers [...]' (p. 114).

6. 'Elrond received news that troubled him. Some of my kindred, journeying in your land beyond the Baranduin, learned that things were amiss, and sent messages as swiftly as they could. They said that the Nine were abroad, and that you were astray bearing a great burden without guidance, for Gandalf had not returned. There are few even in Rivendell that can ride openly against the Nine; but such as there were, Elrond sent out north, west, and south. It was thought that you might turn far aside to avoid pursuit, and become lost in the Wilderness' (p. 256-257).

7. 'What shall we do with the Ring, the least of rings, the trifle that Sauron fancies? That is the doom that we must deem. That is the purpose for which you are called hither. Called, I say, though I have not called you to me, strangers from distant lands. You have come and are here met, in this very nick of time, by chance as it may seem. Yet it is not so. Believe rather that it is so ordered that we, who sit here, and none others, must now find counsel for the peril of the world. Now, therefore, things shall be openly spoken that have been hidden from all but a few until this day. And first, so that all may understand what is the peril, the tale of the Ring shall be told from the beginning even to this present. And I will begin that tale, though others shall end it' (p. 291).

En el discurso de los elfos se intercala la lírica y la prosa, y ocurre a menudo que cuando un personaje toma la palabra fluctúa entre la poesía y la prosa. En 1, se rememoran versos que celebran la memoria de la Reina de los Elfos, más allá de los mares, antes que la tribu se asentara

en la Tierra Media. Se trata de un himno laudatorio para honrar a la Reina y, asimismo, de una salutación a Earendel, la estrella vespertina. Al igual que la tribu de los hombres, los elfos emplean un ‘inglés estándar’, un ‘inglés literario’ propio del fantasy épico decimonónico y también arcaico, con una tendencia marcada a la selecciones léxicas que pueden encontrarse en los libros de caballería. Esto puede observarse en 2, en los usos “kindred, kinsfolk, to dwell, to tarry, to depart; en 3, “peril, to pursue”; en 4, “to make haste”; en 5, “to be of good hope”; en 6, “to be astray, to be amiss, to journey” y en 7, “that is the least of rings; that is the doom we must deem”. Además, se utiliza el auxiliary ‘shall’, que remeda usos arcaizantes, como en 4, “we shall have gone; the Wandering Companies shall know; those that have the power for good shall be on the watch”. También hay expresiones en las que se observan usos cultos de adverbios y conjunciones, como en 2, “ere we return”; en 3, “though that seems”; en 4, “lest terror should keep you from your journey”. En 5, se plantean una expresión de deseo en la que se emplea el auxiliar ‘may’ en modo subjuntivo, “may the stars shine”, y también una inversión en el orden dado en el inglés, SUJETO + PREDICADO, introducida por un adverbio de frecuencia, “seldom have we had such delight in strangers”.

Desde el punto de vista temático, en 5, “I name you Elf-friend”, se plantea la interacción entre la tribu de los elfos y, en este caso, la Compañía del Anillo. En 6 se presenta la advertencia de los elfos a la Compañía y el cuidado que prodigan a sus miembros, a quienes acompañan hasta Rivendell, aunque secretamente, con un ojo avizor entre ellos y en la espesura. Hasta el Concejo de Elrond, la Compañía no ha sabido que los elfos los protegen y, a partir del diálogo fragmentado en 7, comprenden que se los ha convocado “to find counsel for the peril of the world”. A ello sigue una referencia metatextual al relato de la Guerra del Anillo, “the tale of the Ring shall be told from the beginning even to this present. And I will begin that tale though others shall end it”, construida especularmente con respecto a las palabras iniciales de Bilbo y finales de Frodo, “A tale of the Shire. There and back again”.

Los árboles.

- **Tom Bombadil**

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. 'Whoa! Whoa! Steady there! [...] Now, my little fellows, where be you a-going to, puffing like a bellows? What's the matter here then? Do you know who I am? I'm Tom Bombadil. Tell me what's your trouble! Tom's in a hurry now. Don't you crush my lilies!' (p. 155).
2. 'Old Man Willow? Naught worse than that, eh? That can soon be mended. I know the tune for him. Old grey Willow-man! I'll freeze his marrow cold, if he don't behave himself. I'll sing his roots off. I'll sing a wind up and blow leaf and branch away. Old man Willow!' (p. 155-156).
3. 'Here's my pretty lady! [...] Here's my Goldberry clothed all in silver-green with flowers in her girdle! Is the table laden? I see yellow cream and honey-comb, and white bread, and butter; milk, cheese, and green herbs and ripe berries gathered. Is that enough for us? Is the supper ready?' (p. 161).
4. 'Tom, Tom! Your guests are tired, and you had near forgotten! Come now, my merry friends, and Tom will refresh you! You shall clean grimy hands, and wash your weary faces; cast off your muddy cloaks and comb out your tangles!' (p. 161).
5. 'Did I hear you calling? Nay, I did not hear; I was busy singing. Just chance brought me then, if chance you call it. It was no plan of mine, though I was waiting for you. We heard news of you, and learned that you were wandering. We guessed you'd come ere long down to the water; all paths lead that way, down to Withywindle. Old Grey Willow-man, he's a mighty singer; and it's hard for little folk to escape his cunning mazes. But Tom had an errand there, that he dared not hinder' (p. 162).
6. 'Good morning, merry friends! [...] Sun won't show her face much today, I'm thinking. I have been walking wide, leaping on the hill-tops, since the grey dawn began, nosing wind and weather, wet grass underfoot, wet sky above me. I wakened Goldberry singing under the window; but naught wakes hobbit-folk in the early morning. In the night little folk wake up in the darkness, and sleep after light has come! Ring a dillo! Wake now, my merry friends! Forget the nightly noises! Ring a ding dillo del! derry del my hearties! If you come soon you'll find breakfast on the table. If you come late you'll get grass and rain-water!' (p. 165).
7. 'Mark my words, my friends: Tom was here before the river and the trees; Tom remembers the first raindrop and the first acorn. He made paths before the Big people, and saw the little People arriving. He was here before the Kings and the graves and the Barrow-wights. When the Elves passed westward, Tom was here already, before the seas were bent. He knew the dark under the stars when it was fearless – before the Dark Lord came from Outside' (p. 168).
8. 'I've got things to do [...] my making and my singing, my talking and my walking, and my watching of the country. Tom can't be always near to open doors and willow-cracks. Tom has his house to mind and Goldberry is waiting' (p. 184).
9. 'Tom will give you good advice, till this day is over (after that your own luck must go with you and guide you): four miles along the Road you'll come upon a village, Bree under Bree-hill, with doors looking westward. There you'll find an old inn that is called *The Prancing Pony*. Barliman Butterbur is the worthy keeper. There you can stay the night, and afterwards the morning will speed you upon your way. Be hold, but wary! Keep up your merry hearts, and ride to meet your fortune!' (p. 187).

El discurso de Tom Bombadil se caracteriza por corresponder, al igual que en los casos de los hombres y los elfos, al inglés estándar, aunque pueden presentarse instancias de

agramaticalidad, como en 2, “I’ll freeze his marrow cold, if he don’t behave himself”. Pueden observarse el uso de estructuras y términos arcaizantes, como en 1, “where be you a-going to?”, y en 3, “naught worse than that”. Más allá de estas peculiaridades en el léxico y en las estructuras, el discurso de Bombadil posee rasgos marcados, que se repiten constantemente durante sus intervenciones. En primer lugar, puede notarse el empleo de interjecciones musicales y repetitivas, por ejemplo, en 1 y 6, y las continuas apelaciones a las que él mismo responde, como en 2, al sorprenderse por el acecho de Old Man Willow y replicar “I know the tune for him”, o también en 3, “is the table ladden? I see yellow cream and honey-comb, and white bread, and butter, milk, cheese, bread, and green herbs and ripe berries” y en 5, “did I hear you calling? Nay, I did not hear”. En segundo lugar, es reiterado el uso de enumeraciones y de estructuras paralelas, como en 2, “I’ll freeze his marrow... I’ll sing his roots off... I’ll sing a wind up”; o en 3, “here is my pretty lady! Here is my Goldberry!”. También en 4 cabe advertir el empleo del auxiliar ‘shall’, a medias sentencioso, a medias imperativo, “you shall clean grimy hands, and wash your weary faces; cast off your muddy cloaks and comb out your tangles!”. En tercer lugar, puede notarse cierto carácter errático en su discurso, por ejemplo en 1, “Tell me what’s your trouble. Tom’s in a hurry now. Don’t crush my lilies!”. En una cuarta instancia, se releva casi invariablemente la referencia a sí mismo en tercera persona singular, como en 4, “Tom, Tom! Your guests are tired, and you had near forgotten! Tom will refresh you!”; en 6, donde esto se combina con el uso de estructuras paralelas, “Tom was here before the river... Tom remembers the first raindrop”, o en 9, “Tom will give you good advice”.

En el fragmento 5 se lee “Tom had an errand there, and he dared not hinder”; Bombadil explica –y allí en 1era persona del singular y del plural– su rol como Maestro del Mundo Natural. “I was waiting for you. We heard news of you” manifiesta Bombadil a los hobbits; de hecho, su figura es la del ‘ordenador’ o ‘restaurador del orden’. Por último, debe recordarse que tanto Bombadil como Goldberry permanecen al resguardo de la amenaza del Anillo. Además, a Bombadil, como a Gollum, –por ser ambos personajes con un conocimiento que los reviste de cierta capacidad de dominación de las circunstancias– les es caro expresarse mediante acertijos, o bien mediante enunciados enigmáticos o en torno a conjeturas, como en 5, “we guessed you’d come ere long”, o en 6, “If you come soon you’ll find breakfast on the table. If you come late you’ll get grass and rain-water!”. En 7 Bombadil expone su acerbo telúrico quasi-prehistórico al afirmar de sí mismo “he made paths before the Big People... before the Dark Lord came from

Outside”. Esto reviste al personaje de la autoridad para regular el tránsito del resto de los seres sobre Tierra Media. Por un lado sostiene encontrarse ocupado y en el deber de librar a los hobbies a su suerte, como en 8, y por otro, los guía en su ruta al menos hasta dejar Bonfire Glade.

- **Treebeard** – o Bárbol

THE TWO TOWERS

1. ‘*Hrum*, now [...]. Well, I am an Ent, or that’s what they call me. Yes, Ent is the word. *The* Ent, I am, you might say, in your manner of speaking. *Fangorn* is my name according to some, *Treebeard* others make it. *Treebeard* will do’ (p. 79).

2. ‘*Hoo* now! [...] *Hoo!* Now that would be telling! Not so hasty. And *I* am doing the asking. You are in my country. What are *you*, I wonder? I cannot place you. You do not seem to come in the old lists that I learned when I was young. But that was a long, long time ago, and they may have made new lists. Let me see! Let me see! How did it go?’

Learn now the lore of Living Creatures!
First name the four, the free peoples:
Eldest of all, the elf-children;
Dwarf the delver, dark are his houses;
Ent the earthborn, old as mountains;
Man the mortal, master of horses:

Hm, hm, hm.

Beaver the builder; buck the leaper;
Bear bee-hunter; boar the fighter;
Hound is hungry; hare is fearful ...

hm, hm.

Eagle in eyrie, ox in pasture,
Hart horn-crownéd; hawk is swiftest,
Swan the whitest, serpent coldest ...

Hoom, hm; hoom, hm, how did it go? Room tum, room tum, roomty toom tum. It was a long list’ (p. 79).

3. ‘I can see and hear (and smell and feel) a great deal from this, from this, from this *a-lalla-lalla-rumba-famanda-lind-or-burúmë*. Excuse me: that is a part of my name for it; I do not know what the word is in the outside languages: you know, the thing we are on, where I stand and look out on fine mornings, and think about the Sun, and the grass beyond the wood, and the horses, and the clouds, and the unfolding of the world. What is going on? What is Gandalf up to? And these – *burárum* [...] *These Orcs*, and young Saruman down at Isengard? I like news. But not too quick now’ (p. 80-81).

4. ‘Land of the Valley of Singing Gold, that was it, once upon a time. Now it is the Dreamflower. Ah well! But it is a queer place, and not for just anyone to venture in. I am surprised that you ever got out, but much more surprised that you ever got in: that has not happened to strangers for many a year. It is a queer land. And so is this. Folk have come to grief here. Aye, they have, to grief. *Laurelindórinan lindelorendor malinornélión ornemalin* [...] They are falling rather behind the world in there, I guess [...] Neither this country, nor anything else outside the Golden Wood, is what it was when Celeborn was young. Still:

Taurelilómëa-tumbalemorna Tumbaletaurëa Lómëanor;

that is what they used to say. Things have changed, but it is still true in places’ (p. 82-83).

5. ‘Some of my kin look just like trees now, and need something great to rouse them; and they speak only in whispers. But some of my trees are limb-lithe, and many can talk to me. Elves began it, of course, waking trees up and teaching them to speak and learning their tree-talk. They always wished to talk to everything, the old Elves did. But then the Great Darkness came, and they passed away over the Sea, or fled into far valleys, and hid themselves, and made songs about days that would never come again. Never again. Aye, aye, there was all one wood once upon a time from here to the Mountains of Lune, and this was just the East End’ (p. 84).

6. ‘The Elves made many songs concerning the Search of the Ents, and some of the song passed into the tongues of Men [...] There was an Elvish song that spoke of this [...] It used to be sung up and down the Great River. It was never an Entish song, mark you: it would have been a very long song in Entish! But we know it by heart, and hum it now and again. This is how it runs in your tongue:

[...]

ENT

*When Winter comes, the winter wild that hill and wood shall slay;
When trees shall fall and starless night devour the sunless day;
When wind is in the deadly East, then in the bitter rain
I'll look for thee, and call to thee; I'll come to thee again!*

ENTWIFE

*When Winter comes, and singing ends; when darkness falls at last;
When broken is the barren bough, and light and labour past;
I'll look for thee, and wait for thee, until we meet again:
Together we will take the road beneath the bitter rain!*

ENT

*Together we will take the road that leads into the West,
and far away will find a land where both our hearts may rest’* (pp. 93-95).

7. Treebeard did not talk to them. He hummed to himself deeply and thoughtfully, but Merry and Pippin caught no proper words: it sounded like *boom, boom, rumboom, boorar, boom, boom, dahrar boom boom, dahrar boom*, and so on with a constant change of note and rhythm (p. 97).

8. Then with a crash came a great ringing shout: *ra-hoom-ra!* [...] and then a marching music began like solemn drums, and above the rolling beats and booms there welled voices singing high and strong.

‘We come, we come with roll of drum: ta-runda runda runda rom!’

The Ents were coming: ever nearer and louder rose their song:

'We come, we come with horn and drum: ta-rîina rîina rîina rom!' (p. 104).

9. 'We Ents do not like being roused; and we never are roused unless it is clear to us that our trees and our lives are in great danger. That has not happened in this Forest since the wars of Sauron and the Men of the Sea. It is the orc-work, the wanton hewing –*rârum*– without even the bad excuse of feeding the fires, that has so angered us; and the treachery of the neighbour, who should have helped us. Wizards ought to know better: they do know better. There is no curse in Elvish, Entish, or the tongues of Men bad enough for such treachery' (p. 105).

Los Ents, junto a Bombadil, son las figuras más ancianas en la dominación del Mundo Natural. Treebeard o Fangorn (Bárbol en la versión de Minotauro), sus nombres en distintos dialectos de Tierra Media, se emplean indistintamente. También su designación en la lengua de los hombres, Ent, se hace extensiva a su tribu; aun así, Treebeard aclara que a él se lo conoce como 'the Ent'. Al igual que Bombadil, en su discurso se intercalan interjecciones, como en 1 y 2; y su conocimiento depende asimismo de una memoria ancestral vertida en listas que –por no compendiar a los hobbits– necesitan ser revisadas y 'actualizarse'. En los fragmentos 2, 3, 4, 7 y 8 se deja oír el 'roomty toom tum' de Treebeard, 'traducido' –a su vez– al inglés del Westron del Libro Rojo en una representación onomatopéyica que recuerda al 'bar bar' en la etimología del término 'bárbaro'. En 5 se explica el mítico origen del lenguaje de los Ent, inicialmente en manos de los Elfos, que luego se desplazaron tierra adentro. Con el tiempo, sus dialectos se distanciaron, tanto que escasamente logran comprenderse ahora. El acervo folclórico contiene piezas líricas forjadas por los Ents, pero lo que Treebeard relata ha sido recreado posteriormente en el dialecto de los hombres. Por fin, el Ent se revela como portador de la historia de su pueblo, una suerte de cronista de los avatares y los asedios que padecen los bosques.

- **Orcos o uruk-hai**

THE TWO TOWERS

1. ‘Rest while you can, **little fool!**’ he said then to Pippin, in the **Common Speech**, which he made almost as hideous as his own language. ‘Rest while you can! We’ll find a use for your legs before long. You’ll wish you had got none before we get home.’ ‘If I had my way, **you’d wish you were dead now,**’ said the other. ‘**I’d make you squeak, you miserable rat**’ (p. 56).

2. ‘Aye, we must stick together [...] I don’t trust you, **little swine**. You’ve no guts outside your own sties. But for us you’d all have run away. **We are the fighting Uruk-hai! We slew the great warrior. We took the prisoners. We are the servants of Saruman the Wise, the White Hand: the Hand that gives us man’s-flesh to eat. We came out of Isengard, and led you here, and we shall lead you back by the way we choose. I am Uglúk. I have spoken**’ (p. 58).

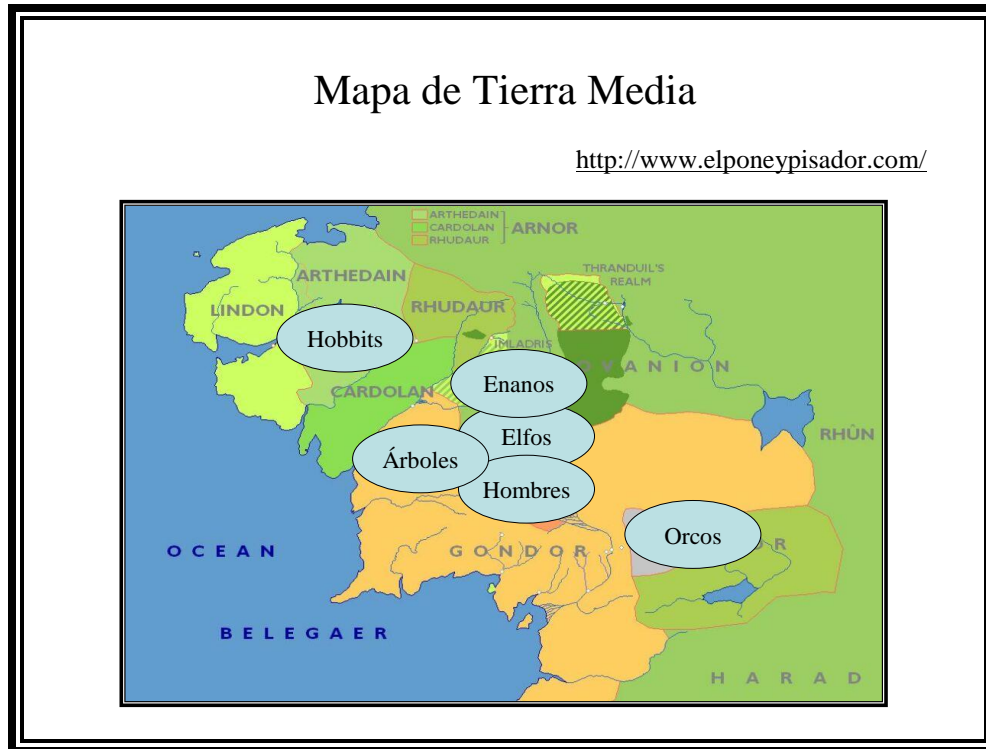
3. ‘You’ll run with me behind you [...] **Runt!** Or you’ll never see your beloved holes again. By the White Hand! What’s the use of sending out **mountain-maggots** on a trip, only half trained. Run, **curse you!** Run while night lasts!’ (p. 61).

Los orcos o uruk-hai son una de las tribus mutantes que habitan al este de la Tierra Media. Su dialecto se denomina ‘Black Speech’ o Lengua Negra, aunque la mayoría de las veces aparece ‘traducido’ al ‘Common Speech’ o Westron que, por su parte, es vertido al inglés por el lector y escriba del Libro Rojo. Desde un punto de vista temático, los orcos son la única tribu que utiliza epítetos o se refiere peyorativamente a otros, como en 1, “little fool, miserable rat”, en 2, “little swine”, y en 3, “runt; mountain-maggots; curse you”. Y asimismo sólo los Orcos formulan amenazas de muerte, como en 1, “you’d wish you were dead; I’d make you squeak”. El personaje de Uglúk realiza una especie de ‘declaración de propósito’ de la tribu, “we are the fighting Uruk-hai! We slew the great warrior. We took the prisoners. We are the Servants of Saruman [...] the Hand that gives us man’s-flesh to eat”. En su intervención se advierte el carácter rústico en la expresión, mediante estructuras simples que se acumulan en continuidad hasta un final que remeda las fórmulas tribales identitarias de los Númenóreanos, “I am Uglúk. I have spoken”.

Los fragmentos presentados muestran que Tolkien distribuye dialectos y cronolectos de la lengua inglesa entre las tribus que habitan Tierra Media como parte de su tesis lingüística. Los siguientes conceptos de Dominique Maingueneau (2004) pueden ayudarnos a interpretar su tesis:

- la **interlengua** (Maingueneau, 2004: 140), que constituye una interacción entre lenguas o variedades de una misma lengua y sus usos, y que se subdivide en las dos nociones siguientes,
 - ⇒ el **plurilingüismo externo** (Maingueneau, 2004: 141), que supone el recurso a otras lenguas distintas de la lengua empleada mayoritariamente en la redacción de un discurso, y
 - ⇒ el **plurilingüismo interno** (Maingueneau, 2004: 143), que designa la confrontación de dialectos, sociolectos e idiolectos, es decir: la ‘pluriglosia interna’ de una misma lengua.

Podría afirmarse que la tesis se sustenta sobre la ficción de una interlengua. El Common Speech o Westron Speech que usa el escriba de los anales del Libro Rojo no es más que el inglés contemporáneo. Sin embargo, el Westron se desgaja en un plurilingüismo interno visible en la distribución dialectal concordante con distintas etapas evolutivas del inglés, documentadas en códices e incunables almacenados en los museos. Se ha creado, pues, un conjunto de cronolectos ficticios, asignados a cada una de las razas que habitan la Tierra Media. Para visualizar las tribus en contacto en esta situación de plurilingüismo interno, se añade el siguiente mapa. Además, la vecindad de las tribus ayuda a comprender las peculiaridades de la evolución lingüística, que se representa en variantes cronolectales que no impiden que las tribus se comprendan y cuyos rasgos gramaticales, por otro lado, permanecen en el acervo folclórico entre hablantes de distintos cronolectos, como se observa en Aragorn.³ Dialectalmente, se plantean diferencias como entre los hobbits y los hombres que, ‘traducidas’ al inglés del Westron se representan en el empleo de un inglés no estándar, o sea: no gramatical, y un inglés estándar y ‘literario - arcaizante’, pues remeda el discurso típico del fantasy decimonónico.



A ello debe agregarse la ficción de plurilingüismo externo con las lenguas élficas, qwenya y sindarin, sobre una gramática de sustrato finés y galés (ver González Baixauli, 2007 [1999] y Fauskanger, en <http://move.to/ardalambion>), que se analizarán a continuación.

2.d. Las lenguas artificiales: Qwenya y Black Speech.

Tolkien inventa numerosas lenguas artificiales, de las que aquí se abordarán apenas el qwenya y la lengua negra por ser las más extensamente representadas en la trilogía. Para un relevamiento exhaustivo de estas lenguas, puede visitarse el sitio de Helge Kåre Fauskanger en <http://www.move.to/ardalambion>; en él se enlistan las lenguas junto a artículos y ensayos sobre su creación, además de recursos varios como tesauros, manuales de conjugación verbal y etimología en varios idiomas europeos modernos.

Para el estudio del qwenya específicamente es recomendable *La lengua de los Elfos* (1999) de González Baixauli, por ofrecer una abarcativa descripción de su gramática, de las tengwar – conjunto de grafemas del qwenya –, glosarios qwenya > castellano y tablas en las que se sistematizan los casos. Ocurre con el qwenya, como con el latín vulgar o medieval que tanto ha

fatigado a los estudiosos de la Filología especialmente durante el siglo XIX. González Baixauli lo explica:

En un principio la palabra quenya era solamente un adjetivo que significaba ‘referente a los quendi’. A partir de la expresión **quenya lambe**, ‘lengua de los quendi’, pasó a ser también el nombre con el que se designó a la antigua lengua hablada por todos los elfos en Cuiviémen. Sin embargo, con el paso del tiempo el significado se restringió a los dialectos de los elfos de Aman, y más tarde a los hablados por vanyar y noldor. El dialecto de los vanyar, conocido más tarde como **quendya** [protoélfico], permaneció inalterado en Valinor, mientras que el de los noldor exiliados [qwenya] evolucionó durante su estancia en la Tierra Media [...].

El qwenya apenas cambió durante la estancia de los noldor en Valinor; por tanto, cuando se reencontraron con los elfos sindar (cuyo idioma se había desarrollado mucho más rápidamente en la Tierra Media) sus lenguas eran muy diferentes. La distancia entre ambos idiomas se manifiesta especialmente en la gramática, mientras que el vocabulario sigue compartiendo las mismas raíces protoélficas [...].

Así, en la Tercera Edad el qwenya era una lengua muerta, una especie de ‘latín élfico’ que los elfos y otras razas aprendían para utilizarlo en ocasiones de gran solemnidad, como juramentos, o promesas. El quenya había perdido la categoría de lengua materna entre los noldor, que lo aprendían de generación en generación a partir de los mismos libros, y lo usaban como lengua propia de la cultura, el arte y el conocimiento. Este aprendizaje a partir de libros impidió la evolución normal del idioma (15-16).

Es decir que el qwenya llega hasta la Tercera Edad en dos variedades, culta – en los escritos que han podido preservarse, o en fórmulas de ceremoniales – y vulgar, que es la variedad dominada por los elfos.

Sobre el contacto entre el Westron y las lenguas élficas – y en consonancia ‘literaria’ con sus observaciones filológicas sobre la “fusión y confusión” entre el inglés (anglosajón + britano) y el galés –, Tolkien señala en el Appendix F, que ha sido excluido, junto al resto de los Apéndices, de la versión castellana de editorial Minotauro:

The *Westron* was a Mannish speech, though enriched and softened under Elvish influence. it was in origin the language of those whom the Eldar called the *Antani* or *Edain*, ‘Fathers of Men’, being especially the people of the Three Houses of the Elf-friends who came west into Beleriand in the First Age, and aided the Eldar in the War of the Great Jewels against the Dark Power of the North [...] After the Downfall of Númenor, Elendil led the survivors of the Elf-friends back to the North-western shores of Middle-earth. There many already dwelt who were in whole or part of Númenorean blood; but few of them remembered the Elvish speech. All told the Dúnedain were thus from the beginning far fewer in number than the lesser men among whom they dwelt and whom they ruled, being lords of long life and great power and wisdom. They used therefore the Common Speech in their dealings with other folk and in the government of their wide realms; but they enlarged the language and enriched it with many words drawn from the Elven-tongues (Tolkien, 1982 [1955]: 468-470).

Tolkien traslada al surgimiento y dispersión del Westron o Common Speech entre hombres y hobbits, frente a la Ancient Tongue, lengua élfica de la que se desprenden varios dialectos, surgidos del aislamiento y reclusión que los elfos se autoimponen para resguardarse de la amenaza de otras razas, hasta que – en la Tercera Edad – los pueblos se encuentran en el Concilio de Elrönd, antes de comenzar el periplo por la destrucción del Anillo (cf. Tolkien, 1998 [1983]: 215-216). A poco de iniciada la marcha, el grupo de viajeros de la Comarca repara en una inquietante melodía que venía de las profundidades del bosque; se trata, en efecto, de momentos previos al encuentro con Gildor y su compañía de elfos, seres prácticamente desconocidos por los hobbits, exceptuado Frodo, que cuenta con la habilidad heredada de las lecciones de Bilbo para descifrar su lengua:

One clear voice rose now above the others. It was singing in the fair Elven-tongue, of which Frodo knew only a little, and the others knew nothing. Yet the sound blending with the melody seemed to shape itself in their thought into words which they only partly understood. This was the song as Frodo heard it:

Snow-white! Snow-white! O Lady clear!
 O Queen beyond the Western Seas!
 O Light to us that wander here
 Amid the world of woven trees! [...]

(Tolkien, 1982 [1955]: 108)

Sam y el resto de los hobbits jamás olvidan esta experiencia: sólo en el frondoso acervo de cuentos y canciones populares han oído mentar este mágico pueblo y su lengua (cf. ‘plurilingüismo interno’ y ‘plurilingüismo externo’):

Sam could never describe in words, nor picture clearly to himself, what he felt or thought that night, though it remained in his memory as one of the chief events of his life [...]. Frodo sat, eating, drinking, and talking with delight; but his mind was chiefly on the words spoken. He knew a little of the elf-speech and listened eagerly. Now and again he spoke to those that served him and thanked them in their own language. They smiled at him and said laughing: ‘Here is a jewel among hobbits!’ (Tolkien, 1982 [1955]: 112).

El qwenya o ‘élfico antiguo’ deriva del ‘élfico primitivo’ y su lengua natural de sustrato es el finés; a esta misma familia lingüística pertenece el sindarin, basado en el galés, y hablado por otra tribu élfica. Pese a referirse a su vicio secreto como ‘mad hobby’ y llamar al qwenya ‘my nonsense fairy language’ (Carpenter, 1977: 75), y pese a creer que jamás encontraría una

audiencia para divulgar su producción en lenguas élficas, Tolkien comienza a componer pequeños fragmentos, como el que se consigna a continuación, que data de ‘noviembre, 1915 a marzo, 1916’:

Ai lintulinda Lasselanta
Pilingeve suyer nalla ganta
Kuluvi ya karnevalinar
V'ematte singi Eldamar (Carpenter, 1977: 76).

Tolkien no tradujo el poema al inglés o, si lo hizo, la traducción no se ha encontrado entre sus papeles. Curiosamente, estos cuatro versos contienen dos vocablos que funcionan como punto de partida para la producción posterior: *Lasselanta*, que significa ‘leaf-fall’ u ‘otoño’, y *Eldamar*, ‘elvenhome’ o ‘tierra de los elfos’. Tolkien decide que el qwenya será la lengua de las hadas y los elfos que Earendel conoce durante su travesía. Y expande el relato del marinero en el *Lay of Earendel*, dividido en varios poemas que relatan la transformación de la nave – astro en la estrella del alba.

A continuación, se seleccionan y comentan fragmentos en qwenya y Black Speech, intercalados al inglés de la ‘traducción’ del escriba.

En qwenya.

Los elfos.

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. ‘I thank you indeed, Gildor Inglorion [...] *Elen síla lumenn omentilmo*, a star shines on the hour of our meeting’ (p. 110).
2. ‘I know only the little that Gandalf has told me [...] Gil-galad was the last of the great Elf-kings of Middle-earth. *Gil-galad is Starlight* in their tongue’ (p. 235).
3. ‘That is a song [...] in the mode that is called *ann-thennath* among the Elves, but is hard to render in our Common Speech, and this is but a rough echo of it. It tells of the meeting of Beren son of Barahir and Lúthien Tinúviel’ (p. 238).

4. He crushed a leaf in his fingers, and it gave out a sweet and pungent fragrance. 'It is fortunate that I could find it, for it is a healing plant that the Men of the West brought to Middle-earth. *Athelas* they named it, and it grows now sparsely and only near places where they dwelt or camped of old [...]' (p. 244).

5. 'When he saw Strider, he dismounted and ran to meet him calling out: *Ai na vedui Dúnadan! Mae govannen!* His speech and clear ringing voice left no doubt in their hearts: the rider was of the Elven-folk' (p. 256).

6. 'Ride on! Ride on!' cried Glorfindel, and then loud and clear he called to the horse in the elf-tongue: *noro lim, noro lim, Asfaloth!* (p. 260).

7. Picking up a faggot he held it aloft for a moment, and then with a word of command, *naur an edraith ammen!*, he thrust the end of his staff into the midst of it. At once a great spout of green and blue flame sprang out, and the wood flared and sputtered (p. 347).

8. High in the air he tossed the blazing brand. It flared with a sudden white radiance like lightning; and his voice rolled like thunder. '*Naur an edraith amen! Naur dan i ngaurhoth!*' [...] There was a roar and a crackle, and the tree above him burst into a leaf and bloom of blinding flame (p. 357).

9. He stepped up to the rock again, and lightly touched with his staff the silver star in the middle beneath the sign of the anvil.

*'Annon edhellen, edro hi amen!
Fennas nogothrim, lasto beth lammen!'*

he said in a commanding voice [...] *Edro, edro!* he cried, and struck the rock with his staff. *Open, open!* he shouted, and followed it with the same command in every language that had ever been spoken in the West of Middle-earth [...] Picking up his staff he stood before the rock and said in a clear voice: *Mellon!* (p. 366-367).

10. The branches of the mallorn-tree grew out nearly straight from the trunk, and then swept upward; but near the top the main stem divided into a crown of many boughs, and among these they found that there had been built a wooden platform, or *flet* as such things were called in those days: the Elves called it a *talan* (p. 405).

11.

*'Ai! laurië lantar lass súrinen!
Yéni únótimë ve rámar aldaron,
yéni ve lintë yuldar vánier
mì oromardi lisse-miruvóreva
Andúnë pella Vardo tellumar
nu luini yassen tintilar i eleni
ómaryo airetári-lírinen.*

Sí man í yulma nin enquantuva?

*An sí Tintallë varda Oiolossëo
ve fanyar máryat Elentári ortanë,
ar ilyë tier undulávë lumbulë;
ar sindanóriello caita mornië*

*i falmalinnar imbe met, ar hísië
untúpa Calaciryó míri oialë.
Sí vanwa ná, Rómello vanwa, Valimar!*

*Namárië! Nai hiruvalyë Valimar.
Nai elyë hiruva. Namárië!* (p. 445).

La inclusión del qwenya en el texto que el escriba vierte del Westron al inglés puede resumirse en operatorias específicas. En primer lugar, es usual que aparezcan frases o términos en qwenya, seguidos de una aposición explicativa, que contiene la ‘traducción del qwenya al inglés’, como en 1, 6 y 9. En segundo lugar, se introducen vocablos del qwenya en estructuras sintácticas de PREDICATIVO SUBJETIVO con verbo copulativo ‘to be’, como en 2, o bien de PREDICATIVO OBJETIVO con los verbos ‘to call’ y ‘to name’, como en 3 y 4. Asimismo, se recurre a la versión en qwenya para los conjuros, como en 7, 8 y 9. En ocasiones, como en el fragmento 5, se indica la extracción del dialecto y un breve comentario, por ejemplo ‘ran to meet him calling out’. Si bien no se consigna la ‘traducción’ del qwenya al inglés, puede presuponerse que se trata de un saludo de reconocimiento a Aragorn. En 11 se observa parte de la canción que Arwen entonara para Aragorn y que permanece en la memoria del futuro Rey a pesar de que él no consiga comprenderla. En este sentido, puede afirmarse que Aragorn canta ‘por fonética’, ya que apenas permanece en él la realización del significante y no su significado.

En Black Speech o ‘lengua negra’.

THE FELLOWSHIP OF THE RING

1. Upon this very ring which you have here seen held aloft, round and unadorned, the letters that Isildur reported may still be read, if one has the strength of will to set the golden thing in the fire a while. That I have done, and this I have read:

‘Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk agh burzum-ishi krimpatul!’ (p. 305).

2. ‘I could not hear what was said; they seemed to be talking in their own hideous language. All I caught was *ghâsh*: that is “fire” [...] *Ghâsh!*’ muttered Gandalf. ‘I wonder if that is what they meant: that the lower levels are on fire? Still, we can only go on’ (p. 388-389).

La ‘lengua negra’, al igual que el *qwenya*, aparece en expresiones con ‘traducción’ al inglés, como en 1, donde se incluyen los versos forjados en el interior del Anillo. Esas líneas corresponden a un añoso poema élfico, que Gandalf cita “One Ring to rule them all / One Ring to find them, / One Ring to bring them all / and in the darkness bind them” (Tolkien, 1982 [1955]: 75). Sin embargo, hasta a Gandalf escapa el conocimiento de la ‘lengua negra’; en 2 se observa que la Compañía se desplaza a tientas, siguiendo una pista incierta en Black Speech.

THE TWO TOWERS

3. ‘Lie quiet, or I’ll tickle you with this,’ he hissed. ‘Don’t draw attention to yourself, or I may forget my orders. Curse the Isengarders! *Uglúk u bagronk sha push-dug Saruman-glob búbhosh skai*’: he passed into a long angry speech in his own tongue that slowly died away into muttering and snarling (p. 56).

Una tercera instancia puede observarse en 3; en este caso, ni puede derivarse una ‘traducción’ del folclore, ni puede conjeturarse tampoco sobre el significado de la expresión. Sólo se arriesga, a razón del contexto inmediato, que los palabras del orco deben referirse a la maldición “curse the Isengarders!” (ver “La lengua de los Orcos y la lengua negra – *Lengua vil para propósitos viles*”, en <http://www.move.to/ardalambion>).

La tesis sobre la distribución dialectal apelando a cronolectos y usos estándar y no estándar del inglés, al igual que la invención de lenguas artificiales usando los conocimientos que la Filología despliega para la creación de ‘formas con asterisco’, tipifican el programa de escritura de Tolkien y lo distinguen de prácticas decimonónicas ya canonizadas. Por innegable que sea la influencia de obras de *fantasy* épico como las de Morris, sobre todo en el inglés ‘literario - arcaizante’ que Tolkien relega a las tribus superiores – desde una perspectiva axiológica tradicional –, el programa autoral inaugura un espacio ficticio para la denuncia académica. En este sentido, tanto Morris como Tolkien ‘instrumentan’ el *fantasy* épico en función de los ‘males de época’ contra los que deciden pronunciarse desde sus contextos particulares. Pero Tolkien no se encuentra solo en Oxford; junto a él está Charles Staples Lewis, su amigo personal y colega aunque catedrático del área de Literatura. La producción de Lewis puede interpretarse como un ‘diálogo’ entre autores, quienes – leyéndose y esgrimiendo opinión cuando, semana a semana, se reunían a intercambiar su producción – se potencian y, a su vez, se

polarizan. Tolkien se vuelve más dogmático en su alegato contra la crisis epistemológica de la disciplina al tiempo que Lewis radicaliza su crítica a la institución universitaria.

3. C. S. Lewis y una amistad literaria.

Colin Manlove en *The Fantasy Literature of England* (1999) opina que el ‘escapismo’ es parte integral e indefectible en el fantasy, y divide éste último en varios tipos, de los cuales aquí se toman ‘subversive fantasy’, ‘secondary world fantasy’ y ‘metaphysical fantasy’. De acuerdo con las definiciones en esta tipología, se advierte que en las obras de Morris, Tolkien y Lewis las caracterizaciones se solapan y sus obras encuadran las tres en estos tipos. Se destaca, con todo, que los programas de escritura de cada uno difieren, respectivamente, en la ‘subversión’ – por ‘revisión’ (Hume, 1984) – del modelo económico y sus repercusiones sociales; en la presentación del ‘mundo secundario’ de Tierra Media – también imbricado a una urgente necesidad de revisar el desarrollo de la disciplina filológica –, y por fin, en la perspectiva metafísica – que combina la revisión del mito, el dogma religioso y las políticas educativas.

Al plantear un repertorio para la obra de Tolkien, se ha seleccionado la producción de Morris a fin de establecer normas preliminares; la ejemplaridad de las novelas de Morris como fantasy radica en combinar la revisión y la visión (Hume, 1984) desde el aspecto temático y, en lo que atañe al programa de escritura, en emplear un cronolecto anterior al momento de la escritura y ya tipificado en las obras del ciclo artúrico y las novelas de caballería. Además, el trabajo de Tolkien puede ‘leerse hacia atrás’, puede remontarse a propuestas previas en el fantasy de Morris por la subversión y secundariedad (Manlove, 1999) de los mundos representados, Burgdale en las montañas, Stark-wall en el bosque, la Comarca o Minas Tirith en la Tierra Media. Ahora bien, si se piensa en la relación de la obra de Tolkien, especialmente su trilogía, con la producción contemporánea, necesariamente se llega a Lewis, su colega de Oxford y copartícipe de ese desmedido proyecto en que intentaron elaborar una mitología para Inglaterra (Carpenter, 1977; Chance Nitzsche, 1979). En el acuerdo de ese proyecto común, las normas iniciales de ambos autores se materializan en las matrices textuales de sus trilogías y de las crónicas de Lewis, y así se combinan estableciendo normas operacionales para una ejecución del fantasy a la vez subversiva y metafísica en los mundos secundarios (Manlove, 1999) de Tierra Media, Malacandra, Thulcandra y Perelandra – o el Campo del Árbol –, y Narnia.

Sobre la amistad entre Tolkien y Lewis se ha escrito mucho, como también en cuanto a los vínculos que pueden estrecharse en torno a sus obras (Carpenter, 1977; Lee, 1984). De hecho, Lewis les debe a Tolkien y a *The Lord of the Rings* su conversión al catolicismo y las exploraciones del origen de los mitos. Era opinión de Tolkien que los mitos constituyen una subcreación basada en las verdades dogmáticas del catolicismo, y que pertenecen al Mundo de Fantasía (ver Chance Nitzsche, 1979; Caldecott, Coulombe, Fairburn, Gunton y Pearce, en Pearce, 2001 [1999]). Gran parte de la inspiración de Lewis para las *Chronicles of Narnia* y *The Cosmic Trilogy* proviene de estas creencias, que elabora junto a Tolkien en las reuniones iniciales de los *Coalbiters*, años después rebautizados *Inklings* (ver ‘Movimiento de Oxford’ y ‘el otro movimiento de Oxford’ en Hooper, en Pearce, 2001 [1999]). Pero ambas obras sirven a Lewis también como espacio para las denuncias contra la corrupción en las estructuras educativas (inferiores) y académicas (superiores) de su tiempo. Estos ataques contra toda la pirámide de la formación de la sociedad se entreveran en los argumentos de sus obras para señalar desacuerdos radicados no sólo en sus disidencias sobre las gestiones económicas, sino también sobre sus principios éticos e ideales acerca del correcto funcionamiento del aparato educativo estatal.

Mientras que *The Lord of the Rings* puede interpretarse como un enfrentamiento entre el Bien y el Mal al final de la Tercera Edad, en sus escritos Lewis directamente tematiza los esfuerzos de Maleldil, o Dios, y de Aslan por recomponer el orden cósmico. Otros binomios, como Hombre – Mujer, Marte – Venus, Naturaleza – Progreso y Ciencia – Literatura, son asimismo relevantes en las obras de Lewis. En esta sección se expondrán esas polaridades, a fin de mostrar los interesantes lazos entre los programas de escritura de Tolkien y Lewis.

3.a. Vida y obra.

Clive Staples “Jack” Lewis (1898 – 1963) proviene de una familia de clase media acomodada, residente en las afueras de Belfast, Irlanda. Durante su infancia y adolescencia transita varios internados, pero recién en Malvern College y a la edad de quince años decide renunciar a su fe bautismal como miembro de la “Church of Ireland” y se declara ateo. Por entonces, muestra ya una inclinación hacia la lectura de temas mitológicos y relativos al ocultismo, y toma contacto con los cuentos sobre animales antropomórficos de Beatrix Potter. Junto a su hermano Warren inventan el ‘mundo de Boxen’, regido por animales, y tiempo

después, seducido por la épica y el folclore escandinavos, acuña el concepto de *Northernness*, que condensa su fascinación hacia esa literatura, sumada al arrobamiento que le provoca la belleza de los paisajes naturales descriptos.

Los años siguientes incluyen el desempeño en las trincheras como integrante del tercer batallón del Somerset Light Infantry, hasta que es devuelto a sus tareas tras recibir graves heridas en la batalla de Arras en 1917. Luego de su graduación, conoce Inglaterra y, con esta experiencia, nace en él un sinsabor prolongado por ‘lo inglés’ y, a un tiempo, crece su afecto hacia Irlanda y la gran figura literaria que descubre por entonces, el poeta W. B. Yeats. De su obra poética, lo seducen la reelaboración de la mitología celta a fin de proyectarla en un panteón de dioses para su Irlanda natal. Con los años, se combinan en Lewis la inclinación hacia el misticismo celta y su profunda espiritualidad cristiana. La conversión de Lewis a la fe de la ‘Iglesia de Inglaterra’ – para desilusión de su íntimo y católico amigo, Tolkien – no solamente se debió a la influencia de sus colegas del Magdalen College en Oxford, sino también al trato asiduo con la obra de George McDonald, fantasista y mitólogo, a quien jamás dejó de llamar su ‘maestro’.

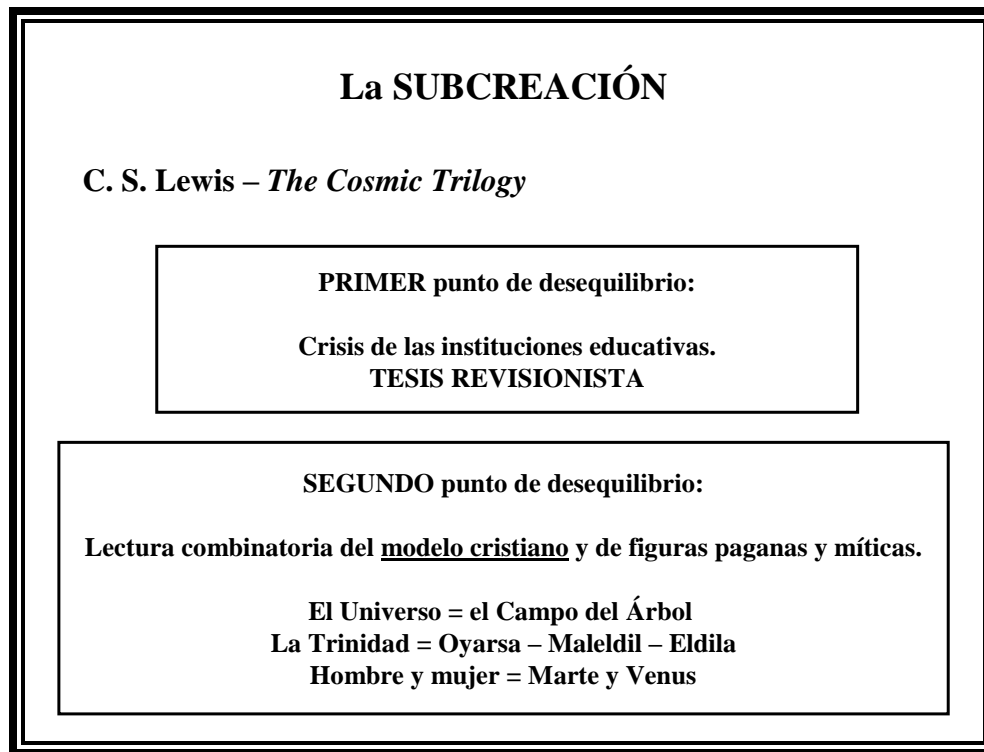
Ya adulto, conoce a Joy Davidman Gresham, una escritora norteamericana de origen judío y divorciada, en quien encuentra un ‘alma gemela’ y con quien se casa en matrimonio civil para darle un pasaporte irlandés que permitiera a Joy y a sus dos hijos permanecer en la isla y forjarse una nueva vida. La imposibilidad de contraer nupcias por ceremonia religiosa aleja a Lewis durante largo tiempo de sus amigos, especialmente de Tolkien, con quien ya no sostendrá trato hasta su muerte, en 1963. Joy muere en 1956, después de luchar contra un cáncer óseo, y deja a sus niños, David y Douglas, al cuidado de Lewis, quien será un verdadero padre para ellos.

Entre su producción se cuentan ensayos sobre temas filológicos y religiosos, como *Studies in Words* (1960), *The Four Loves* (1960) y la publicación póstuma *Christian Reflections* (1967). Pero el deseo de ‘crear una mitología para Inglaterra’ se realiza en el caso de Lewis apenas parcialmente. En los trabajos de Tolkien hay una elaboración mitológica entretrejida a la tesis lingüística, que revela el juicio crítico de un profesor de Filología hacia las condiciones de producción de su disciplina. En las obras de Lewis, en cambio, los elementos mitológicos del panteón británico se combinan con elementos de la fe cristiana y con una crítica a las instituciones de la Academia, los Colleges, la Universidad, los equipos de investigación, el mecenazgo de los subsidios, partiendo de la educación elemental de los internados y las Grammar Schools, todo ello en estado decadente, según Lewis.

3.a.1. *The Cosmic Trilogy.*

Esta obra, también conocida como *Space Trilogy* y *Ransom Trilogy*, surge de un acuerdo personal con Tolkien en relación con el ‘proyecto mitológico’: Lewis escribiría un ‘viaje en el espacio’, y Tolkien ‘en el tiempo’. Sus tres volúmenes son *Out of the Silent Planet* (1938), *Perelandra* (1946, con el título alternativo de *Voyage to Venus*) y *That Hideous Strength* (1946). En la primera novela, un filólogo profesional, Elwin Ransom, es secuestrado por dos científicos y enviado a Thulcandra (Marte). Allí entra en contacto con varias deidades que, juntas, constituyen una contraparte para la Santísima Trinidad y remedan los místicos elfos de Tolkien. En el segundo volumen, Ransom viaja por voluntad propia a Perelandra (Venus) y allí, en medio de un paraíso semejante al Jardín del Edén, hace las veces de un Adán testigo de la tentación de una figura femenina, o Eva, que derrota a la serpiente tentadora. En la última novela, Ransom es un catedrático retirado y, junto a una joven pareja de estudiantes, caen presa de los altercados entre grupos de mecenas de la investigación universitaria. En esta obra conviven personajes del ciclo artúrico, animales antropomórficos, escenas y personajes de Tierra Media, todo ello en una apretada ‘tesis – que podría denominarse – revisionista’ frente a la ‘tesis lingüística’ de Tolkien.





En los cuadros de arriba se exponen los dos puntos de desequilibrio en las trilogías de Tolkien y Lewis: por un lado, la crisis que atraviesa la Filología, predicada en Tolkien en la tesis lingüística y en Lewis en el revisionismo que supone y exige la crítica al estado decadente de las instituciones educativas y, por otro, las lecturas del ‘modelo cristiano’, en un caso simbólica (Caldecott, Coulombe, Fairburn, Gunton y Pearce, en Pearce, 2001 [1999]) y en el otro, combinatoria de las tradiciones cristiana y pagana.

3.a.2. *The Chronicles of Narnia.*

Estas crónicas son el trabajo más afamado y difundido de Lewis, no solamente por el número (100 millones) de copias vendidas y las traducciones a cuarenta y una lenguas, sino porque los argumentos, una selección de personajes y episodios, han sido llevados a la pantalla grande de Hollywood. En el 2005, se adapta *El león, la Bruja y el ropero* y en el 2008 acaba de estrenarse *El Príncipe Caspian*, lo cual se retomará en la TERCERA PARTE. En el cuadro a continuación se exponen los títulos de cada volumen y unas palabras sobre el argumento:

<i>El león, la Bruja y el ropero</i> (1950)	<ul style="list-style-type: none"> • Descubrimiento del pasaje entre los Mundos de Narnia y la Tierra a través de un ropero y un cuadro.
<i>El príncipe Caspian</i> (1951)	<ul style="list-style-type: none"> • Mención a la Segunda Guerra Mundial sobre la Tierra, equiparable al Invierno eterno de Narnia.
<i>La travesía del “Explorador del Amanecer”</i> (1952)	<ul style="list-style-type: none"> • La lucha bíblica y mitológica entre el Bien y el Mal contrasta con la Guerra de la Bruja Blanca y el enfrentamiento entre Narnianos y Telmarinos.
<i>La silla de plata</i> (1953)	<ul style="list-style-type: none"> • La manzana y la serpiente de Adán y Eva en la Biblia se ligan al episodio de la manzana y la serpiente que tientan al Príncipe Rilian.
<i>El caballo y su niño</i> (1954)	<ul style="list-style-type: none"> • El viaje iniciático de Ulises en la mitología griega es comparable a la travesía de Shasta hacia Narnia.
<i>El sobrino del mago</i> (1955)	<ul style="list-style-type: none"> • Los binomios ‘Naturaleza – Progreso’ y ‘Ciencia – Literatura’, que preocuparon a Lewis durante toda su productiva vida literaria pueden prefigurarse en los experimentos del personaje pseudo-científico para ingresar al mundo de Narnia.
<i>La última batalla</i> (1956)	<ul style="list-style-type: none"> • Los debates religiosos sobre la muerte de la carne y la inmortalidad del alma se hallan contenidos en la ‘visión’ de los personajes infantiles sobre su propia muerte, la cual es declarada ‘Capítulo Primero de la GRAN HISTORIA’.

El móvil de las trilogías de Tolkien y Lewis, ese deseo conjunto de crear una mitología para Inglaterra – que es también el sueño de un puñado de estudiantes para quienes Oxford fue albergue y luego, durante la posguerra, guarida –, se nutre de los saberes que preestablecen normas iniciales en cada escritor, la filología, las literaturas clásicas y el cristianismo. En cuanto a los componentes textuales autónomos, pasibles de funcionar como normas operacionales, se propone una relación de ‘interdeterminación’ entre ambos trabajos. Y no se descarta la posibilidad de combinación con trabajos de otros filólogos como Nikolai Grundtvig en Dinamarca y Elias Lönnrot en Finlandia, cuyas búsquedas de una épica propia han sido afines a

Tolkien y Lewis (ver *role-models* en Shippey, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1shippey.html).

Ahora bien, es la tesis lingüística imbricada a la mitología de los Anillos lo que destaca la poética de Tolkien y la singulariza. Y por eso, la traducción de esta tesis se hace crucial a la hora de localizar la obra de Tolkien en la serie del fantasy. En la SEGUNDA PARTE, se abordará la labor de traducción de la editorial Minotauro y se expondrán los hallazgos contrastivamente a fin de decidir qué partes de la tesis se han traducido, cuáles no, y qué normas preliminares se han impartido desde el sistema editorial.

SEGUNDA PARTE. *El Señor...*, según Minotauro.

“A light from the shadows shall spring”

The Fellowship of the Ring, Book One: “Strider”, J. R. R. Tolkien

Antes de proceder al relevamiento de la labor traductora de Minotauro, se expondrá un breve desarrollo de la disciplina filológica en conexión directa con la tesis de Tolkien y se repasarán algunos datos de la PRIMERA PARTE. Se han citado previamente las palabras de Tom Shippey en *El camino a la Tierra Media* (1999 [1982]), “‘La Comarca’ es ficción, y la filología, hechos. Las preguntas que empiezan a insinuarse en la obra del Profesor a partir de este momento son: ¿hasta qué punto distinguía él ambos estados?” (63). De hecho, en la tesis lingüística Tolkien busca demostrar el carácter ‘ficticio’ del conocimiento sobre ‘hechos’, es decir: de la naturaleza objetiva del conocimiento generado por la Filología. En el campo de la disciplina, es éste un ‘mal de época’ que tiene su manifestación contemporánea directa en el debate ‘Literatura vs. Lenguaje’, que agitaba los ánimos académicos en los claustros del Magdalen College en Oxford.

En la historia del desarrollo de la disciplina, época tras época, puede detectarse un vaivén repetitivo acerca de las concepciones dominantes sobre distintos aspectos del lenguaje. En su trilogía, Tolkien ataca el estatuto objetivante de los lexemas conjeturales, o porciones de ‘realidad con asterisco’, a los que se arriba luego de someter los datos que ofrecen las partes conservadas de los códices a los razonamientos de teoremas que Shippey acusa de ‘áridos como el polvo’ (39-40). Al aplicar el pensamiento analógico tanto a la formulación de dialectos ficticios en **adstrato** como a la creación de las lenguas élficas (ver ‘interlengua’, ‘plurilingüismo externo’ y ‘plurilingüismo interno’ en Maingueneau, 2004: pp. 140, 141 y 143), el escritor derriba la brecha entre ficción y Filología. Y además de igualar el estatuto de los hallazgos de la Filología a los efectos de la palabra poética – basándose en la índole hipotética de la creación en uno y otro caso –, Tolkien desestabiliza una respetable tradición en la que el acceso a la forma lingüística perdida revelaba la historia de un pueblo o comunidad.

En este sentido, Shippey (1999 [1982]) observa: “La palabra narra la historia [...] Así fue exactamente como *El Señor de los Anillos* creció y funcionó” (39-40). Tolkien se propone ejecutar una tesis lingüística en que conviven varios postulados pertenecientes a los últimos

siglos del desarrollo de la Filología, sobre todo en lo que atañe a las influencias del sustrato y la convivencia de dialectos en adstrato. Y todo ello, en el marco de una geografía y una distribución poblacional ficticias, que remedan el entorno inglés. En Shippey (1999, [1982]) también se lee:

La nueva ecuación de Tolkien de fantasía y realidad invade con fuerza su mapa, informe e historia de “la Comarca”, un “Pequeño Reino” más extenso [...] transplantado a la Tierra Media. La manera más sencilla de describirlo es decir que la Comarca está ‘calcada’ de Inglaterra, siendo ‘calcar’ un término lingüístico para designar ese proceso en el que los elementos de una palabra compuesta se traducen pieza a pieza para construir un vocablo nuevo en otro idioma [...] Los hobbits viven en la Comarca, del mismo modo que los ingleses viven en Inglaterra. Pero al igual que los ingleses, proceden de otro lugar [...]. Los ingleses fueron conducidos por dos hermanos, Hengest y Horsa, es decir: ‘semental’ y ‘caballo’, y los hobbits por Marcho y Blanco, del inglés antiguo **marh*, ‘caballo’ y *blanca* (sólo en *Beowulf*), ‘caballo blanco’. Los cuatro fundaron reinos que evolucionaron en medio de una paz insólita: no hay batalla en la Comarca entre la de los Campos Verdes en 1147, y la de Delagua en 1419, un intervalo de 272 años, muy semejante a los 270 años que median entre la publicación de *El retorno del Rey* y la última batalla librada en suelo inglés, la de Sedgemoor en 1685. En cuanto a la organización, la Comarca, con sus alcaldes, acantonamientos, asambleas y oficiales, es una especie de Inglaterra idealizada y anticuada [...] (126-127).

Una mirada evolutiva de la disciplina hasta los días de Tolkien en la academia (ver Cap. 1, 2 y 3 de Shippey, 1999 [1982]), en la que se repasen las etapas de la Filología, los postulados hegemónicos en cada período, y las críticas asestadas cada vez, puede resumirse en los siguientes puntos:

- **Período del Comparatismo Lingüístico:** En los dos volúmenes publicados entre 1846 y 1850 de *Linguistische Untersuchungen*, August Schleicher compara la evolución de las lenguas, abordada por la Lingüística, con la evolución del mundo natural. La ventaja de la Lingüística sobre las Ciencias Naturales radica en que las etapas sucesivas de la historia de la lengua pueden reconstruirse documentalmente, siempre y cuando tales materiales se hayan conservado. Tiempo después, entre 1866 y 1868, Hugo Schuchardt publica los tres tomos de *Das Vokalismus des Vulgarlateins*, en que se plantea la posibilidad de reconstruir un “latín ‘invisible’ presupuesto por las lenguas románicas”¹⁷ (Várvaro, 1988 [1968]: 72). A diferencia de prácticas anteriores,

¹⁷ Las obras citadas en cada período corresponden a estudios que parten de las lenguas románicas para la reconstrucción del latín vulgar y medieval, un objeto que dominaba la escena académica durante el siglo XIX y bien entrado el XX. Por ser ‘lengua de prestigio’ entre los filólogos en general, el latín se impone

en que el latín vulgar era reconstruido utilizando el ‘método de la indogermanística’, es decir: comparando la evolución lexemática de las lenguas románicas, se intenta ahora recuperar datos que permitan sistematizar el latín desde su época arcaica hasta el 700 d.C. ‘recolectando pruebas’ – como un botanista con su herbario – de antiguos códices, lápidas o toda otra inscripción que hubiera resistido en el tiempo. Esta dirección del trabajo señala una valoración del documento escrito, que acaba aportando pruebas para la reconstrucción de lo que Schuchardt denomina una *Mischschrift* (‘uso escrito mixto’) y no una *Mischsprache* (‘lengua media’). El concepto de ‘mixtura’ atiende a la relación de proximidad entre el latín vulgar ‘real’ y el latín ‘intencionalmente correcto’ de los escritos producidos desde ámbitos letrados. Lo más relevante en relación con la geografía lingüística es la convicción de que las lenguas, aunque se estudien diacrónicamente, deben abordarse considerando su contacto con las lenguas ‘vecinas’. Esto supone un giro de interés del sustrato al adstrato, o sea: lugares contiguos en que las lenguas se influyen por contacto espacial. En 1873, Graziadio Isaia Ascoli, a cargo del primer volumen del *Archivio Glottologico Italiano*, sostiene que a fin de describir una determinada distribución de dialectos en adstrato, es preciso determinar si un conjunto de dialectos forma o no un ‘sistema’. El problema que ello encierra es que, aun habiendo acuerdo sobre la existencia de un sistema dialectal, la diferenciación entre un dialecto y otro se dificulta en el impreciso límite de difusión entre ellos. Un año después, en 1875, Paul Meyer realiza su descargo en la revista *Romania*, explicando que dada la imprecisión de los límites interdialectales es inútil establecer ‘sistemas dialectales’; por lo tanto, lo productivo está en caracterizar los dialectos, centrándose en el trabajo sobre las zonas ‘menos difusas’.

- **Período de los Neogramáticos:** A medida que entra en crisis la validez de las comparaciones entre el Comparatismo Lingüístico y las Ciencias Naturales, adquieren

como objeto de estudio desde los principales centros de Europa, incluido el Magdalen College de la Universidad de Oxford. Desde su cátedra de Filología Anglosajona, Tolkien aplica los métodos del ‘comparatismo reconstructivo’ para recrear lexemas – o porciones de ‘realidad con asterisco’ – de códices incompletos o borrados por el deterioro del tiempo. De modo que Tolkien desplaza su atención del objeto de estudio dominante, el latín, para centrarse en el anglosajón, el inglés antiguo y el inglés medio (Görlach, 1994 [1974]), aunque remeda las prácticas hegemónicas en el recurso al inglés moderno y a las distintas etapas de los dialectos celtas, y sus derivados, el galés, el picto y el britano (ver ‘Celtic languages’, ‘Gaelic languages’ y ‘Brittonic languages’ en Macaulay, 1998 [1992]).

solidez los criterios fisiológicos aplicados al estudio del lenguaje, empleados por un grupo de jóvenes estudiosos de la Universidad de Leipzig, burlescamente llamados al inicio *Junggrammatiker*. Sus abordajes otorgaban preponderancia a los aspectos de la fonación y la audición en relación con el lenguaje. Sus principios de trabajo, de consecuencia también en el orden metodológico, pueden sintetizarse, en primer lugar, en que todo cambio (especialmente, los fónicos) responde a ‘leyes’, lo cual conlleva la implícita afirmación de la ‘mutación lingüística’, y en segundo lugar y por consiguiente, en que la mutación se halla sujeta a ‘analogías’. Al trabajar con ‘leyes’, surgen aportes como el de Hermann Paul, en 1880, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, en que se acuerda que la mutación debe abordarse en el marco de una comunidad lingüística y en sentido diacrónico, aunque sus estudios no se focalicen en la evolución de ningún ‘cambio’ en particular, sino en las relaciones analógicas entre las mutaciones. Su método se denomina ‘comparativo reconstructivo’ y de él se desprende que “las reconstrucciones son verosímiles en proporción a la amplitud o a la cualidad de la documentación” y que “una palabra reconstruida sobre la base de continuadores [en otras lenguas] [...] tiene muchas probabilidades de haber existido realmente [...]”¹⁸ (Várvaro, 1988 [1968]: 106).

Se evidencia, entonces, que el giro producido entre el Comparatismo Lingüístico y los Neogramáticos pivotea del naturalismo de cuño darwinista a los órdenes fisiológico y psicológico (Várvaro, 1988 [1968]: 97). Se detecta asimismo una preocupación viva y continua en ambos períodos por el ordenamiento de los datos en función de los hallazgos de la reconstrucción lingüística. De esta manera, la Filología llega a los inicios del siglo XX corroída por dos ingentes problemas:

¹⁸ Schuchardt critica la metodología de los Neogramáticos al indicar que es erróneo entender las ‘leyes fonéticas’ en función de las ‘leyes’ que rigen el mundo natural, y al poner también en tela de juicio la posibilidad de delimitar un dialecto (Várvaro, 1988 [1968]: 114-115). En primer lugar, las ‘leyes naturales’ son constantes y permiten predecir hechos del mundo natural, mientras que las ‘leyes fonéticas’, con su regularidad y su excepcionalidad, se restringen a un tiempo y contexto determinados. En segundo lugar, las oscilaciones que los idiolectos provocan sobre los dialectos relativizan las generalizaciones y también dificultan la delimitación de fronteras interdialectales.

- “el deseo de esconderse detrás del material, del dato objetivo, disimulando su interpretación en términos de puro y simple orden o de fórmula desnuda, intentando desaparecer detrás de éste para hacerle hablar aparentemente por sí solo: un ideal de científica objetividad” (111), y
- “una única correcta proyección de los movimientos lingüísticos, independiente de la preparación y de las intenciones del explorador y de la configuración específica del sector de material disponible” (Malkiel, 1961-1962, en Várvaro, 1988 [1968]: 112).

Y los tres temas centrales que se erigen como objeto de estudio, entonces, son:

- **la GEOGRAFÍA LINGÜÍSTICA:** La primera obra monumental de geografía lingüística se debe a Jules Gillieron, quien en 1880 publica el *Petit Atlas phonétique du Valais roman*. Esta obra había tenido antecedentes en los aportes de Bernardino Bondelli en 1841, con el *Atlante linguistico d'Europa*, y tuvo adhesión inmediata en la proliferación de trabajos como el de Gustav Wenker, que en 1881 da a conocer su *Sprachatlas von Nord und Mitteledeutschland*. La labor de Gillieron apuntaba a la reconstrucción de los dialectos en adstrato, es decir: en existencia coetánea, a fin de remontarse a las formas lexemáticas pasadas, o sea: al substrato. Si bien, al igual que los Neogramáticos, Gillieron plantea la reconstrucción lexemática, aquéllos lo hacían rastreando un recorrido diacrónico aislado, al tiempo que Gillieron incorpora al análisis variables como las influencias de dialectos en adstrato en virtud del prestigio de centros comerciales o culturales, o de la mayor o menor cercanía a las vías de comunicación transitables, etc.
- **el SUSTRATO y el ADSTRATO:** Tanto durante el período del Comparatismo Lingüístico como en el período de los Neogramáticos, se procuraba reconstruir el latín vulgar y medieval. Ésta era considerada, entonces, la lengua de substrato de las lenguas románicas, a partir de las cuales se pretendía recrearla. Se consideraba lengua de substrato no sólo el latín sino sus lenguas anteriores, la mentada ‘lengua prelatina’ (Várvaro, 1988 [1968]: 135). Mientras que el sustrato supone la intervención del vector temporal en el análisis, el adstrato, en cambio, es cualquier dialecto en contacto

- con otro. De este modo, el trabajo con el substrato y el adstrato indica la preponderancia de perspectivas diacrónica y sincrónica en cada caso, respectivamente.
- **el CAMBIO LÉXICO:** Schuchardt, con sus críticas a la delimitación interdialectal pretendida por los Neogramáticos, señala el interesante concepto de ‘mezcla’ no sólo en el contacto entre lenguas (ver ‘plurilingüismo externo’, en Maingueneau, 2004: 141) sino también entre individuos hablantes de una misma lengua (ver ‘plurilingüismo interno’, 143). La diferencia radical entre Schuchardt y los Neogramáticos yace en que estos últimos entienden el cambio en el vector temporal, y lo indican en las diferencias progresivas de un mismo lexema, mientras que Schuchardt reivindica la ocurrencia del cambio por contacto espacial y en forma gradual, desde una convergencia de dialectos A y B hasta la metamorfosis total en un nuevo dialecto C (Várvaro, 1988 [1968]: 118).

Son estas limitaciones en relación con los temas de estudio las que se hallan en la base de la tesis lingüística de Tolkien. El escritor hace eco de las críticas que por la época comenzaban a dispararse incluso desde dentro de la disciplina, y muestra que el grado conjetural de la metodología reconstructiva aplicada a esos ‘temas’ borra la brecha entre la ‘recreación’ de la Filología y la creación artística. Si bien el trabajo sobre una distribución dialectal en adstrato podría realizarse a partir de cualquier otra lengua natural, cabe recordar que en su tesis Tolkien opera con la lengua inglesa. Desde luego, las implicancias que ello acarrea a la hora de traducir la trilogía al castellano son cruciales considerando que los procedimientos involucrados en la elaboración de la tesis forman parte del programa de escritura del autor. En esta SEGUNDA PARTE, se han seleccionado algunos fragmentos clave de la versión en L1, que serán contrastados con su versión en L2, además de presentarse una breve referencia a la labor del equipo de trabajo de la editorial Minotauro.

3. Breve historia de la editorial Minotauro.

La editorial Minotauro se funda en 1955 por Francisco Porrúa, un argentino residente en Barcelona, que inicialmente traduce y publica las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury en castellano. Desde sus comienzos, la Editorial se ha ocupado de comercializar obras de ciencia

ficción y fantasy, para lo cual ha debido – como en este caso – traducir primeramente la obra y luego diseñar una **serie editorial** o colección. En el 2001, Porrúa se jubila y vende los derechos de Minotauro al grupo Planeta De Agostini, quienes deciden otorgar cierta independencia de acción a Minotauro y nombran director editorial a Francisco García Lorenzana. Durante años, Minotauro ha editado y reeditado autores ya consagrados de la ciencia ficción y el fantasy, como James Graham Ballard, Phillip Kindred Dick, William Gibson, John Crowley y Ursula Le Guin, y por ello, se ha ganado su reconocimiento como editorial ‘de género’. Recientemente, García Lorenzana ha debatido la posibilidad de incorporar autores de fantasy en lengua castellana para poder editar, así, las obras escritores españoles e hispanoamericanos. Como propuesta editorial, ha tenido sus riesgos, ya que tradicionalmente el mercado dominado por Minotauro se ha visto ‘monopolizado’ por escritores de extracción anglosajona. Tiempo después, en el 2004, se crea el Premio Minotauro de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica en castellano, para impulsar a los escritores en estos géneros. Últimamente, la editorial Minotauro ha estructurado sus colecciones según criterios temáticos; las series editoriales son cinco en la actualidad: *Kronos*, que reúne producción contemporánea de ciencia ficción; *Hades*, dedicada a la narrativa del ‘terror’; *Ucronía*, que presenta novelas sobre el tema hipotético de qué habría ocurrido con este mundo si el pasado hubiera sido diferente; *Utopía*, encargada de obras de raigambre sociológica y política; y por fin, *Pegasus*, que recoge novelas de fantasy.

Hacia 1978, y asediada por la última dictadura militar argentina, Matilde Zagalski de Horne se exilia en Barcelona, adonde traba contacto con Porrúa y estrechan vínculos laborales. Bajo el seudónimo de Luis Domènech, Porrúa había traducido y editado *The Fellowship of the Ring*, o *La Comunidad del Anillo*; junto a Horne, emprenden la traducción de los dos volúmenes restantes, *The Two Towers* y *The Return of the King*, *Las dos torres* y *El retorno del Rey*. En Argentina, tradujo al castellano y también al inglés obras del psicoanálisis y, una vez instalada en Barcelona, se ocupó sólo de textos literarios, como los de Doris Lessing, Angela Carter, Stanislaw Lem, y otras obras de Bradbury, además de los dos tomos de Tolkien y de la saga de *Earthsea*, de Ursula Le Guin. Sumida en el universo de Tolkien durante más de dos años, Horne sin embargo afirma en una entrevista a “El País” de España, y reproducida por “Página 12” de Argentina: “En realidad, a Tolkien lo juzgo un poco elitista: los rubios, hermosos y altos del norte, y los negros, feos y malos del sur, pero no dudo de su imaginación y su riqueza verbal”. En cuanto al encargo de traducción en sí, ella declara: “Fue una traducción difícil, pero creo que

gustó bastante, me dijeron que era muy linda, muy poética, aunque yo nunca vi mucha poesía en Tolkien”. Y luego agrega: “Debería haber leído *El señor de los Anillos* con 20 años y no con 60, a esa edad yo ya estaba de vuelta y muchas cosas me parecían falsificadas. Definitivamente, no lo leí en la época adecuada” (ver en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos>).

Cabe recordar, por una parte, que esta versión al castellano de *The Lord of the Rings* se comercializó entre 1977 y 2001 con cuatro millones de ejemplares vendidos en España y América Latina. En el 2001 estalla ‘la fiebre Tolkien’ con el estreno de la primera parte de la trilogía, dirigida por Peter Jackson y sólo durante ese año, se vende un millón de copias de la trilogía. En su informe de 2005, la Federación del Gremio de Editores de España ubica *El señor de los Anillos* en el séptimo puesto de los libros más leídos y en el décimo de los más comprados. Por otra parte, los tres tomos de la trilogía fueron traducidos por diferentes ‘manos’ y, lo que es más importante, las afirmaciones previas confirman que el trabajo de Luis Domènech como ‘equipo traductor’ no se ha apoyado sobre un reconocimiento previo de la existencia de la ‘tesis lingüística’, ni hay tampoco un registro explícito de la noción de ‘programa de escritura’ que haya intervenido al verter la trilogía al castellano. Además, la versión que se comercializa en tres tomos no contiene los Apéndices, que Minotauro ha decidido lanzar en un volumen aparte y en versión de lujo. A éste último punto se dedicará el resto de la SEGUNDA PARTE, a fin de dilucidar ‘el derecho’ y sobre todo ‘el revés’ de una poética de autor con claros silenciamientos y borraduras labradas en el curso de una tarea de traducción que ha soslayado por completo los postulados básicos de la ‘tesis de autor’, y todo ello en el marco de normas preliminares o políticas de una editorial de género que escasamente repara en la ‘literariedad’ de las obras que comercializa.

4. L1 y L2, o ‘el derecho y el revés’ de una poética.

En este análisis contrastivo entre la versión en L1 y la versión en L2 de *The Lord of the Rings* se repasará, además, qué lugar ocupan ciertas prácticas de escritura en la poética de Tolkien, y se preanunciarán, a su vez, soluciones tentativas, quizás en contra de políticas editoriales que pautan la extensión de las obras y el uso de apéndices a partir de una mera proyección de costos de imprenta, a menudo de la mano de planificaciones estratégicas de series

comerciales, o colecciones impulsadas por el éxito de otras industrias, como en este caso el cine de Hollywood.

2.a. El contraste de una ‘geografía lingüística’.

En la PRIMERA PARTE se ofrece una clasificación de las tribus y una caracterización de sus dialectos, según la versión del Westron al inglés moderno realizada por el escriba del Libro Rojo. Esta clasificación incluye:

- los hobbits, y sus grandes familias, los Harfoots, Stoors y Fallohides;
- Sméagol o Gollum;
- los hombres, entre los que se cita a Gandalf, el Gris; Mr. Butterbur; Aragorn; los hermanos Boromir y Faramir, y su primo Éomer; y el rey Théoden;
- Gimli, como representante de la tribu de los enanos;
- los elfos;
- los árboles, y entre ellos, Tom Bombadil y Treebeard;
- por último, los orcos o uruk-hai.

A su vez, a partir de la versión al inglés moderno en manos del escriba, los dialectos de cada uno de estos grupos pueden dividirse en tres abarcativos grupos, con superposiciones principalmente entre el segundo y el tercero (cf. “Tolkien’s Prose Style and Its Literary and Rhetorical Effects in Drout, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1drout.html):

- de inglés moderno con enunciados agramaticales de aparición esporádica,
- de inglés moderno con intercalación de enunciados con ficción de efecto arcaizante e, incluso, correspondiente a formas de expresión de obras canónicas que etimológicamente corresponden al inglés moderno (Görlach, 1994 [1974]), y
- de inglés moderno, que mimetiza el discurso de personajes prototípicos en el fantasy – sobre todo de la producción decimonónica de escritores de la talla de Morris –, como ocurre con las figuras de la nobleza, Tom Bombadil y los orcos.

En el primero de estos grupos se hallan los hobbits, reclusos al noreste en La Comarca y sumidos en la simplicidad de sus rutinas campesinas. En el caso de Sméagol o Gollum, personaje corrupto por la avaricia que desata la posesión del Anillo, al manejo defectuoso (agramatical) de una lengua olvidada que apenas conserva en los monólogos de su vida ermitaña, se agrega el constante seseo (ver Arrizabalaga, 2007). Es la suya, de hecho, una lengua que le llega a pedazos, en porciones recuperadas de su vida anterior sobre la superficie, cuando todavía era Sméagol. Y es, a la vez, una lengua que denuncia la convivencia en un mismo cuerpo con el perverso Gollum; este nombre es una defonación onomatopéyica de los sonidos guturales con que la criatura se ‘aclara en la garganta’ las voces de los dos, Sméagol y Gollum. En el siguiente grupo, se ubican los hombres, divididos, por su parte, en tres subgrupos: Mr. Butterbur, dueño de la Posada del Poney Pisador, que como vecino más cercano a la Comarca presenta en su idiolecto rasgos de inglés subestándar, al igual que los hobbits; Aragorn, una suerte de ‘caballero andante’, cuyo idiolecto se caracteriza por mimetizarse al interlocutor, y así con los hobbits emplea un inglés moderno, siempre gramatical, con los cortesanos, un inglés con ficción de registro de caballería o de fantasy clásico, y con Arwen, la lengua élfica; y por fin Gandalf y, junto a él, los enanos y los elfos. En el último grupo se encuentran los allegados al rey, Théoden y su sobrina Éowyn, quienes indistintamente se expresan como conviene a la realeza, en un dialecto que recuerda el de príncipes y princesas del ciclo artúrico o sus recreaciones en el siglo XIX, y también los seres-árboles, Treebeard, Bombadil y Lady Goldberry.

Cabe agregar que existe, además, una correlación entre los usos estándar y subestándar del inglés y el lugar que los personajes, tanto hobbits como hombres, ocuparían en una escala social monárquica o semi feudal. Así, entre los hobbits mayores, como el padre de Sam, se detecta una mayor frecuencia de infracciones a las reglas gramaticales; Sam, Merry y Pippin, más cercano al héroe, ocupan una posición intermedia, y – de entre los hobbits – Bilbo y Frodo, letrados en su comunidad, jamás infringen el cuerpo formal de la lengua. Entre los personajes humanos se observa, asimismo, que los plebeyos – por caso, el posadero – se expresan agramaticalmente, mientras que el idiolecto de Aragorn, un trotamundo de estirpe regia, se avienen a las prescripciones gramaticales. Y Aragorn muestra, además, que domina piezas literarias de registro ancestral y que ha recibido cierta instrucción formal, ya que domina el qwenya. Son los hombres de la corte, cercanos al rey, y el mismo Théoden quienes jamás se expresarán impropriamente conforme al estrato social al que pertenecen. Más allá del argumento

sobre la relación entre geografía y distribución dialectal en adstrato, esto puede resumirse así: a los supremos la rección gramatical, al vulgo la expresión pervertida, valga tanto para hobbits como humanos.

En el caso de los grupos primero y tercero, se expondrá un conjunto de enunciados de la versión por la editorial Minotauro, en los que las características dialectales de la versión en L1 se hallan ausentes:

Grupo 1

- Los hobbits.

La Comunidad del Anillo

1. –Tendrá que pagar –decían–. ¡No es natural, y traerá problemas! (p. 33).
2. –El señor Bilbo es un caballero hobbit muy bien hablado, como he dicho siempre –declaró el Tío (p. 34).
3. –¿Quién es ese Frodo que vive con él? [...]. Se apellida Bolsón, pero dicen que es mitad Brandigamo. No entiendo por qué un Bolsón de Hobbiton ha de buscar esposa en Los Gamos, donde la gente es tan extraña (p. 35).
4. – [...] El señor Frodo es un joven hobbit tan agradable como el que más. Muy parecido al señor Bilbo y no sólo en el aspecto. Al fin y al cabo, el padre era un Bolsón. Hobbit decente y respetable, el señor Drogo Bolsón; nunca dio mucho que hablar hasta que se ahogó (p. 35).
5. – [...] No le busquemos cinco pies al gato. De cualquier manera el señor Frodo quedó huérfano, desamparado, como se dice, entre aquellos extraños gamunos, y fue educado de algún modo en Casa Brandi. Una simple conejera, según dicen. El viejo señor Gorbodoc nunca tenía menos de doscientos parientes en el lugar. El señor Bilbo se mostró de veras bondadoso cuando trajo al joven a vivir entre gente decente (p. 36).
6. –Quiero ver nuevamente montañas, Gandalf, *montañas*; y luego encontrar algún lugar tranquilo donde pueda *descansar*, en paz y tranquilo, sin un montón de parientes merodeando y una sarta de malditos visitantes colgados de la campanilla. He de encontrar un lugar donde pueda terminar mi libro. He pensado un hermoso final: ‘Vivió feliz aun después del fin de sus días’ (p. 49).

Grupo 3

- Denethor

El retorno del Rey

1. –Soy un Senescal de la Casa de Anárion. No me rebajaré a ser el chambelán ñoño de un advenedizo. Porque aun cuando pruebe la legitimidad de su derecho, tendrá que descender de la dinastía de Isildur. Y yo no voy a doblegarme ante alguien como él, último retoño de una casa arruinada que perdió hace tiempo todo señorío y dignidad (pp. 159-160).

2. –Querría que las cosas permanecieran tal como fueron durante todos los días de mi vida (...) y en los días de los antepasados que vinieron antes: ser el Señor de la Ciudad y gobernar en paz, y dejarle mi sitio a un hijo mío, un hijo que fuera dueño de sí mismo y no el discípulo de un mago. Pero si el destino me niega todo esto, entonces no quiero nada: ni una vida degradada, ni un amor compartido, ni un honor envilecido (p. 160).

- Éowyn

El retorno del Rey

1. –Es doloroso todo esto [...] Y sin embargo, es mucho mejor que todo cuanto yo me atrevía a esperar en aquellos días sombríos, cuando la dignidad de la casa de Eorl amenazaba caer más bajo que el refugio de un pastor. ¿Y qué ha sido del escudero del rey, el Mediano? ¡Éomer, tendrás que hacer de él un Caballero de la Marca, porque es un valiente! (180)

- Tom Bombadil y Lady Goldberry

La Comunidad del Anillo

1. –¡He aquí a mi hermosa señora! [...] He aquí a mi Baya de Oro vestida de verde y plata con flores en la cintura! ¿Está la mesa puesta? Veo crema amarilla y panales, y pan blanco y mantequilla, leche, queso, hierbas verdes y cerezas maduras. ¿Alcanza para todos? ¿Está la cena lista? (p. 170).

2. –Es tiempo de descansar. No es bueno hablar de ciertas cosas cuando las sombras reinan en el mundo. Dormid hasta que amanezca, reposad la cabeza en las almohadas. ¡No prestéis atención a ningún ruido nocturno! ¡No temáis al sauce gris! (p. 173).

3. –¡Bienvenidos! [...] No había oído que la gente de la Comarca fuera de lengua tan dulce. Pero entiendo que eres amigo de los Elfos; así lo dicen la luz de tus ojos y el timbre de tu voz. ¡Un feliz encuentro! ¡Sentaos y esperemos al Señor de la casa! No tardará. Está atendiendo a vuestros animales cansados (p. 169).

En cuanto al segundo grupo, caracterizado por la ficción de inglés moderno con efecto arcaizante, mayormente reconstruido a partir de obras canónicas, se procederá mediante un análisis descriptivo de fragmentos contrastados. En el episodio elegido, un diálogo entre Aragorn y Éowyn, se produce un solapamiento de los grupos segundo y tercero, ya que se toma un

personaje del segundo grupo que mimetiza su idiolecto al del interlocutor y, de este modo, es difícil establecer una línea divisoria entre los rasgos dialectales de los personajes considerados tanto individualmente como en representación de los grupos segundo y tercero, respectivamente.

IDIOLECTOS DE PERSONAJES EN L1 <i>The Return of the King</i> (pp. 60-63)	IDIOLECTOS DE PERSONAJES EN L2 <i>El retorno del Rey</i> (pp. 56-62)
<p>1. But at last she said: ‘Lords, you are weary and shall now go to your beds with such ease as can be contrived in haste. But tomorrow fairer housing shall be found for you.’</p> <p>But Aragorn said: ‘Nay, Lady, be not troubled for us! If we may lie here tonight and break our fast tomorrow, it will be enough. For I ride on an errand most urgent, and with the first light of morning we must go.’</p>	<p>1. Pero al cabo dijo: -Señores, estáis fatigados e iréis ahora a vuestros lechos, tan cómodos como lo ha permitido la premura con que han sido preparados. Mañana os procuraremos habitaciones más dignas.</p> <p>Pero Aragorn le dijo: -¡No, señora, no os preocupéis por nosotros! Bastará con que podamos descansar aquí esta noche y desayunar por la mañana. Porque la misión que he de cumplir es muy urgente, y tendremos que partir con las primeras luces.</p>
<p>2. I beg you to remain and ride with my brother; for then all our hearts will be gladdened, and our hope be the brighter.</p>	<p>2. Esperad, os suplico, y partid con mi hermano; así habrá alegría en nuestros corazones, y nuestra esperanza será más clara.</p>
<p>3. ‘Aragorn,’ she said, ‘why will you go on this deadly road?’</p>	<p>3. -¡Aragorn! -le dijo- ¿por qué queréis tomar ese camino funesto?</p>
<p>4. ‘Nor would I,’ he said. ‘Therefore I say to you, lady: Stay! For you have no errand to the South.’</p> <p>‘Neither have those others who go with thee. They go only because they would not be parted from thee – because they love thee.’ Then she turned and vanished into the night.</p>	<p>4. -Ni tampoco a mí –replicó Aragorn-. Por eso, señora, os digo: ¡Quedaos! Pues nada tenéis que hacer en el Sur.</p> <p>-Tampoco los que os acompañan tienen nada que hacer allí. Os siguen porque no quieren separarse de vos... porque os aman. -Y dando media vuelta Éowyn se alejó desvaneciéndose en la noche.</p>
<p>5. ‘Then wilt thou not let me ride with this company, as I have asked?’</p>	<p>5. -¿No permitiréis entonces que me una a esta Compañía, como os lo he pedido?</p>

Para el análisis se tendrán en cuenta las opciones léxicas, las opciones estructurales, la formación de las frases verbales y el empleo de los pronombres. En cuanto a las opciones léxicas,

pueden observarse los usos arcaizantes en ambos personajes: en 1, Aragorn señala que deben “break (our) fast” (en lugar de “have breakfast”) y que los ocupa “an errand most urgent” (donde se detecta el uso, aún medieval, del adjetivo pospuesto al sustantivo, remanente de una época no demasiado lejana, en que el inglés medio y el viejo normando coexisten entre las capas medias de la sociedad). En segundo lugar, en lo concerniente a las opciones estructurales, puede notarse en 1 el empleo de “with such ease as can be contrived in haste”; en 2, el uso de (of hope) “be the brighter”; y en 4, la utilización de “would not be parted from”, como elecciones todas ellas tendientes a recrear una ficción de lengua arcaica, siguiendo los patrones registrados en los códices preservados hasta la actualidad y en obras renacentistas posteriores. Con respecto a las frases verbales, se detecta en 1 el uso arcaizante de “you shall” (relegado a la segunda persona singular para impartir órdenes). En 2, Aragorn advierte “be not troubled”, en lugar de la forma negativa actual ‘don’t be troubled’, mientras que puede verse asimismo la omisión del auxiliar de futuro, necesario para la completa formación de la pasiva en: (will) “be the brighter”. Finalmente, en lo que atañe al uso pronominal, puede observarse la fluctuación conflictiva entre el ‘you’ y el ‘thou’ y el resto de sus formas derivadas, en la discusión entre Aragorn y Éowyn. Al inicio de la disputa, los personajes emplean el ‘you’, pronombre que connota la diferencia de los sexos, la posición social e incluso el vínculo afectivo entre ambos; pero conforme Aragorn sostiene su negativa, Éowyn revela más y más su desesperación, hasta llegar al ruego y quebrarse -revelando su amor- en el empleo (reservado a los íntimos) del ‘thou’ y ‘thee’ (ver Görlach, 1994 [1974]: 64-67).

En la tradición literaria anglosajona, una de las obras paradigmáticas en la que esta fluctuación entre el pronombre de tratamiento formal ‘you’ y el familiar ‘thou’ adquiere fundamental relevancia es la tragedia *Hamlet* de William Shakespeare. En el episodio en que se enfrentan Hamlet (el príncipe) y Gertrude (la reina madre) la oscilación en el uso de ‘you’ y ‘thou’ (junto al resto de las formas pronominales) connota el grado de acuerdo (y desacuerdo) entre los personajes hasta el desenlace de la tragedia. En su recreación de las distintas etapas de la evolución de la lengua inglesa y convertir a estas variables en dialectos (o idiolectos, en el caso particular de Aragorn y Éowyn) de las diferentes comunidades lingüísticas en Tierra Media, Tolkien ha optado por incluir este uso lingüístico propio del pasaje del Renacimiento a la Modernidad en la variable correspondiente a la raza de los hombres (cf. “Tolkien’s Prose Style

and Its Literary and Rhetorical Effects, en Drout, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies/v001/1.1drout.html).

En la versión en L2, en cambio, no hay rastros de la recreación ficcional del dialecto arcaizante correspondiente a la misma época en la cronología del desarrollo de la lengua castellana en la península. Si bien la tesis lingüística de Tolkien, anclada en la evolución de la lengua inglesa desde el medioevo hasta la actualidad, difícilmente hallará parámetros de correspondencia exacta al ser vertida al español, sería ‘aceptable’¹⁹ (ver ‘Acceptability’ y ‘Adequacy’ en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 2-3 y 5-6, respectivamente) recurrir a mecanismos narrativos de ficcionalización dialectal de las distintas etapas del desarrollo del castellano antes que ‘silenciar’ los procedimientos con que el autor materializa su programa poético, como se ha dicho con anterioridad. En las secciones siguientes se retomarán ésta y otras reflexiones y se las analizará a la luz de diversas perspectivas y nociones procedentes de los estudios de traducción.

En esta parte, se observará que sólo en forma esporádica pueden detectarse rasgos arcaizantes en la versión en L2, que de ninguna manera guardan una correspondencia constante ni denotan un plan de (re)elaboración sostenida de la propuesta de Tolkien en L1. Basta con notar que la opción léxica de L2.1, “lechos”, y la frase verbal “he de cumplir” constituyen las únicas y esporádicas marcas de usos arcaicos. A esto debe añadirse que el empleo de “vos” en L2.5 no resulta aceptable, ya que tal uso del ‘vos’ en el ámbito peninsular connota una distancia entre los hablantes que no sólo no corresponde al empleo del ‘thee’ en su contraparte en L1, sino que funciona de manera contraria. En L1, ‘thou’ y el resto de los pronombres de su clase muestran la cercanía entre los personajes, mientras que el uso de ‘vos’ pone de relieve el conflicto que los enfrenta.

Aceptando la premisa de que, en la representación de la tesis autoral, ‘la forma es el contenido’, es decir: que las estructuras lingüísticas contienen la tesis, las diferencias observadas entre tales estructuras en L1 y L2 revelan – por ende – un cambio en las estructuras semánticas en L2, lo que implica una modificación en la representación de la tesis en la versión castellana (ver ‘estandarización’ en Leppihalme, en Baker, 2000). Dado que en la versión de editorial Minotauro

¹⁹ Conviene aclarar el alcance del término ‘aceptable’ y su operatividad en el marco de este trabajo. El concepto de ‘aceptabilidad’ se vincula con una versión en L2 orientada a los sistemas de la lengua y la cultura de llegada y con lo que resulta más legible o comunicativo, considerando el repertorio circulante y las expectativas de consumo de los lectores (ver ‘Acceptability’ y ‘Adequacy’ en Shuttleworth & Cowie, 2004 [1997]: 2-3 y 5-6, respectivamente).

la tesis no halla representación, y dado su carácter oficial entre los lectores hispanohablantes hasta el presente, puede hablarse de una ‘manipulación’ del programa poético del autor. Tal manipulación revela la ‘ideología’ (Lefevre, 2004 [1992]) de los traductores y, específicamente, de la editorial encargada de estipular normas preliminares que ubicarán la obra en el polisistema. Preocupados por mercadizar masivamente este producto, el equipo de Domènech ha generado una trilogía ‘de fácil lectura’, para todo público, despojada del nivel de erudición que contiene la versión en L1. Cabe destacar que la versión en inglés también constituye un producto de consumo masivo, pero la diferencia entre ambas versiones es que aquélla acepta todas las lecturas entre el consumo masivo y la codificación erudita. En las próximas secciones, se analizarán otros rasgos de la escritura de Tolkien que, aunque vertebrales en su poética, no poseen la relevancia de la tesis.

2.b. Las lenguas élficas.

En la PRIMERA PARTE se abordan las lenguas élficas mayormente representadas en la trilogía, el qwenya y la lengua negra o ‘Black Speech’. Como parte de la tesis lingüística, la existencia del qwenya en ambas versiones, culta y arcaica, y vulgar – de dominio coloquial –, complejiza los argumentos de Tolkien:

- La geografía lingüística incluye la ficción de dialectos en adstrato representados – a su vez – mediante usos cronolectales de la lengua inglesa correspondientes al inglés moderno (Görlach, 1994 [1974]), como aparece plasmado en obras literarias. Por su parte, esto representa los obstáculos de los filólogos, quienes – en sus reconstrucciones – sumaban al carácter conjetural de ‘las porciones de realidad con asterisco’ el hecho de contar apenas con hallazgos provenientes en su mayoría de obras literarias.
- A este argumento sobre la distribución dialectal en adstrato formulada a través de diversos cronolectos del inglés, se suman las lenguas artificiales, como el qwenya, en sus versiones del ‘protoélfico’ – no incluido en la trilogía – y el qwenya en sí. Ésta equivale – en la lógica de esa geografía – al latín perseguido por los filólogos, de cuyo real uso se conocía la existencia de formas cultas, fosilizadas en el material que ha persistido, y de una

variedad vulgar que se procuraba reconstruir utilizando los códices y otras porciones de texto que han perdurado en el tiempo (ver González Baixauli, 1999: 15-16).

La complejidad de la tesis aumenta si se considera – a su vez – la ficción de ‘traducción’ de una tesis originalmente formulada en Westron y reproducida en inglés por el escriba del Libro Rojo. Es así como gran parte del ‘efecto de lo extranjero’ debe enunciarse en inglés y manifestarse en el cambio léxico propio de los cronolectos, que se proponen como dialectos en adstrato.

En la versión castellana de Minotauro se observa, en primer lugar, que – por tratarse de lenguas artificiales construidas sobre la base de contrapartes naturales como el finés para la primera de ellas – los enunciados en qwenya y Black Speech han sido simplemente transcritos. Más adelante, se discutirá la posibilidad de recrear, sobre la base de una lengua natural y siguiendo los procedimientos filológicos de Tolkien en la creación del qwenya y el Black Speech, lenguas ficcionales que complementen la ‘reformulación’ de la ‘tesis lingüística’ sobre un sustrato latino. Para ello, pueden servir recursos como la gramática contrastiva qwenya > castellano de Luis González Baixauli, *La lengua de los elfos* (1999), y los varios estudios reunidos en el sitio de Helge Kåre Fauskanger, sobre las ‘lenguas de Arda’ (ver en <http://www.move.to/ardalambion>). La obra de González Baixauli es hasta la fecha la más reciente y exhaustiva descripción gramatical del qwenya en castellano, seguida de un glosario bilingüe y de listas con declinaciones en cada uno de los casos (‘nominativo / acusativo’, ‘instrumental’, ‘genitivo partitivo / derivativo’, ‘genitivo posesivo / adjetival’, ‘alativo’, ‘locativo’, ‘ablativo’, ‘dativo’ y ‘adesivo’) por categorías de palabras y en columnas según el número, ‘singular’, ‘plural’, ‘partitivo’ y ‘dual’.

En segundo lugar, las lenguas élficas mantienen una ‘presencia indirecta’ al ser referidas en inglés (e hipotéticamente también en el Westron del cual ‘traduce’ el escriba). De hecho, los personajes de unas tribus, al encuentro con miembros de otras tribus, sostienen oír vagamente ecos de una lengua pasada que recomponen en inglés. Todos ellos observan que, en su lengua – inglés – aquello se diría ‘así’, y a esto adviene la retahíla de una reconstrucción lingüística sobre la procedencia, por ejemplo, de los versos acerca de la caída de Gil-galad.

‘Who was Gil-galad?’ asked Merry; but Strider did not answer, and seemed to be lost in thought. Suddenly a low voice murmured:

Gil-galad was an Elven-king.
Of him the harpers sadly sing:
the last whose realm was fair and free
between the Mountains and the Sea.

[...]

But long ago he rode away,
and where he dwelleth none can say;
for into darkness fell his star
in Mordor where the shadows are.

The other turned in amazement, for the voice was Sam’s [...].
‘That’s all I know,’ stammered Sam, blushing. ‘I learned it from Mr. Bilbo when I was a lad. He used to tell me tales like that, knowing how I was always one for hearing about Elves. It was Mr. Bilbo as taught me my letters. He was mighty book-learned was dear old Mr. Bilbo. And he wrote *poetry*. He wrote what I have just said.’
‘He did not make it up,’ said Strider. ‘It is part of the lay that is called *The Fall of Gil-galad*, which is in an ancient tongue. Bilbo must have translated it. I never knew that’ (Tolkien, 1982 [1955]: 229).

Las versiones de los relatos o composiciones en lengua élfica podrían conservar los rasgos del dialecto o idiolecto de la tribu de cada personaje, e incluso podría manipularse la sintaxis de cada dialecto simulando una sintaxis élfica de sustrato. Como las diferencias dialectales han sido obliteradas en la versión de Minotauro, es lógico que no puedan apreciarse ni la sintaxis ni el léxico élficos de sustrato en el habla de las distintas tribus.

2.c. Los juegos léxicos.

Aunque no sean parte de la tesis lingüística el programa de escritura de Tolkien incluye una variedad de juegos léxicos entre los que se han elegido el uso de expresiones idiomáticas con propósitos mnemotécnicos, como es afín a las comunidades de oralidad primaria, y el empleo de verbos con sujeto animado para la configuración animada del paisaje.

En L1.1 se ofrece una expresión idiomática construida sobre el esquema gramatical ADJETIVO + CONJUNCIÓN + (ARTÍCULO) SUSTANTIVO: “strange as news from Bree”²⁰.

²⁰ El tratamiento de la toponomástica en la trilogía (ver los capítulos 3, “El saqueador burgués”, y 4, “Una trama cartográfica”, en Shippey, 1999 [1982]) como su traducción por Minotauro y el historial que

Como puede observarse en la versión en L2, replicar el patrón compositivo no sólo es posible, sino que se logra mediante una construcción frecuente para establecer comparaciones. En L1.2 se despliegan estrategias similares, en una copla que describe la apariencia de los olifantes mediante la acumulación de expresiones idiomáticas formuladas sobre el esquema gramatical anterior: “Grey as a mouse”, “big as a house”, “nose like a snake”. Sin embargo, las frases en L2 no constituyen expresiones idiomáticas fuera de estas coplas. O sea, la estrategia mnemotécnica se basa en la versión en L1 sobre la inclusión de comparaciones de uso corriente en inglés, mientras que en L2 se generan expresiones aceptables sobre la base de frases ya existentes, aunque no se recurre a expresiones que posean la misma frecuencia de uso que, por ejemplo, “grey as a mouse”; con todo, debe observarse la coincidencia en “big as a house” y “grande como una casa”. Además, la composición en L1 presenta un esquema métrico AABBCDDEE con rima consonante pero en la versión en L2 no se recrean estas características formales. Hacia el final de este fragmento, Sam observa que la descripción de las coplas puede no ajustarse con fidelidad al aspecto de los olifantes y que, de hecho, existen expresiones empleadas asiduamente en la Comarca a raíz del poco crédito atribuido a este tipo de coplas, como “not sure as Shiretalk”, frase construida sobre el esquema gramatical observado y vertida en L2 mediante una extensa perífrasis.

EXPRESIONES IDIOMÁTICAS EN L1	EXPRESIONES IDIOMÁTICAS EN L2
1. For Bree stood at an old meeting of ways; another ancient road crossed the East Road just outside the dike at the western end of the village, and in former days Men and other folk of various sorts had travelled much on it. <i>Strange as News from Bree</i> was still a saying in the Eastfarthing, descending from those days,	1. Pues Bree estaba situada en una vieja encrucijada; otro antiguo camino cruzaba el Camino del Este junto al foso, en el extremo oeste de la villa, y muchos Hombres y gentes de distintas clases habían pasado por allí en tiempos lejanos. <i>Extraño como noticias de Bree</i> era todavía una expresión corriente en la Cuaderna del Este, y se remontaba a la época

plantean las versiones de *The Hobbit* de Teresa Sánchez Cuevas y Manuel Figueroa (ver “Nombres”, “Mapas” y “Artículos”, en <http://www.uan.nu/dti/traduc.html>) merecen ser abordados en un apartado especial. Esto escapa al planteo del presente trabajo, aunque no puede dejar de mencionarse la relevancia que la investigación toponomástica ha tenido en el desarrollo de la Filología durante el s. XIX y en relación con la tesis lingüística de Tolkien. El estudio de la documentación toponímica compite en importancia con los estudios de substrato o de ‘palabras y cosas’. Es ésta una “convergencia de lingüística e historia” (Várvaro, 1968 [1988]: 242 y Tolkien, 1998 [1983]: 215-216) a su vez afín al concepto de fantasy del autor, y coherente con él (ver ‘difusión en el espacio’ y ‘derivación en el tiempo’, en Tolkien, 1998 [1983]: 149).

<p>when news from North, South, and East could be heard in the inn, and when the Shire-hobbits used to go more often to hear it. But the Northern Lands had long been desolate, and the North Road was now seldom used: it was grass-grown, and the Bree-folk called it the Greenway.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 190</p>	<p>en que noticias del Norte, del Sur y del Este podían oírse aún en la posada, donde los hobbits de la Comarca iban más a menudo a oírlas. Pero las tierras del norte estaban desiertas desde hacía mucho tiempo, y el Camino del Norte se usaba poco ahora; estaba cubierto de hierba y la gente de Bree lo llamaba el Camino Verde.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 205</p>
<p>2. Sam stood up, putting his hands behind his back (as he always did when ‘speaking poetry’) and began:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Grey as a mouse,</u> <u>Big as a house,</u> <u>Nose like a snake,</u> I make the earth shake, As I tramp through the grass; Trees crack as I pass. With horns in my mouth I walk in the South, Flapping big ears Beyond count of years [...].</p> <p>‘That’s a rhyme we have in the Shire. Nonsense maybe, and maybe not. But we have our tales too, and news out of the South, you know. In the old days hobbits used to go on their travels now and again. Not that many ever came back, and not that all they said was believed: <i>news from Bree</i>, and <i>not sure as Shiretalk</i>, as the sayings go. But I’ve heard tales of the big folk down away in the Sunlands. Swertings we call ’em in our tales; and they ride on oliphaunts, ’tis said, when they fight.’</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, pp. 299-300</p>	<p>2. Sam se levantó, y poniéndose las manos en la espalda (como siempre cuando ‘decía poesía’) declamó:</p> <p style="padding-left: 40px;"><u>Gris como una rata,</u> <u>Grande como una casa,</u> <u>La nariz de serpiente,</u> Hago temblar la tierra Cuando piso la hierba; Y los árboles crujen. Con cuernos en la boca Por el Sur voy moviendo Las inmensas orejas. Desde años sin cuento [...].</p> <p>-Éste es uno de los poemas que se dicen en la Comarca. Puede que sean tonterías, puede que no. Pero te diré una cosa, nosotros tenemos nuestras historias, y noticias del Sur. En los viejos tiempos los hobbits partían de viaje de tanto en tanto. No eran muchos los que regresaban, y no siempre la gente creía lo que decían: <i>noticias de Bree</i>, y <i>no tan seguras como las habladurías de la Comarca</i>, como se suele decir. Pero yo he escuchado historias de la Gente Grande de allá lejos, de las Tierras del Sur. Endrinos los llamamos en nuestras historias; y montan Olifantes cuando luchan, según dicen.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, pp.329-330</p>

En L1.3, se incluyen las dos primeras estrofas de una composición más extensa, con octetos de esquema métrico ABACBABC y rima consonante. En estas coplas se cuenta la leyenda de Tinúviel y Beren, el hada élfica de los bosques y el marino enamorado. No es curioso que el nombre de esta pieza sea, en lengua élfica, “anthenath”, un nombre cuya transparencia Aragorn celebra en el Common Speech, o Lengua Común, debido a su parecido con la palabra

inglesa “anthem”, es decir: himno. De hecho, las coplas poseen los mismos rasgos formales que los himnos religiosos. En la versión en L2, esto no resulta tan revelador, puesto que las lenguas artificiales de Tolkien han sido creadas sobre el sustrato de los dialectos de las islas británicas. Así, una traducción (a cualquier lengua, aunque aquí el caso en cuestión es castellano) se debatirá necesariamente entre dos opciones: bien abordar una traducción a L2 como la que aquí se trabaja, en la que todo rastro del trabajo autoral ha sido barrido (ver ‘estandarización’ en Leppihalme, en Baker, 2000); bien deberían seleccionarse en la L2 aspectos relativos a la evolución de cada lengua y sus vinculaciones con dialectos relacionados (como, por ejemplo, castellano, catalán, gallego, portugués peninsular y brasileño, etc.) y recrear estos mecanismos de construcción de sentido a partir de etimologías compartidas entre estos dialectos.

<p>3.</p> <p>The leaves were long, the grass was green, The hemlock-umbels tall and fair, And in the glade a light was seen Of stars in shadow shimmering. Tinúviel was dancing there To music of a pipe unseen, And light of stars was in her hair, And in her raiment glimmering.</p> <p>There Beren came from mountains cold, And lost he wandered under leaves, And where the Elven-river rolled. He walked alone and sorrowing. He peered between the hemlock-leaves And saw in wonder flowers of gold Upon her mantle and her sleeves, And her hair like shadow following.</p> <p>[...]</p> <p>Strider sighed and paused before he spoke again. ‘That is a song,’ he said, ‘in the mode that is called <i>ann-thennath</i> among the Elves, but is hard to render in our Common Speech, and this is but a rough echo of it.</p> <p>TOMO 1, pp. 236-237</p>	<p>3.</p> <p>Las hojas eran largas, la hierba era verde, Las umbelas de los abetos altas y hermosas, Y en el claro se vio una luz De estrellas en la sombra centelleante. Tinúviel bailaba allí, A la música de una flauta invisible, Con una luz de estrellas en los cabellos, Y en las vestiduras brillantes.</p> <p>Allí llegó Beren desde los montes fríos, Y anduvo extraviado entre las hojas, Y donde rodaba el Río de los Elfos, Iba afligido a solas. Espió entre las hojas del abeto Y vio maravillado unas flores de oro Sobre el manto y las mangas de la joven, Y el cabello la seguía como una sombra.</p> <p>[...]</p> <p>Trancos suspiró e hizo una pausa antes de hablar otra vez. –Ésta es una canción –dijo– en el estilo que los Elfos llaman <i>ann-thennath</i>, mas es difícil de traducir a la lengua común, y lo que he cantado es apenas un eco muy tosco.</p> <p>TOMO 1, pp. 260-261</p>
--	--

En L1.4 puede observarse que la construcción de listas nominales se realiza sobre el esquema gramatical SUSTANTIVO + ARTÍCULO + SUSTANTIVO o FRASE NOMINAL, mientras que – al no mantenerse un esquema similar ni regular en la versión en L2 – la combinación de ‘nombre genérico + aposición’ no puede conservarse en todos los versos. A su vez, esto conduce a que ambas versiones difieran en el esquema métrico, en la rima y – en definitiva – en los aspectos formales que potencian la retención memorística en las coplas. Finalmente, el efecto jocosos que en L1.5 introduce el término ‘hill’, sumado al eco de la expresión idiomática ‘as tall as a hill’ que este sustantivo invoca, puede sólo escasamente advertirse en L2. En la versión castellana, la función de la longitud en los nombres propios (ver ‘traducción condicionada de los nombres propios’ en Aixelá, 2000) se halla presente en la mera mención de esta virtud de los nombres entre los ents, pero ello es algo que no pueden ilustrar los sustantivos seleccionados: “cornisa”, “escalón”, “colina”.

<p>4. ‘I am an Ent, or that’s what they call me. Yes, Ent is the word. <i>The Ent</i>, I am, you might say, in your manner of speaking. <i>Fangorn</i> is my name according to some, <i>Treebeard</i> others make it. [...] What are you, I wonder? I cannot place you. You do not seem to come in the old lists that I learned when I was young. But that was a long time ago, and they may have made new lists [...]</p> <p>Learn now the lore of Living Creatures! First name the four, the free peoples: Eldest of all, the elf-children; Dwarf the delver, dark are his houses; Ent the earthborn, old as mountains; Man the mortal, master of horses.’</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, p. 79</p>	<p>4. –En fin, soy un Ent, o así me llaman. Sí, Ent es la palabra. Soy <i>el</i> Ent, podríais decir, en vuestro lenguaje. Algunos me llaman Fangorn, otros Bárbol.</p> <p>[...] ¿Quiénes sois vosotros, me pregunto? Nos alcanzo a reconocerlos. No me parece que estéis en las largas listas que aprendí cuando era joven. Pero eso fue hace muchísimo tiempo, y pueden haber hecho nuevas listas [...]</p> <p>¡Aprended ahora la ciencia de las criaturas vivientes! Nombrad primero los cuatro, los pueblos libres: Los más antiguos, los hijos de los Elfos; El Enano que habita en moradas sombrías; El Ent, nacido de la tierra, viejo como los montes; El Hombre mortal, domador de caballos.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, p. 77</p>
<p>5. ‘For I am not going to tell you <i>my name</i>, not yet at any rate [...] For one thing it would take a long while: <i>my name</i> is growing all the time, and I’ve lived a very long, long time; so <i>my name</i> is like a story. Real names tell you the story of the things they belong to in my language, in the Old Entish as you might say. It is a lovely language, but it</p>	<p>5. En cuanto a mí, no os diré cómo me llamo, no por ahora al menos [...] Ante todo me llevaría mucho tiempo; mi nombre crece continuamente; de modo que mi nombre es como una historia. Los nombres verdaderos os cuentan la historia de quienes los llevan, en mi lenguaje, en el viejo éntico, como podría decirse. Es un lenguaje encantador, pero me lleva mucho</p>

<p>takes a very long time to say anything in it, because we do not say anything in it, unless it is worth taking a long time to say, and to listen to.’ [...] ‘But there, the Sun <i>is</i> going in. Let us leave this – did you say what you call it?’ ‘Hill?’ suggested Pippin. ‘Shelf? Step?’ suggested Merry. Treebeard repeated the words thoughtfully. ‘Hill. Yes, that was it. But it is a hasty word for a thing that has stood here ever since this part of the world was shaped.’</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, pp. 80-82</p>	<p>tiempo decir algo en él, pues nunca decimos nada, excepto cuando vale la pena pasar mucho tiempo hablando y escuchando. [...] Pero mirad, el sol se está yendo, en efecto. Dejemos este ... ¿habéis dicho cómo lo llamáis? –¿Colina? –sugirió Pippin–. ¿Cornisa? ¿Escalón? –sugirió Merry. Bárbol repitió pensativo las palabras. –Colina. Sí, eso era. Pero es una palabra apresurada para algo que ha estado siempre aquí desde que se formó esta parte del mundo.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 2, pp. 79-80</p>
---	---

A continuación, se muestra que los atributos otorgados al espacio en la L1 proponen una configuración biótica del paisaje sin inconvenientes agregados a la hora de realizar la versión castellana y muy a diferencia de lo que ocurre con la distribución de dialectos en adstrato. El hecho de que se prediquen acciones de movimiento, típicamente vinculadas a seres vivos, en sustantivos inanimados instaura un modelo de previsibilidad para opciones léxicas siguientes, que se vuelven tanto más ‘aceptables’ en ambas versiones conforme avanza la descripción. Sin embargo y por contradictorio que parezca, es justamente la ausencia de problemas en la traducción de estos lexemas al castellano lo que genera problemas a la hora de advertir el procedimiento de configuración animada del entorno como parte de la poética del autor.

En la versión en L1, se observa que de sustantivos para designar accidentes geográficos, como “road”, “path”, “stream” (incluso “stone”), se predicen los verbos de movimiento “to run”, “to plunge”, “to cleave”, “to climb”, “to coil”, “to loop”, “to march”. Por otro lado, además de las vinculaciones bióticas, como la que se plantea en el símil “coiling like a snake”, se detectan atribuciones antropomorfas, como en “shoulder of rock”, “soft-sighing trees”, “yawning shadow”. En cuanto a la versión en L2, es preciso advertir que, en castellano, el uso de verbos de movimiento para predicar acciones realizadas por seres abióticos es más frecuente que en inglés. Es decir: los verbos en L1 como “to cleave”, “to coil” y “to loop”, agrupados semánticamente dentro de la categoría técnica de los “ways of”²¹, sólo predicen acciones de seres abióticos en instancias de significado figurado y desvinculadas de su significado conlocativo²² usual.

²¹ Para una apretada síntesis introductoria a los “ways of” en lengua inglesa y a la bibliografía básica, puede consultarse la obra de David Crystal, *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language* (1997 [1995]).

ATRIBUCIÓN DE CUALIDADES ANIMADAS A LOS ESPACIOS DE LA COMARCA EN L1 TOMO 3, pp. 69-75	ATRIBUCIÓN DE CUALIDADES ANIMADAS A LOS ESPACIOS DE LA COMARCA EN L2 TOMO 3, pp. 69-76
1. Now all roads were running together to the East to meet the coming of war and the onset of the Shadow.	1. Ahora todos los caminos corrían a la par hacia el Este, hacia la guerra ya inminente, a enfrentar el ataque de la Sombra.
2. Presently the path turned round a huge bare shoulder of rock and plunged into the gloom of soft-sighing trees.	2. Pronto el camino contorneó un gran espolón de roca desnuda y se internó de improviso en la penumbra suspirante de una arboleda.
3. All day far below them a leaping stream had run down from the high pass behind, cleaving its narrow way between pine-clad walls; and now through a stony gate it flowed out and passed into a wider vale.	3. Durante todo el día, abajo y a lo lejos, habían visto un arroyo que descendía a los saltos desde la alta garganta, y corría por un cauce estrecho entre unos muros revestidos de pinos; ahora, pasando por una puerta rocosa, penetraba en un valle más ancho.
4. While he was peering from side to side the king's party came up under the looming cliff on the eastern side of the valley; and there suddenly the path began to climb, and Merry looked up in amazement. He was on a road the like of which he had never seen before, a great work of men's hands in years beyond the reach of song. Upwards it wound, coiling like a snake, boring its way across the sheer slope of rock. Steep as a stair, it looped backwards and forwards as it climbed.	4. Mientras miraba a un lado y a otro, el rey y su escolta llegaron al pie del risco que flanqueaba el valle en el este; y allí el sendero trepaba de pronto, y Merry alzó la mirada, estupefacto. El camino en que ahora se encontraba no se parecía a ninguno que hubiera visto antes: una obra del ingenio del hombre en un tiempo que las canciones no recordaban. Subía y subía, ondulante y sinuosos como una serpiente, abriéndose paso a través de la roca escarpada. Empinado como una escalera, trepaba en idas y venidas.

²² De acuerdo con Geoffrey Leech en *Semántica* (1985 [1977]), es posible distinguir tres tipos de significado: *conceptual*, de contenido lógico, cognoscitivo o denotativo; *asociativo*, que abarca los valores connotativos, estilístico, afectivo y conlocativo (regidos por la co-ocurrencia contextual); y finalmente, *temático*, que dispone la organización del mensaje respecto del orden y el énfasis de los elementos discursivos. El significado conlocativo indicaría para el castellano un índice de coaparición de dos (o más) términos en contextos determinados, lo cual pautaría su adecuación en usos posteriores, una relación terminológica que en la lengua inglesa se denomina *collocation*.

<p>5. Dividing the upland into two there marched a double line of unshaped standing stones that dwindled into the dusk and vanished in the trees. Those who dared to follow that road came soon to the black Dimholt under Dwimorberg, and the menace of the pillar of stone, and the yawning shadow of the forbidden door.</p>	<p>5. La meseta estaba dividida en dos por una doble hilera de piedras erectas e informes que se encogían en la oscuridad y se perdían entre los árboles. Quienes osaban tomar ese camino llegarían muy pronto al tenebroso Bosque Sombrío al pie del Dwimor, a la amenaza del pilar de piedra y a la sombra bostezante de la puerta prohibida.</p>
---	---

Puede verse, entonces, que el contraste de los datos en los niveles léxico y gramatical en L1 y L2 muestra un grado ‘aceptable’ de correspondencia. Mientras que las versiones en ambas lenguas ofrecen severas disparidades en lo relativo a las selecciones léxicas de idiolectos arcaizantes, no es éste el caso en lo relativo a la configuración animada del paisaje. Sin embargo, podrían sugerirse para cada uno de estos ejemplos opciones léxicas y el empleo de figuras retóricas para una prosa más naturalmente lírica en castellano.

2.d. Palabras sobre el uso de los poemas y su traducción.

Los hallazgos que se exponen a continuación se consideran representativos de la labor del equipo traductor de Minotauro y, por ello, las conclusiones de esta sección se proponen extensibles a la totalidad de las composiciones líricas intercaladas en la prosa de la trilogía.

Las observaciones acerca de la tarea de Luis Domènech, y considerando la representatividad de los versos elegidos, permiten agrupar las composiciones líricas que alternan con la prosa en la trilogía en ocho grupos, según las variables *contenido*; *métrica*, *rima*; *estructura estrófica*; *registro diacrónico*; *juego onomatopéyico / aliteración*; *lenguas élficas*; *distribución de información y cantidad de información*.

El **GRUPO 1** es el más extenso y se lo denomina + *contenido* – *métrica*, *rima*; se trata de un conjunto de poemas reunidos en torno al denominador común de la conservación de las unidades de información en términos semánticos, aquí denominados ‘de contenido’, aunque diferenciables en cuanto a cuestiones de métrica y rima, como es esperable en toda traducción de poesía. A continuación, se explorarán uno a uno los poemas del GRUPO 1: en primer lugar, puede observarse que el poema “The Road goes ever on and on” posee rima ABAB..., mientras que en la versión castellana el lector halla una composición en verso blanco. Otros poemas en que

puede notarse lo mismo son: “Three Rings for the Elven-kings under the sky”; “Snow-white! Snow-white! O Lady clear!”; “Ho! Ho! Ho! to the bottle I go”; “Sing hey! for the bath at close of day”; “O Wanderers in the shadowed land”; “Cold be hand and heart and bone”; “Gil-galad was an Elven-king”; “When winter first begins to bite”; “An Elvin-maid there was of old”; “When evening in the Shire was grey”; “I sang of leaves, of leaves of gold, and leaves of gold there grew”. En estos poemas, identificados a partir del primer verso, puede detectarse un mismo patrón de trabajo: la conservación del contenido, de ‘qué’ se comunica, en aras de los aspectos formales de la lengua que, en su versión original, entretejen el ‘qué’ al ‘cómo’.

El **GRUPO 2** se define como + *contenido – métrica, rima – estructura estrófica*; en este grupo, también la composición estrófica presenta diferencias en ambas versiones, si bien se trata de un grupo mucho menor que el anterior. El poema “Upon the hearth the fire is red” contiene cinco versos, a los que se suman dos dísticos pareados en cada una de las estrofas, mientras que en la versión castellana los dísticos del original se hallan desprendidos de los versos anteriores. El segundo de los poemas ubicado en este grupo es “Seek for the sword that was broken”, de ocho versos con rima ABCBADCD, y aparece en la versión castellana bajo la forma de dos cuartetos de verso blanco. Por último, el tercer poema de este grupo es “The world was young, the mountains green”, extensa composición, con corte irregulares regulados por el cambio temático, y rima de tipo AABBC...; su traducción al castellano, además de ser arrítmica, posee cortes cada seis, cinco y cuatro versos, ignorando la regularidad que impone el continuo temático.

Ahora bien, el **GRUPO 3** se define como + *contenido – métrica, rima – registro diacrónico*. El procedimiento de ficción cronolectal que aparece en un pequeño número de poemas del primer volumen no se ha reproducido en la versión castellana. Así, poemas como “Farewell we call to hearth and hall”, “The leaves were long, the grass was green” o “Eärendil was a mariner” se traducen en la versión castellana sin el menor rastro de opciones léxicas o sintácticas cronolectales.

El **GRUPO 4**, calificado como + *contenido – métrica, rima – juego onomatopéyico / aliteración*, se halla ligado al GRUPO 1. Se trata de una carencia obligada en cualquier versión traducida, ya que tanto los juegos onomatopéyicos como la licencia poética de aliteración se asientan en valores significantes y arbitrarios de cada lengua. En este grupo, se localizan los poemas relacionados con Tom Bombadil y la breve estancia de los hobbits en Barrow-downs: “Hey dol! merry dol! ring a dong dillo!” (cf. versiones rimadas en *Las aventuras de Tom*

Bombadil en <http://www.uan.nu/dti/bombadil.html>), “O slender as a willow-wand! O clearer than clear water!” y “Troll sat alone on his seat of stone”.

En cuanto al **GRUPO 5**, denominado + *contenido – métrica, rima – distribución de información – cantidad de información*, cabe destacar que los desplazamientos de información y las omisiones ocurren en forma diversa en la L2. En el poema “There is an inn, a merry old inn” la rima ABCCB de la versión inglesa ‘condiciona’ la siguiente disposición para la primera estrofa: “There is an inn, a merry old inn / beneath an old grey hill, / And there they brew a beer so brown / That the Man in the Moon himself came down / one night to drink his fill”, mientras que la información en la versión castellana – no supeditada a restricciones rítmicas – ofrece esta distribución: “y allí preparan una cerveza tan oscura / que una noche bajó a beberla / el Hombre de la Luna”. Acaso el poema, “There is an inn, a merry old inn” sea la pieza lírica más peculiar en este sentido que ningún otro de los poemas en el primer volumen de la trilogía. Es éste un rasgo altamente azaroso considerando la ausencia de ‘normas preliminares’ en el equipo de Minotauro.

En el **GRUPO 6**, – *contenido – métrica, rima*, se ubica el poema “All that is gold does not glitter”, compuesto por una batería de frases proverbiales, sobre las que se apoya además un esquema rítmico que lo vuelve especialmente problemático a la hora de la traducción. Existe una doble dificultad: por un lado, la imposibilidad de encontrar equivalentes culturales que reemplacen los mismos refranes en una situación de enunciación determinada, y por otro, el problema que surge por añadidura al no hallar concordancia rítmica que permita reflejar o conservar en castellano cierto esquema rimado. La batería de sentencias se mantiene en la versión castellana, mediante el tono sentencioso y una selección léxica apropiada para el contexto, pero el ‘efecto’ del acertijo se pierde irremediabilmente.

El **GRUPO 7**, + *contenido + métrica, rima*, resulta llamativo no porque se respeten o intenten repetirse los patrones métricos y rítmicos del único poema que lo integra, “I sit beside the fire and think”, sino por otros dos motivos. En primer lugar, reviste curiosidad que se provea, junto a una cuidada traducción y distribución de cada una de las unidades de información que componen el poema, una clase de rima diferente a la versión original:

<p>I sit beside the fire and think of all that I have <i>seen</i> of meadow-flowers and butterflies in summers that have <i>been</i>;</p> <p>Of yellow leaves and gossamer in autumns that there <i>were</i>, with morning mist and silver sun and wind upon my <i>hair</i>.</p>	<p>Me siento junto al fuego y pienso en todo lo que he <i>visto</i>, en flores silvestres y mariposas de veranos que han <i>sido</i>.</p> <p>En hojas amarillas y telarañas, en otoños que <i>fueron</i>, la niebla en la mañana, el sol de plata, y el viento en mis <i>cabellos</i>.</p>
--	--

La decisión es tanto más sorprendente puesto que se ha escogido, para este caso en forma aislada, un tipo de rima asonante, es decir: el patrón rítmico más complejo en castellano, frente a la relativa simpleza y la multiplicidad de combinaciones que ofrece la consonancia. En segundo lugar, es notable que se trate justamente de un caso desprendido del conjunto total de poemas que integran el primer volumen.

El **GRUPO 8**, denominado + *lenguas élficas*, se caracteriza por incluir poemas como “A Elbereth Gilthoniel” y “Ai! laurië lantar lassi súrinen!”, claros exponentes de los cuerpos léxico y gramatical que Tolkien crea para estas lenguas, puestas en funcionamiento en el curso de su narración. En ambas versiones tales poemas aparecen en lengua élfica; con todo, bien vale la pena esta aclaración: aunque el lector de castellano pueda recurrir a los Apéndices para facilitar su decodificación, el sustrato sobre el que estos dialectos se originan corresponde a lenguas no romances.

Características de GRUPO	Versión en L1 – Primer tomo	Versión en L2 - Primer tomo
<p>GRUPO 1</p> <p>+ <i>contenido</i></p> <p>- <i>métrica, rima</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “The Road goes ever on and on” (p. 58) ▪ “Three Rings for the Elven-kings under the sky” (p. 75) ▪ “Snow-white! Snow-white! O Lady clear!” (p. 108) ▪ “Ho! Ho! Ho! to the bottle I go” (p. 121) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “El camino sigue y sigue” (p. 53) ▪ “Tres Anillos para los Reyes Elfos bajo el cielo” (p. 72) ▪ “¡Blancanieves! ¡Blancanieves! ¡Oh, dama clara! (p. 110) ▪ “¡Ho! ¡Ho! ¡Ho! A la botella acudo” (p. 124)

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Sing hey! for the bath at close of day” (p. 134) ▪ “O Wanderers in the shadowed land” (p. 147) ▪ “Cold be hand and heart and bone” (p. 179) ▪ “Gil-galad was an Elven-king” (p. 229) ▪ “When winter first begins to bite” (p. 327) ▪ “An Elvin-maid there was of old” (p. 401) ▪ “When evening in the Shire was grey” (p. 424) ▪ “I sang of leaves, of leaves of gold, and leaves of gold there grew” (p. 439) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “¡Oh, el baño a la caída de la tarde” (p. 139) ▪ “Oh, vagabundos de la tierra en sombras” (p. 154) ▪ “Que se te enfríen las manos, el corazón y los huesos” (p. 192) ▪ “Gil-galad era un rey de los Elfos” (p. 252) ▪ “Cuando el invierno comienza a morder” (368) ▪ “Había en otro tiempo una doncella élfica” (p. 456) ▪ “Cuando la tarde era gris en la Comarca” (p. 483) ▪ “He cantado las hojas, las hojas de oro, y allí crecían hojas de oro” (p. 500)
<p>GRUPO 2</p> <p>+ <i>contenido</i></p> <p>- <i>métrica, rima</i></p> <p>- <i>estructura estrófica</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Upon the hearth the fire is red” (p. 106) ▪ “Seek for the sword that was broken” (p. 296) ▪ “The world was young, the mountains green” (p. 376) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “En el hogar el fuego es rojo” (p. 108) ▪ “Busca la espada quebrada” (p. 332) ▪ “El mundo era joven y las montañas verdes” (p. 425)
<p>GRUPO 3</p> <p>+ <i>contenido</i></p> <p>- <i>métrica, rima</i></p> <p>- <i>registro diacrónico</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Farewell we call to hearth and hall” (p. 139) ▪ “The leaves were long, the grass was green” (p. 236) ▪ “Eärendil was a mariner” (p. 282) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Adiós les decimos al hogar y a la sala” (p. 146) ▪ “Las hojas eran largas, la hierba era verde” (p. 260) ▪ “Eärendil era un marino” (p. 315)
<p>GRUPO 4</p> <p>+ <i>contenido</i></p> <p>- <i>métrica, rima</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “Hey dol! merry dol! ring a dong dillo!” (p. 154 y ss.) ▪ “O slender as a willow-wand! O clearer than clear water!” (p. 160 y ss.) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ “¡Hola, dol! ¡Feliz dol! ¡Toca un don diló!” (p. 163 y ss.) ▪ “¡Oh delgada como vara de sauce! ¡Oh más clara que el agua clara! (p. 169 y ss.)

- <i>juego onomatopéyico / aliteración</i>	▪ “Troll sat alone on his seat of stone” (p. 253)	▪ “El Troll estaba sentado en un asiento de piedra” (p. 280)
GRUPO 5 + <i>contenido</i> - <i>métrica, rima</i> - <i>distribución de información</i> - <i>cantidad de información</i>	▪ “There is an inn, a merry old inn” (p. 198)	▪ “Hay una posada, una vieja y alegre posada” (p. 215)
GRUPO 6 - <i>contenido</i> - <i>métrica, rima</i>	▪ “All that is gold does not glitter” (p. 212 y ss.)	▪ “No es oro todo lo que reluce” (p. 231 y ss.)
GRUPO 7 + <i>contenido</i> + <i>métrica, rima</i>	▪ “I sit beside the fire and think” (p. 333)	▪ “Me siento junto al fuego y pienso” (p. 375)
GRUPO 8 + <i>lenguas élficas</i>	▪ “A Elbereth Gilthoniel” (p. 286) ▪ “Ai! laurië lantar lassí súrinen!” (p. 445)	▪ “A Elbereth Gilthoniel” (p. 320) ▪ “Ai! laurië lantar lassí súrinen!” (p. 507)

Se verán ahora dos particularidades del programa de escritura del autor; la primera de ellas, en relación con el empleo de poemas directamente ligados al episodio por el que atraviesan los personajes, o sea: la condición ‘situacional’ de las piezas líricas, y la segunda, vinculada al uso multiplicador de la lírica.

En un caso, los hobbits se han detenido por primera vez desde su partida de la Comarca en la Posada del Poney Pisador de Mr. Butterbur; en el otro, se observa que el progresivo alejamiento de la Tierra Media genera en los caminantes nostalgia por los afectos y comodidades del Oeste. El esquema métrico de los poemas es AABB CCDD y AABA CCDC EEFE,

respectivamente, con rima consonante; además, se trata en ambas instancias, como en la mayoría de las composiciones líricas de la trilogía, de tetrametros yámbicos, es decir: cuatro grupos acentuales, constituidos por núcleos de sílaba suave y sílaba fuerte. Al hecho de que en el plano lingüístico las composiciones posean estructuras basadas en la repetición consonante al final de los versos se suma el carácter ‘acumulativo’ y ‘redundante’ de los microcontextos que las coplas recrean. En el primer poema, se relata el fin del día y la bienvenida reparadora de dos sustancias, el agua y la cerveza, una para limpiar la tierra y la otra para saciar la sed, necesidades básicas que se encuentran fuertemente arraigadas al curso diario de los acontecimientos. En el segundo poema, se confronta la comodidad y elementos naturales directamente vinculados a la convivencia y a los hechos domésticos (el hogar, la sala, la pradera) al infortunio y la inclemencia (el viento, la lluvia, la niebla, la tierra pantanosa).

VERSOS POPULARES EN L1	VERSOS POPULARES EN L2
<p>1. Snatches of competing songs came from the bathroom mixed with the sound of splashing and wallowing. The voice of Pippin was suddenly lifted up above the others in one of Bilbo’s favourite bath-songs:</p> <p style="padding-left: 40px;">Sing hey! for the bath at close of day That washes the weary mud away! A loon is he that will not sing: O! Water Hot is a noble thing!</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="padding-left: 40px;">O! Water cold we may pour at need Down a thirsty throat and be glad indeed; But better is Beer, if drink we lack, And Water Hot poured down the back.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 134</p>	<p>1. Trozos de canciones que competían unas con otras y venían desde el cuarto de baño, mezcladas con el chapoteo y el sonido del agua que desbordaba las tinas. La voz de Pippin se elevó por encima de las otras en una de las canciones de baño favoritas de Bilbo:</p> <p style="padding-left: 40px;">¡Oh, el baño a la caída de la tarde, que quita el barro del cansancio. Tonto es aquel que ahora no canta! ¡Oh, el agua caliente, qué bendición!</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p style="padding-left: 40px;">Oh, el agua fresca, échala si quieres En una garganta abrasada y complácete, Pero mejor es la cerveza si hay ganas de [beber,</p> <p style="padding-left: 40px;">Y el agua caliente que corre por la espalda.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 139</p>
<p>2. Merry and Pippin began a song, which they had apparently got ready for the occasion. It was made on the model of the dwarf-song that started Bilbo on his adventure long ago, and went to the same</p>	<p>2. Merry y Pippin entonaron una canción que habían preparado aparentemente para esta oportunidad. La habían compuesto tomando como modelo la canción de los enanos que había acompañado la partida de Bilbo,</p>

<p>tune:</p> <p>Farewell we call to hearth and hall! Though wind may blow and rain may fall, We must away ere break of day Far over wood and mountain tall.</p> <p>To Rivendell, where Elves yet dwell In glades beneath the misty fell, Through moor and waste we ride in haste, And whither then we cannot tell.</p> <p>With foes ahead, behind us dread, Beneath the sky shall be our bed, Until at last our toil be passed, Our journey done, our errand sped.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 139</p>	<p>tiempo atrás. Y la melodía era la misma:</p> <p>Adiós le decimos al hogar y a la sala. Aunque sople el viento y caiga la lluvia Hemos de partir antes que amanezca, Lejos, por el bosque y la montaña alta.</p> <p>Rivendel, donde los Elfos habitan aún, En claros al pie de las nieblas del monte, Cruzando por páramos y eriales iremos de [prisa</p> <p>Y de allí no sabemos adónde.</p> <p>Delante el Enemigo y detrás el terror, Dormiremos bajo el dosel del cielo, Hasta que al fin se acaben las penurias, El viaje termine, y la misión concluya.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, pp. 145-146</p>
--	--

En L1.3, se observa un esquema de rima asonante, ABABCD CD; a ello debe agregarse que – a diferencia de los dos poemas anteriores – no existe en esta copla una relación de hechos, sino que la composición nace de un conglomerado de proverbios. Así, la sintaxis de cada uno de los versos de la secuencia CDCD se caracteriza por un tono profético y didáctico. Puede observarse el tono exhortativo de los mandamientos y el empleo de los auxiliares modales de obligación, propios de las sentencias: “From the ashes a fire shall be woken” y “The crownless again shall be king”. Por otra parte, sin que ello modifique sustancialmente desde el punto de vista de la forma ni del contenido de esta pieza, puede notarse una inversión innecesaria del orden de los versos séptimo y octavo.

<p>3. All that is gold does not glitter, Not all those who wander are lost; The old that is strong does not wither, Deep roots are not reached by the frost. From the ashes a fire shall be woken, A light from the shadows shall spring; Renewed shall be blade that was broken, The crownless again shall be king.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 212</p>	<p>3. No es oro todo lo que reluce, Ni toda la gente errante anda perdida; A las raíces profundas no llega la escarcha; El viejo vigoroso no se marchita. De las cenizas subirá un fuego, Y una luz asomará en las sombras; El descorazonado será de nuevo rey, Forjarán otra vez la espada rota.</p> <p style="text-align: right;">TOMO 1, p. 231</p>
--	---

En L1.4, en cambio, se observan dos tipos distintos de composición. La primera posee rima consonante con esquema ABABACAC y versos que alternan entre tetrámetros yámbicos y versos yámbicos de dos sílabas métricas. La segunda posee rima consonante sólo en los versos pares, con esquema DEFEGCGC y la misma alternancia observada en el caso anterior. En cuanto a los recursos retóricos, es posible mencionar que el efecto ‘acumulativo’ y ‘redundante’ se logra en este fragmento a partir del empleo consistente de estructuras paralelas y la repetición de la cláusula inicial “When”. El quinto fragmento se presenta como un encadenamiento de preguntas retóricas, iniciadas con el clásico topos ‘ubi sunt’; el esquema rítmico es ABCBDEDEBB y la métrica es libre según corresponde a la composición versicular.

<p>4. The Elves made many songs concerning the Search of the Ents, and some of the songs passed into the tongues of Men [...]. ‘There was an Elvish song that spoke of this, or at least so I understand it [...] It was never an Entish song, mark you: it would have been a very long song in Entish! [...] This is how it runs in your tongue:</p> <p>ENT.</p> <p>When Spring unfolds the beechen leaf, and [Sap is in the bough; When light is on the wild-wood stream, [and Wind is on the brow; When stride is long, and breath is deep, [and Keen the mountain-air, Come back to me! Come back to me, and [say my land is fair!</p> <p>ENTWIFE.</p> <p>When Spring is come to garth and field, [and corn is in the blade; When blossom like a shining snow is on the [orchard laid; When shower and Sun upon the Earth with [fragrance fill the air, I’ll linger here, and will not come, because [my land is fair.</p> <p>TOMO 2, pp. 93-94</p>	<p>4. Los Elfos inventaron muchas canciones sobre la Busca de los Ents, y algunas de esas canciones pasaron a las lenguas de los Hombres [...]. ‘Hay una canción élfica que habla de esto, o al menos así la entiendo yo [...] No fue nunca una canción éntica, notadlo bien: ¡hubiese sido una canción muy larga en éntico! [...] Hela aquí en vuestra lengua:</p> <p>ENT</p> <p>Cuando la primavera despliega la hoja del haya, [y hay savia en las ramas; Cuando la luz se apoya en el río del bosque, y el [viento toca la cima; Cuando el paso es largo, la respiración profunda [y el aire se anima en la montaña, ¡Regresa a mí! ¡Regresa a mí, y di que mi tierra [es hermosa!</p> <p>ENT-MUJER</p> <p>Cuando la primavera llega a los regadíos y los [campos, y aparece la espiga; Cuando en las huertas florecen los capullos como [una nieve brillante; Cuando la llovizna y el sol sobre la tierra [perfuman el aire, Me demoraré aquí, y no me iré, pues mi tierra es [hermosa.</p> <p>TOMO 2, pp. 94-95</p>
---	--

<p>5. Then he began to chant softly in a slow tongue unknown to the Elf and Dwarf; yet they listened, for there was a strong music in it. [...] ‘It runs thus in the Common Speech,’ said Aragorn, ‘as near as I can make it.</p> <p>Where now the horse and the rider? Where is [the horn that was blowing? Where is the helm and the hauberk, and the [bright hair flowing? They have passed like rain on the mountain, [like a wind in the meadow; The days have gone down in the West behind [the hills into shadow. Who shall gather the smoke of the dead wood [burning, Or behold the flowing years from the Sea [returning?</p> <p>TOMO 2, pp. 132-133</p>	<p>5. Se puso a cantar dulcemente en una lengua lenta, desconocida para el Elfo y el Enano; ellos escucharon, sin embargo, pues la música era muy hermosa. [...] –Hela aquí en la Lengua Común –dijo Aragorn–, en una versión aproximada.</p> <p>¿Dónde están ahora el caballo y el caballero? [¿Dónde está el cuerno que sonaba? ¿Dónde están el yelmo y la coraza, y los [luminosos cabellos flotantes? ¿Dónde están la mano en las cuerdas del arpa y [el fuego rojo encendido)? ¿Dónde están la primavera y la cosecha y la [espiga alta que crece? Han pasado como una lluvia en la montaña, [como un viento en el prado; Los días han descendido en el oeste en la [sombra de detrás de las colinas. ¿Quién recogerá el humo de la ardiente madera [muerta, o verá los años fugitivos que vuelven del mar?</p> <p>TOMO 2, pp. 136-137</p>
--	---

En la versión en L2, puede observarse que no se han respetado las pautas compositivas de las coplas populares. La versión castellana recrea semánticamente el contenido de la versión en L1, pero no se ha recurrido a mecanismos formales que permitan otorgar a la versión en L2 la misma estrecha vinculación entre forma y contenido, tan propia de las estrategias mnemotécnicas de la literatura oral. Algo similar podrá observarse, asimismo, en la confrontación entre las versiones de los datos del segundo grupo: también allí el trabajo de escritura en L1 sobre las expresiones idiomáticas ya existentes en la lengua inglesa constituyen un punto de partida para la creación autoral. Mientras que a nivel semántico, la versión en L2 brinda la misma información, el apego al contenido de las coplas y expresiones impide la posibilidad de recrear formalmente los mecanismos utilizados. Nuevamente, la reescritura en L2 de la versión en L1 no logra combinar el fuerte vínculo entre forma y contenido sobre el que se basa la escritura en L1 de estos fragmentos.

Un justificativo para esta resolución de la versión castellana de los poemas en la trilogía puede encontrarse en las condiciones del encargo. Al equipo de Domènech, pseudónimo para Porrúa y Horne, la traducción de *The Lord of the Rings* no se le planteó como un desafío de

reproducir una obra de la alta cultura literaria – “Yo nunca vi mucha poesía en Tolkien”, afirmó Horne a “Página 12” (en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos>) –, ni hubo tampoco un estudio exploratorio previo sobre la poética del autor. Horne llegó a declarar no haberse embarcado en ninguna búsqueda en las varias fuentes sobre la que se construye la intertextualidad en la trilogía por el mero hecho de no haberla detectado; y si no hubo rastreo de fuentes en la tradición literaria anglosajona, tampoco lo hubo en las fuentes que podrían haber replicado ese trabajo de Tolkien con su obra, como son los libros de caballería y las epopeyas peninsulares en la tradición literaria española; considérense, por ejemplo, *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, el *Cantar de mio Cid*, y por supuesto *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con la galería de estilos que reúne, capítulo tras capítulo.

La selección siguiente muestra operatorias compositivas referidas a la perpetuidad y difusión del acervo literario mediante coplas que circulan en la comunidad lingüística con el estigma de un legado ancestral y, por ende, un operador de identidad grupal. En *Oralidad y escritura* (1997 [1988]) Ong caracteriza las composiciones surgidas de la “psicodinámica de la oralidad” (18-20) como “acumulativas”, “redundantes” y “situacionales”; tales apelativos responden exactamente a los poemas de la trilogía. La ficción de oralidad en grupos prácticamente ágrafos permite entender la incidencia del pasado y el tiempo, que ‘resiste’ en la memoria de los personajes, referentes culturales válidos en una comunidad semianalfabeta. Puede observarse, además, que en la noción de Tolkien sobre fantasía confluyen la presencia de los antepasados, el valor de las coplas populares y el pesado transcurso del tiempo; la fantasía, según Tolkien, es herencia cultural de un pasado que lega sus historias con el fin de que sus portadores comprendan quiénes son y hacia dónde se dirigen, riqueza impensada que los hobbits transportan desde siglos.

En “The leaves were long” se relata la historia de amor entre Tinúviel, que vaga en el bosque de los elfos, y Beren, guerrero llegado de las frías montañas donde habita la raza de los hombres:

<p style="text-align: center;">“The Leaves Were Long”</p> <p>The leaves were long, the grass was green, The hemlock-umbels tall and fair, And in the glade a light was seen Of stars in shadows shimmering. Tinúviel was dancing there To music of a pipe unseen, And light of stars was in her hair, And in her raiment glimmering.</p> <p>There Beren came from mountains cold, And lost he wandered under leaves, And where the Elven-river rolled. He walked alone and sorrowing. He peered between the hemlock-leaves And saw in wonder flowers of gold Upon her mantle and her sleeves, And her hair like shadow following.</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>Long was the way that fate them bore, O'er stony mountains cold and grey, Through halls of iron and darkling door, And woods of nightshade morrowless. The Sundering Seas between them lay, And yet at last they met once more, And long ago they passed away In the forest singing sorrowless.</p> <p style="text-align: center;">“The Leaves Were Long” (pp. 236-237) <i>The Lord of the Rings</i> <i>The Fellowship of the Ring</i> Book 1 – Chapter 11: “A knife in the dark”</p>	<p style="text-align: center;">“Las hojas eran largas”</p> <p>Las hojas eran largas, la hierba era verde, Las umbelas de los abetos altas y hermosas, Y en el claro se vio una luz De estrellas en la sombra centelleante. Tinúviel bailaba allí, A la música de una flauta invisible, Con una luz de estrellas en los cabellos, Y en las vestiduras brillantes.</p> <p>Allí llegó Beren desde los montes fríos, Y anduvo extraviado entre las hojas, Y donde rodaba el río de los Elfos, Iba afligido a solas. Espió entre las hojas del abeto Y vio maravillado unas flores de oro Sobre el manto y las mangas de la joven, Y el cabello la seguía como una sombra.</p> <p style="text-align: center;">[...]</p> <p>Larga fue la ruta que les trazó el destino Sobre montañas pedregosas, grises y frías, Por habitaciones de hierro y puertas de sombra Y florestas nocturnas sin mañana. Los mares que separan se extendieron entre ellos, Y sin embargo al fin de nuevo se encontraron Y en el bosque cantando sin tristeza Desaparecieron hace ya muchos años.</p> <p style="text-align: center;">“Las hojas eran largas” (pp. 260,262) <i>El Señor de los Anillos</i> <i>La Comunidad del Anillo</i> Libro 1 – Capítulo 11: “Un cuchillo en la oscuridad”</p>
---	--

Con respecto a los requisitos métricos, esenciales para la oralidad primaria debido a la preponderancia de los recursos mnemotécnicos, cabe destacar que se trata también de tetrámetros yámbicos, es decir: cuatro grupos acentuales. La rima es consonante, con esquema ABAC BABC / DEDF EDEF, repetida de modo regular en las nueve estrofas de ocho versos cada una. De acuerdo con la caracterización de las composiciones orales primarias según Ong, la ‘acumulación’ y la ‘redundancia’, se emplean en este poema en las descripciones de la dama

élfica, el hombre, el bosque y la relación amorosa. En la versión castellana, la reproducción de los aspectos formales ha sido asimismo totalmente ignorada.

En “An Elvin-maid there was of old”, se relata una historia de amor inconcluso entre una doncella élfica, en las inmediaciones de Lothlórien, y Amroth, un marino que acaba sus días navegando las frías aguas del Oeste, añorando el amor no correspondido:

“An Elvin-maid There Was of Old”	“Había en otro tiempo una doncella élfica”
<p>An Elvin-maid there was of old, A shining star by day: Her mantle white was hemmed with gold, Her shoes of silver-grey.</p>	<p>Había en otro tiempo una doncella élfica, Una estrella que brillaba en el día, De manto blanco recamado en oro Y zapatos de plata gris.</p>
<p>[...]</p>	<p>[...]</p>
<p>Where now she wanders none can tell, In sunlight or in shade; For lost of yore was Nimrodel And in the mountains strayed.</p>	<p>Por dónde anda ahora, nadie sabe, A la luz del sol o entre las sombras, Pues hace tiempo que Nimrodel Se extravió en las montañas.</p>
<p>[...]</p>	<p>[...]</p>
<p>The wind was in his flowing hair, The foam about him shone; Afar they saw him strong and fair Go riding like a swan.</p>	<p>El aire le movía los cabellos Y la espuma le brillaba alrededor, Lo vieron de lejos hermoso y fuerte Deslizándose como un cisne.</p>
<p>But from the West has come no word, And on the Hither Shore No tidings Elven-folk have heard Of Amroth evermore.</p>	<p>Pero del Oeste no llegó una palabra, Y en la costa Citerior Los Elfos nunca tuvieron Noticias de Amroth.</p>
<p>“An Elvin-maid There Was of Old” (pp. 401-403) <i>The Fellowship of the Ring</i> Book 2 – Chapter 6: “Lothlórien”</p>	<p>“Había en otro tiempo una doncella élfica” (pp. 456-458) <i>La Comunidad del Anillo</i> Libro 2 – Capítulo 6: “Lothlórien”</p>

En cuanto a los aspectos formales, se trata de una balad de trece estrofas de cuatro versos, que alternan en tetrámetros y trímetros yámbicos, es decir: versos de cuatro y tres sílabas métricas, con núcleos compuestos por una sílaba suave, seguida de una sílaba fuerte. La rima es ABAB / CDCD, y constituye un patrón compositivo muy usual en lengua inglesa, sobre todo en cancioneros infantiles, en los arrullos de cuna. Como en la pieza anterior, el contenido posee

características ‘acumulativas’ y ‘redundantes’, mayormente visibles en los campos semánticos que se abren en torno a la luz y las sombras, o la calidez y el frío. En la versión castellana, se ha optado por la traducción del contenido de cada uno de los versos en detrimento de los requisitos compositivos de índole formal. Toda referencia a esa suerte de vallado mnemotécnico, presente en la versión inglesa en el fino trabajo formal de cada poema, no es recreado en la versión de la editorial Minotauro. Tanto en este poema como en el anterior, es factible vislumbrar un desdoblamiento del fuerte vínculo entre forma y contenido, lo que condiciona la configuración de poética de autor circulante entre aquellos lectores hispanohablantes que no poseen acceso a la obra en lengua original.

Del análisis del trabajo del equipo de Domènech se desprende la ausencia de patrones normativos en la tarea traductora, ya que los agrupamientos demuestran que existen tan sólo tendencias de acción aisladas – las que ni siquiera tienen carácter de normas iniciales –, y que no hay operaciones formales acordadas con antelación, o sea: decididas en forma independiente en relación con cada caso específico, como ocurre con las normas preliminares y operacionales, respectivamente. En todo caso, podría afirmarse que por toda norma preliminar la instrucción ha sido la de ‘reproducir el contenido’, sin reparar en el significado ceñido a la forma.

En la TERCERA PARTE se abordará la transferencia de la trilogía de Tolkien a formatos guionado y fílmico, y se presentará un repertorio para el trabajo de Jackson. Asimismo, se presentará el *boom* de Jackson, que columpia a la fama no sólo sus dos siguientes películas luego del estreno de la exitosa *The Fellowship of the Rings*, sino que genera numerosas reediciones de la versión de Minotaruo y un récord de ventas inesperado para la trilogía de Tolkien y los productos de su ‘universo expandido’, o *merchandising*, en los albores del siglo.

TERCERA PARTE. Hollywood y el *boom* de Jackson.

“He understands that the fantastic must be grounded in the real and that all stories are only ever a reflection of ourselves”

Peter Jackson, en <http://www.thelordoftherings.com/>

Hacia el año 2000 comienza a promocionarse el trabajo de Peter Jackson (Nueva Zelanda, 1961 -) y su equipo de guionistas, un logro de ‘dimensiones espectaculares’ si se considera el tiempo de preparación del set de rodaje, el montaje de las escenas y la labor general de producción y lanzamiento. Para la celeridad que caracteriza a la industria fílmica actual, la empresa de Jackson reviste – literalmente – proporciones ‘épicas’ en tiempo y espacio; de hecho, la escenografía se instala con cinco años de antelación en los valles y montañas de Nueva Zelanda. Jackson respeta las etapas de maduración de las especies de árboles y flores que pueblan la Comarca y se realizan excavaciones en escenarios naturales para montar las cuevas de los hobbits. Además, se traslada e instala en las aldeas locales a todos los equipos, incluidos los actores y actrices principales y de reparto (ver en <http://www.lordoftherings.net>). Añadido el período de preestreno y estreno de las tres películas, se trata de un proceso de aproximadamente diez años, que columpia nuevas producciones en la estética del fantasy épico y fantasy en general en el ámbito hollywoodense. Además, ese fenómeno que aquí se denominará ‘el *boom* de Jackson’ genera reediciones y lanzamiento de nuevas series en la industria editorial, e impulsa la industria del *merchandising* (juegos de rol, rompecabezas, disfraces, muñecos, objetos de utilería como varas, cayados, cascos y espadas, artículos de papelería) de *The Lord of the Rings*.

En la TERCERA PARTE, se presenta este *boom* como resultado de normas preliminares para el fantasy épico en la gran pantalla (cf. Cattrysse, 1992), fijadas en un repertorio que se define mediante la estética de *Star Wars* – originalmente, un guión cinematográfico –, y a su vez como instaurador de tales normas, o sea como generador de normas de expectativa. Considérense las series de *Harry Potter*; el largometraje de Hallmark Channel, *Earthsea*; *Narnia* junto a *Prince Caspian*; y casos especiales, como el reciente estreno de la primera parte de la trilogía *His Dark Materials*, *The Golden Compass*; y *El laberinto del Fauno*. En lo que atañe a la industria editorial en el mercado hispanohablante, debe pensarse en las reediciones de la trilogía en traducción de Luis Domènech post-estreno de la trilogía de Jackson, la aparición de varios diccionarios y

enciclopedias de Tierra Media, el impulso de productos de *merchandising*, las reediciones de los trabajos de William Morris, C. S. Lewis y Ursula Le Guin, cuyas obras (*News from Nowhere*, *The Chronicles of Narnia* y *Chronicles of Earthsea*, respectivamente) han sido relanzadas con todo éxito por las editoriales Andrés Bello, y Minotauro y su marca asociada, Planeta De Agostini

Asimismo, se abordará una descripción del guión de Jackson y su equipo en contraste con el argumento de la trilogía de Tolkien, con miras a determinar de qué manera las normas preliminares se materializan en decisiones acerca de un formato guionado y un formato cinematográfico. Aquí se introducirá una distinción entre el formato guionado, que implica una labor intralingual, un cambio de género – de una novela a un guión –, y el formato cinematográfico, que constituye un caso de traducción intersemiótica. La transferencia a formato cinematográfico incluye una selección y distribución de las escenas no siempre coincidente con la trilogía de Jackson, y que responde por ende a una cohesión particular del producto. Las decisiones sobre los formatos revelan y – a la vez – construyen legibilidad de cara a una estética imperante. Para entender el guión de Jackson, se ha hecho preciso revisar también su obra previa, la cual funciona en este sentido como fuente de normas preliminares. Cada parte de este análisis busca señalar qué lugar ocupa el rasgo que singulariza la obra de Tolkien en la serie, su tesis lingüística, y por ello, a la revisión de la transferencia cinematográfica no puede faltarle una mirada a las restricciones que operan en el subtulado. Así, en esta TERCERA PARTE se observará qué posición ocupa ese rasgo que en la trilogía se destaca como inicial, una singularidad del autor ante la serie, mediado por un soporte material semióticamente complejo, el cine con sus diversos canales de producción de significado – visual y auditivo –, sin olvidar la instancia de traducción interlingual que supone el subtulado.

1. La estética filmica ‘épico-fantástica’.

Cabe regresar aquí a la definición de género de Bajtin, quien sostiene que un género es un conjunto de enunciados cuyas características permiten agruparlos en un tiempo y lugar determinados y ser aceptados por un grupo social a través de una especie de acuerdo o arbitrio colectivo. Así, la definición de género (literario) puede hacerse extensiva al conjunto de tendencias cinematográficas que rigen una época y una estética determinadas y que pueden

utilizarse para entender las decisiones que imperan sobre un trabajo de adaptación fílmica a la pantalla hollywoodense de, por ejemplo, esta trilogía originalmente literaria (Altmann, 2000 [1999]). En este sentido, podrían relacionarse varias características del trabajo de Jackson con la serie fílmica en que se encuadra su labor, partiendo de trabajos que configuran épicas anteriores, como *Star Wars (La guerra de las galaxias)* y *Star Trek (Viaje a las estrellas)*. La espectacularidad de los efectos y el hecho de que en gran parte de la segunda película y en casi toda la tercera el despliegue en las batallas se convierta en el foco esencial de la película pueden vincular el trabajo de Jackson con la estética de estas producciones anteriores.



Esta foto *El retorno del Rey* muestra el despliegue de las tropas durante la batalla en los Campos de Pelennor.

Además, deben considerarse las numerosas escenas en que aparecen Gollum y los orcos, cuya estética feísta remite al cine *gore*, una tendencia de thrillers sangrientos que prolifera en Estados Unidos con películas en la línea del ‘apocalipsis de los zombis’, como *Night of the Living Dead*. En sus comienzos, Jackson atraviesa dos períodos en que incursiona en una estética feísta con monstruos, alienígenas y elementos escatológicos, uno conocido como *splatter period*, entre 1983 y 1987, cuya película más representativa es *Bad Taste*, y luego otro con el estilo de *splatstick horror comedies*. El debut y el éxito en la gran pantalla llegan con el estreno de *Braindead* (1992), retitulada *Dead Alive* en los Estados Unidos.



En esta foto de *Las dos Torres* puede verse a Gollum, un cuerpo corrupto por la ambición del Anillo, una criatura que se alimenta de carroña y carne cruda.

Tras los inicios, Jackson cosechó renombre con *Heavenly Creatures* (1994) y lo esperaba hacia entonces la oferta de New Line Cinema. Cabe destacar que Jackson nunca recibió instrucción formal como director de cine; su aprendizaje en edición, efectos especiales y maquillaje comenzó a muy temprana edad y fue puliendo sus habilidades en rodajes caseros y autofinanciados que practicaba los fines de semana.

1.a. Un repertorio para Jackson.

En la década de los 70, George Lucas crea la saga de *Star Wars*, inicialmente una trilogía cuyo primer ‘episodio’, *A New Hope*, de 1977, es pronto denominado *Episodio IV*. A éste siguen en 1980 y 1983 *The Empire Strikes Back* y *The Return of the Jedi* por la empresa Twentieth Century Fox. Años más tarde, con el lanzamiento de tres ‘episodios’ anteriores al IV, o *prequel* en inglés, *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002) y *Revenge of the Sith* (2005), aquellos primeros ‘episodios’ se convierten en la segunda trilogía de *Star Wars*. En el 2008, se ha anunciado desde el sitio en red de *Star Wars* el lanzamiento de una serie televisiva animada en 3D y llamada *The Clone Wars*.

El éxito de las trilogías de *Star Wars* ha expandido el universo ficcional presentado por Lucas en los guiones y ha generado un *Expanded Universe*, que incluye novelas, series de televisión y revistas de cómic, además de productos de *merchandising*. Esta expansión del

universo del Imperio Galáctico contiene material sobre historias anexas a la Guerra de las Galaxias, ocurridas entre 25.000 años antes de la amenaza fantasma y ciento cuarenta años después del regreso del Jedi. La primera historia expandida aparece en una revista de la Marvel Comics en 1978, hasta que en 1991 los derechos para cómic de *Star Wars* pasan a Dark Horse Comics. El mismo año se publica la novela *Splinter of the Mind's Eye* de Alan Dean Foster, y es otra novela, *Heir to the Empire*, de Timothy Zahn, la que servirá como inspiración para *The Phantom Menace*. Además, las editoriales Bantam y Del Rey también han publicado *Shadows of the Empire*, de Steve Perry, y es notable la creación por parte de Lucas Brooks de tres series para jóvenes lectores, *New Jedi Order*, que contiene *The Jedi Apprentice*, *The Quest of the Jedi* y *The Last of the Jedi*. *Star Wars* cuenta, además, con numerosas adaptaciones radiales entre 1981 y 1996 y con varias producciones independientes de las trilogías, como el especial para TV de dos horas, *The Star Wars Holiday Special*; dos películas también llevadas al teatro, *Caravan of Courage: An Ewok Adventure* y *Ewoks: The Battle for Endor*; una tira animada, *The Great Heep*, basada en la serie de televisión *Star Wars: Droids*, y *Star Wars: The Clone Wars*, que comienza como pieza teatral y se transforma en una serie animada.

Desde fines de los 70 el proyecto *Star Wars* ha crecido hasta transformarse en todo un producto sólidamente instalado en la cultura popular, con rentas multimillonarias. Hay expresiones como “Evil Empire” y “May the Force be with you”, que se han incorporado al inglés y se aplican en contextos no relacionados con la obra de Lucas. Otro de los mayores aportes de *Star Wars* a la industria fílmica es la explotación de efectos especiales y de técnicas computarizadas para la representación de la espectacularidad y lo extraordinario, un área vinculada al cine sin avances sustanciales desde la década del 50.

Las trilogías de *Star Wars*, y especialmente el episodio de 1977, *A New Hope*, se caracterizan por pertenecer al género fílmico del ‘pastiche de género’, en que intervienen la ciencia ficción, el Western, las películas bélicas y épicas. Las primeras tres películas han sido pioneras en la gestación de trilogías para la gran pantalla y han catapultado los largometrajes al estilo de macroproducciones apoyadas por la industria satelital del *merchandising*, el cual empareja sus dividendos con las propias películas.



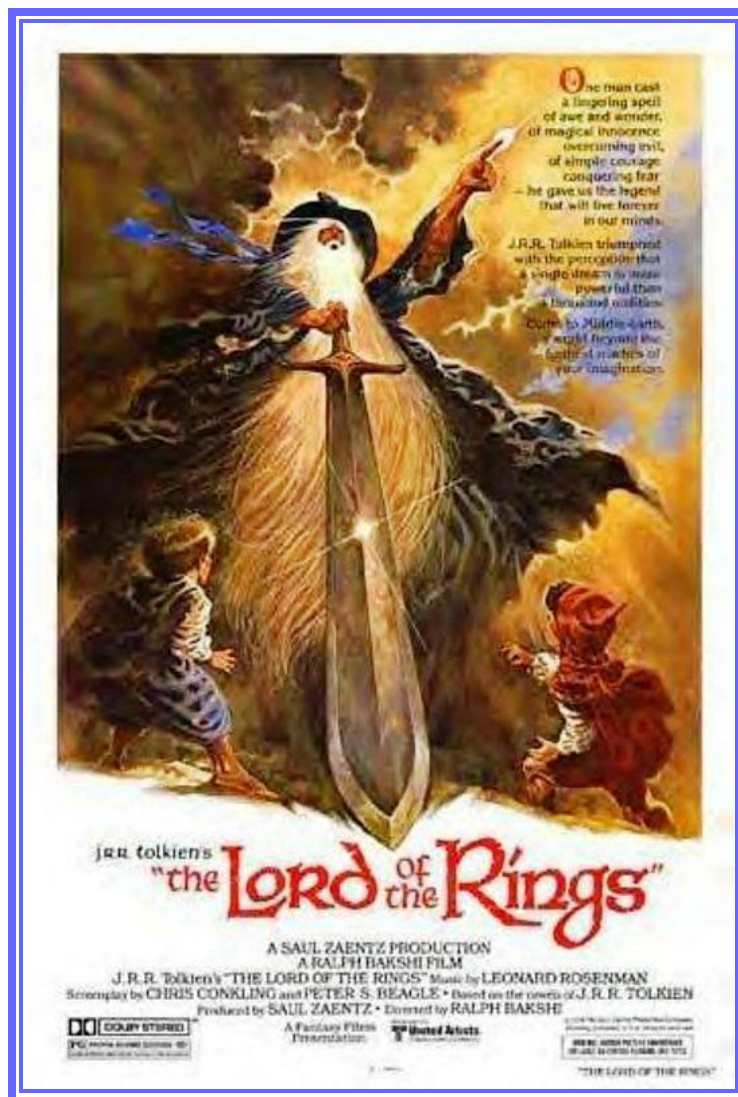
En esta imagen del episodio *A New Hope* se ven los soles de Tatooine, en un sistema de astros binarios, y el joven héroe, Luke Skywalker.

Star Wars tiene lugar en un universo integrado por varios planetas, que conforman la “República Galáctica”, más tarde, “Imperio Galáctico”. Cada planeta funciona como una zona con criaturas propias, humanos, humanoides, androides robóticos. El elemento medial en el planteo maniqueo entre el Bien y el Mal es la ‘Fuerza’, cuya presencia se asemeja al Anillo porque desata propensiones benignas o malignas conforme quien la detente. Así, la ‘Fuerza’ presenta un ‘lado oscuro’, manejado por los ‘Sith’, y otro lado, productivo y beneficioso, defendido por los caballeros ‘Jedi’. Son estas figuras, junto a las de princesas y brujos, las que acercan la propuesta de Lucas al fantasy, mientras que los escenarios se ven sombríos y sucios, o bien se trata de planicies devastadas y áridas.

Un año después del lanzamiento de *A New Hope*, Ralph Bakshi dirige la película animada de *The Lord of the Rings*; se trató de un emprendimiento pionero para la época porque recurrió al uso de rotoscopio. Esta técnica suponía el rodaje en escenarios naturales con actores humanos y la reversión posterior del formato en pequeñas celdas animadas, que se proyectan a gran velocidad. Su película redundó en importantes ganancias económicas, pero no fue recibida positivamente entre los críticos. Durante las décadas del 50 y el 60, Walt Disney había detentado los derechos sobre *The Lord the Rings*; cuando en 1968, los derechos son cedidos a United Artists, Bakshi contacta a los productores y ofrece dirigir el proyecto de la animación. Los productores no dudaron en dejar el emprendimiento en manos de Bakshi porque dos años antes,

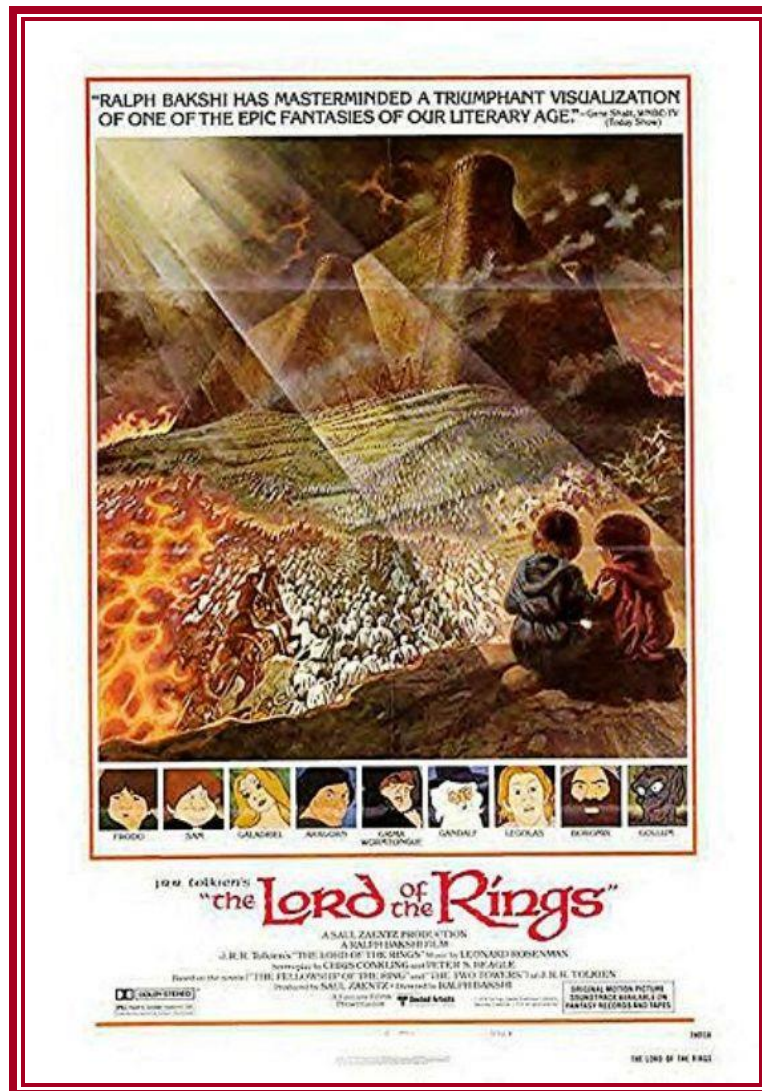
en 1976, se había estrenado *Wizards*, también en rotoscopio, y este primer intento de Bakshi había resultado en un aclamado éxito.

La estética de la película DE Bakshi posee una influencia incuestionable en las elecciones posteriores de Jackson. Bakshi no recurrió a ilustradores que siguieran tendencias contemporáneas, sino que se basó en la producción de N. C. Wyeth y el mismo Howard Pyle, en cuya obra se cuentan varias novelas de ‘fantasy’ que retoman el ciclo artúrico y combinan magistralmente el dibujo y la prosa, *The Story of King Arthur and His Knights* (1903), *The Story of the Champions of the Round Table* (1905), *The Story of Lancelot and His Companions* (1907) y *The Story of the Grail and the Passing of Arthur* (1910).



Éste es el póster del estreno de la película animada de Bakshi.

Inmediatamente después del estreno de la película, Ballantine Books editó *The Film Book of J. R. R. Tolkien's "The Lord of the Rings"*. En las numerosas entrevistas y conferencias de prensa ante el inminente éxito de su trilogía, el director reconoce que fue la película de Bakshi y la lectura del libro de Ballantine lo que despertaron en él un interés por la obra de Tolkien y por rodarla como un largometraje. También la película de Bakshi generó su universo expandido, aunque no tan exitoso como el de *Star Wars*. Durante los años posteriores al estreno de la película de Bakshi, se editó un libro de cómic con el aval de la Tolkien Enterprises; por su parte, Rankin Bass produjo un especial animado para TV basado en *The Return of the King*, y la BBC Radio grabó una versión radial de la trilogía completa.



Ésta es una promoción posterior al lanzamiento de la película y presenta una escena no incluida en el trabajo de Bakshi.

2. La trilogía de Jackson.

En 1997 obtiene los derechos para filmar *The Lord of the Rings*, y pasa de Miramax a New Line Cinema luego de una difícil negociación previa al rodaje. El proceso de filmación comenzó con un año, entre 1999 y 2000, de tomas fotográficas para armar el *story book* que definiría ángulos, vestuario, peinado y maquillaje. La obsesión de Jackson por los detalles y los papeles de actor *cameo* le otorgaron al proyecto un halo sin precedentes en la producción anterior. Las películas que componen la trilogía se estrenaron en años 2001, 2002 y 2003, y le han valido varias nominaciones ganadas de BAFTA, Oscar y Golden Globe.

En 2007 se cerró la negociación con New Line Cinema para el rodaje de la adaptación fílmica de *The Hobbit* para 2011 y también de una *prequel*, película introductoria, a la trilogía de *The Lord of the Rings* para 2012, con la co-dirección de del Toro²³.

2.a. El guión de Jackson.

La pasión de Jackson por la obra de Tolkien es de público conocimiento y ha sido ése un hecho decisivo en su participación en la escritura del guión. Junto a Jackson también se encontraron el productor de la trilogía Saul Zaentz y el diseñador Alan Lee, para asistirlo en la versión fílmica de las novelas. La selección de escenas, las decisiones sobre los personajes de las novelas que deberían representarse en las películas, y también el modo en que lucen algunos personajes se ha visto influenciado por un repertorio en el que se ha incluido *Star Wars* y, fundamentalmente, *The Lord of the Rings* de Bakshi. Tal repertorio se encuadra en el género fílmico *blockbuster* épico con elementos fantásticos. La noción de género resulta útil no sólo en literatura y tomando como canónica la definición de Bajtín, sino también en el cine (ver Altaman, 2000 [1999]). Así como en el plano literario la trilogía de Tolkien puede inscribirse en una

²³ Guillermo del Toro (México, 1964 -) escribió el guión y dirigió la película *El laberinto del Fauno*. Es éste un proyecto que del Toro emprende tras los reiterados estrenos de obras en la estética épico-fantástica siguiendo el *boom* iniciado con la trilogía de Jackson. El feísmo y la representación de lo monstruoso vinculan a del Toro y a Jackson – puede pensarse en los Uruk-hai de Jackson y en el Fauno de del Toro –, y también lo putrefacto y escatológico – por ejemplo, la carne cruda de Gollum, las excreciones de She-Spider en Jackson, y la mandrágora y el escuerzo que vomita el trofeo para Ofelia, la heroína, en la película de del Toro. *El laberinto del Fauno* se estrenó en 2006 y, de inmediato, recibió importantes premios, como Goya, Ariel, Bafta y Oscar, en múltiples nominaciones.

tradición y, a su vez, sustraerse de ella debido a características que la singularizan, otro tanto ocurre con la versión de Jackson.

En el guión recibe preponderancia la travesía por la destrucción del Anillo y, en este sentido, se trata de un ‘relato de viaje’ en el marco de un relato épico-fantástico. En coincidencia con Jameson (ver en <http://www.newleftreview.net/PDFarticles/Spanish>) al destacar la preponderancia de los ‘momentos descriptivos’ en la utopía, Lens Tuero y Campos Daroca (2000) observan:

[E]l relato de viajes es uno de los géneros donde más radicalmente se cuestiona la ancilaridad de la descripción con respecto a la narración. En él, la descripción adquiere una posición central, siendo el momento propiamente narrativo notablemente subordinado. En el relato utópico es la presencia de una instancia modélica en forma de la descripción de una sociedad lo que se constituye en la ‘figura’ de la obra, descripción que lleva a la representación en el lector lo más vívida posible. La dominancia del momento descriptivo en este núcleo utópico es de un interés excepcional, pues ahí reside la grandeza y la miseria de la utopía. (Lens Tuero y Campos Daroca, 25)

Podría afirmarse que la descripción en el relato utópico corresponde, en el cine, a los actos de ‘mostrar’ y ‘decir’ la ‘utopía’, que en una secuencia de imágenes se amalgaman en una doble función. Así, se establece un claro contraste entre la ‘modelización de una sociedad’ en una obra literaria, en que la utopía se muestra en la descripción, y la modelización en una película.

Aquí, el caso es especialmente interesante ya que se trata de un exponente del fantasy épico en que la acción y las aventuras se entretajan en una trama espesa, con la Compañía del Anillo escindida en varios subgrupos tras los primeros enfrentamientos. En la película, la economía fílmica – basada esencialmente en el tiempo cronológico que dura un filme en el mercado – obliga a fundir la sucesión de aventuras, o sea: la narración, y la ‘mostración’ o descripción de la utopía. De manera que el ‘momento descriptivo’, propio de la literatura, y el ‘momento narrativo’, preponderante en la película, se fusionan para ‘comunicar la utopía’ en el cine. Vale agregar que en el caso de *The Lord of the Rings* no es la utopía lo que se representa exactamente, sino que se plantea un afán de recomponer un orden utópico anterior.

Conforme a la espectacularidad que debe regir el montaje de una película *blockbuster*, en el guión de Jackson se ha hecho hincapié en las escenas efectistas de despliegue de tropas y acrobacias en las batallas.



En esta foto de *El retorno del Rey*, Gandalf y Pippin enfrentan al Rey de los Nazgûl, también llamados Jinetes Negros o Nueve. El Rey de los Nazgûl monta una criatura alada similar a un dragón al comando del Mal.



Para la batalla final en los Campos de Pelennor se emplean mamuts con arnés. Su número es tan ambicioso que la manada llega hasta donde el ojo humano alcanza el horizonte.

Y como es de esperar del cine *splatter* y *gore* de Jackson, se ha recalcado la mostración de elementos escatológicos entre las criaturas del Mal (los orcos o uruk-hai y el mismo Gollum). La relevancia de este tipo de escenas son ‘momentos de descripción’ en las películas y corresponden

a extensos trechos descriptivos en la novela. Además de las escenas con este contenido, que relacionan la labor de Jackson con una tendencia estética anterior y con una estética prevaleciente en el público de Hollywood, existen otros grupos de escenas en las que también se destaca la descripción; se trata, en primer lugar, de aquéllas relativas a la formación de las distintas comunidades de Tierra Media, los espacios representados en la Comarca y en dirección Este, en el Monte del Destino, y en segunda instancia, de las visiones del Anillo en que Frodo cae presa.

La selección durante la ‘diegetización’ del equipo de guionistas de Jackson ha buscado respetar la obra de Tolkien – de lo contrario, la operación de ‘figurativización’, es decir: de reconocimiento del texto literario anterior no se produciría en la audiencia –, pero se ha hecho hincapié en aquellos elementos que no pueden faltar ante la audiencia hollywoodense: acción, suspenso, historias de amor con final feliz y sin él. Por eso, así como en la obra de Tolkien la utopía se ‘lee’ en trechos descriptivos y también en la narración de los avatares de la Guerra del Anillo, en la revelación de una situación ‘distópica’ que alberga la utopía en su ausencia, también la película de Jackson contiene esta suerte de fusión entre ‘momentos descriptivos’ y ‘narrativos’. En cuanto a los primeros, puede pensarse en las escenas que muestran, por ejemplo, la restauración del equilibrio utópico, en los numerosos y prolongados planos de la geografía idílica de Rivendell y la Comarca antes de la partida de los hobbits y tras su regreso a casa; mientras que a los segundos corresponde la secuencia de vicisitudes que enfrentan los distintos grupos: Gandalf y Pippin en la corte de Dénethor; Aragorn, Legolas y Gimli, conduciendo al ejército de los Muertos; Arwen, Éomer, Théoden y Merry; Faramir y sus fuerzas en Osgiliath y Sam, Frodo y Gollum en la travesía de Cirith Ungol.

Por otra parte, algunos tópicos de la trilogía de Tolkien se han trasladado incluso sin modificaciones entre los enunciados de las novelas y el guión, lo que asegura una aceptable figurativización de una obra en la otra y una ejecución de la narrativización con marcadas paridades entre la novela y el guión. El rol del libro es uno de tales tópicos; en la película, Bilbo – único personaje ‘letrado’, *book-keeper* y *book-writer* – aparece escribiendo las memorias de la Guerra del Anillo en Tierra Media. En varias ocasiones, el hobbit menciona su libro: en diálogos con Gandalf, en charlas con Frodo, en Rivendell, donde – hospedado por Elrond – se dedica a finalizar su obra desperdigada en notas sueltas, y a recabar detalles sobre la reciente travesía de los hobbits y su encuentro con Aragorn. En el guión, las menciones son breves pero ocurren, de

manera coincidente con respecto a la novela, durante la despedida entre Gandalf y Bilbo, y en un diálogo que tiene lugar en Rivendell, entre Bilbo y Frodo:

I've thought of an ending for my book: / And he lived happily ever after, / to the end of his days. / And I am sure you will, my dear friend [...].

'There and Back Again - / - A Hobbit's Tale' by Bilbo Baggins / This is wonderful / I meant to go back. / Wonder the paths of Mirkwood. / Visit Laketown. / See the Lonely Mountain again. / But age it seems has finally / caught up with me. / I miss the Shire. / I spent all my childhood pretending / I was off somewhere else / off with you, on one of your adventures. / But my own adventure turned out / to be quite different.

Ahora bien, en la novela no sólo resultan más numerosas las reflexiones sobre la composición del relato de la Guerra del Anillo, sino que la tarea escrituraria adquiere mayor relieve y espesor, ya que el relato mismo de la trilogía coincide con el Libro Rojo, documento perteneciente al Shire Records e integrado por tres Libros principales en que se registra la historia de Tierra Media. De estas menciones – que podrían denominarse ‘metacompositivas’ –, poco puede hallarse en el Libro Primero, en cuyo primer capítulo se incluye sólo esta referencia:

I might find somewhere where I can finish my book. I have thought of a nice ending for it: *and he lived happily ever after to the end of his days.*'
Gandalf laughed. 'I hope he will. But nobody will read the book, however it ends.'
'Oh, they may, in years to come. Frodo has read some already, as far as it has gone (Tolkien, 1982, 55).

Pero ya en el Libro Segundo, en el capítulo “The Council of Elrond”, se menciona el proceso de recolección del material, la configuración del anecdotario – nacido de los relatos que tienen lugar en las ceremonias o concejos comunitarios –, el acceso a códices almacenados, la ilegibilidad de códigos ajenos a lectores con limitadas competencias y en un ámbito como Tierra Media, en constante diáspora y evolución lingüísticas:

Frodo told of his dealings with the Ring from the day that it passed into his keeping. Every step of his journey from Hobbiton to the Ford of Bruinen was questioned and considered, and everything that he could recall concerning the Black Riders was examined. At last he sat down again.
'Not bad,' Bilbo said to him. 'You would have made a good story of it, if they hadn't kept on interrupting. I tried to make a few notes, but we shall have to go over it all again together some time, if I am to write it up. There are whole chapters of stuff before you ever got here!'
'Yes, it made quite a long tale,' answered Frodo. 'But the story still does not seem complete to me. I still want to know a good deal [...].

‘Less welcome did the Lord Denethor show me then than of old, and grudgingly he permitted me to search among his hoarded scrolls and books.

“‘If indeed you look only, as you say, for records of ancient days, and the beginnings of the City, read on!’ he said. ‘For to me what was is less dark than what is to come, and that is my care. But unless you have more skill even than Saruman, who has studied here long, you will find naught that is not well known to me, who am master of the lore of this City.’”

‘So said Denethor. And yet there lie in his hoards many records that few now can read, even of the loremasters, for their scripts and tongues have become dark to later men (Tolkien, 1982, 300-303).

En el capítulo siguiente, “The Ring Goes South”, los hobbits disfrutaban de su mutua compañía y de la estadía en Rivendell, antes de partir rumbo a Minas Moria; allí las actividades que los ocupan oscilan entre sus gustos por los relatos orales y los encargos que realiza Bilbo a los jóvenes hobbits:

In those last days the hobbits sat together in the evening in the Hall of Fire, and there among many tales they heard told in full the lay of Beren and Lúthien and the winning of the Great Jewel; but in they day, while Merry and Pippin were out and about, Frodo and Sam were to be found with Bilbo in his own small room. Then Bilbo would read passages from his book (which still seemed very incomplete), or scraps of his verses, or would take notes of Frodo’s adventures (Tolkien, 1982, 332).

En relación con la figura de *book-keeper*, cabe destacar que los magos constituyen presencias avasallantes en virtud de su acceso a diversas ramas del conocimiento, y que esto es recordado en forma consistente en el guión. Gandalf – así como el hechicero traidor Saruman, o el bibliotecario Lord Denethor – otorga un trato familiar a los libros, objetos con los que alterna y que, a menudo, contienen intrincados enigmas, debido a la evolución de los dialectos en adstrato. En el guión, esto no se menciona con igual frecuencia que en la novela y aparece, por ejemplo, durante la elucidación del código de Balin en Minas Moria:

We must move on. We cannot linger. / They have taken the bridge / and the second hall. / We have barred gates / but cannot hold them for long. / The ground shakes. / Drums ... / Drums in the deep ... / We cannot get out ... / A shadow moves in the dark ... / We cannot get out ... / They are coming [...].

En la novela, las diversas grafías y el deterioro progresivo de la escritura, que llega a desdibujarse ante la rendición de Minas Moria y el asalto de los Orcos al servicio de Saruman, se expresa a través del empleo de distintas tipologías e intervenciones de Gandalf:

He pored over it for some time without speaking. Frodo and Gimli standing at his side could see, as he gingerly turned the leaves, that they were written by many different hands, in runes, both of Moria and of Dale, and here and there in Elvish script [...].

'We drove out orcs from the great gate and guard -I think; the next word is blurred and burned: probably room- we slew many in the bright -I think- sun in the dale. Flói was killed by an arrow. He slew the great. Then there is a blur followed by Flói under grass near Mirror mere. The next line or two I cannot read. Then comes We have taken the twenty-first hall of North end to dwell in. There is I cannot read what. A shaft is mentioned. Then Balin has set up his seat in the Chamber of Mazarbul [...] (Tolkien, 1982, 381).

Otro de los tópicos representados en el guión es el de las visiones del Anillo y las desmaterializaciones en la 'realidad potencial' de la dominación de la Joya. Como ejemplo en la trilogía de Tolkien, al abandonar la Comarca Frodo sueña la detención de Gandalf bajo la forma de un trueno sobre el paisaje marino de la pacífica Torre Blanca:

Eventually he fell into a vague dream in which he seemed to be looking out of a high window over a dark sea of tangled trees. Down below among the roots there was the sound of creatures crawling and snuffling. He felt sure they would smell him out sooner or later.

Then he heard a noise in the distance. At first he thought it was a great wind coming over the leaves of the forest. Then he knew that it was not leaves, but the sound of the Sea far-off; a sound he had never heard in waking life, though it had often troubled his dreams. Suddenly he found he was out in the open. There were no trees after all. He was on a dark heath, and there was a strange salt smell in the air. Looking up he saw before him a tall white tower, standing alone on a high ridge [...]. He started to struggle up the ridge towards the tower: but suddenly a light came in the sky, and there was a noise of thunder (Tolkien, 1982, 142).

En presencia del Ojo, y ante la tentación de convertirse en Señor del Anillo, luchan en Frodo los poderes del Bien y el Mal; en la película el hobbit enfrenta las tentaciones repetidas veces:

And suddenly he felt the Eye. There was an eye in the Dark Tower that did not sleep. He knew that it had become aware of his gaze. A fierce eager will was there. It leaped towards him; almost like a finger he felt it, searching for him. Very soon it would nail him down, know just exactly where he was [...].

The two powers strove in him. For a moment, perfectly balanced between their piercing points, he writhed, tormented. Suddenly he was aware of himself again. Frodo, neither the Voice nor the Eye: free to choose, and with one remaining instant in which to do so. He took the Ring off his finger. He was kneeling in clear sunlight before the high seat. A black shadow seemed to pass like an arm above him; it missed Amon Hen and groped out west, and faded. Then all the sky was clean and blue and birds sang in every tree (Tolkien, 1982, 472).

En el episodio fílmico de la visión en el espejo de agua de Galadriel en Lothlórien, Frodo se inclina sobre la fuente y en su diálogo con la Dama la descripción del hobbit repite las palabras de la novela:

Will you look into the mirror? / What will I see? / Even the wisest cannot tell. / For the mirror shows many things. / Things that were, / things that are, / and some things / that have not yet come to pass. / I know what it is you saw. / For it is also in my mind. / It is what will come to pass / if you should fail. / The fellowship is breaking. / It has already begun. / He will try to take the ring. / You know of whom I speak. / One by one, / it will destroy them all. / If you ask it of me, / I will give you The One Ring. / You offer it to me freely. / I do not deny that my heart / has greatly desired this. / In place of a Dark Lord, / you would have been a Queen. / Not dark but beautiful / and terrible as the dawn. / Treacherous as the sea. / Stronger than the foundations of the earth. / All shall love me / and despair. / I pass the test. / I will diminish, / and go into the west / and remain Galadriel. / I cannot do this alone. / You are a ring-bearer, Frodo. / This task was appointed to you, / and if you do not find a way, / no one will. / Then I know what I must do, / it's just, / I'm afraid to do it. / Even the smallest person / can change the course of the future.

Un tercer tópico lo constituye la historia de amor entre Aragorn, heredero de la casa de Isildur, y Arwen, princesa élfica de Rivendell, apenas mencionada en la trilogía de Tolkien – y sólo expandida en el Libro Rojo –, recibe en la película un tratamiento preponderante y hasta acarrea modificaciones con respecto a la novela. En primer lugar, Arwen llega al rescate de Frodo y huye intrépidamente del alcance de los Jinetes Negros; genera, luego, la inundación que erradica definitivamente el peligro de los Jinetes; en tercer lugar, una vez sanos y salvos en Rivendell, fortalece sus lazos con Aragorn y reafirma su amor. Es éste un cambio no obligatorio en el guión y comprensible en virtud de un repertorio del que no puede ausentarse una reñida historia de amor con final feliz. Además, la presencia de Arwen concentra el empleo de la lengua élfica, algo que en la novela se explota en la figura de Legolas en capítulos como “Lothlórien”, “The Mirror of Galadriel” o “Farewell to Lórien”; en todos los casos, se trata de episodios de progreso lento, que ofrecen – por lo tanto – escasas posibilidades a la inclusión cinematográfica:

I'm Arwen. Telin le thaed. / Lasto beth nin, tolo dan na ngalad. / Who is she? / She is an Elf! / He's fading. / He's not going to last. / We must get him to my father. / I've been looking for you for two days. / Where are you taking him? / There are five wraiths behind you. / Where the other four are I do not know. / Dartho guin berian. Rych le ad tolthathon. / Hon mabathon. Rochon ellint im. / Andelu i ven / What are they saying? / Frodo fir. Ae athradon i hir. Tur gwaith nin beriatha hon. / I do not fear them. / Beyest lin. / Arwen / Ride hard, don't look back. / Noro lim, Asfaloth! Noro lim! (...) Give us the Halfling, Elf! / If you want him, come and claim him! / Nin o Chithaeglrir. Lasto beth daer: / Rimmo nin Bruinen. Dan in Ulaer. / Nin o Chithaeglrir. Lasto beth daer: / Rimmo nin Bruinen. Dan in Ulaer. / Frodo, no! / Frodo, don't give in! / Not now! / What grace is given me, / let it pass to him. / Let him be spared. Save him.

Por otra parte, los requisitos impuestos por la economía cinematográfica permiten aseverar que la repetición constituye un mecanismo diseminador de significación en la diégesis fílmica. Así, ciertas expresiones son reiteradas en más de una ocasión con el fin de remitir al momento primero de su enunciación y a la función específica que tales palabras poseen desde entonces; o bien se recurre a citas que los personajes utilizan en respuesta y reafirmación de sus vínculos como miembros de la Comunidad. Pueden citarse los diálogos del guión entre Sam y Frodo:

Mr. Frodo! Frodo! / I thought I'd lost you / What are you talking about? / It's just something Gandalf said. / What did he say? / 'Don't you lose him, Samwise Gamgee.' / And I don't mean to. / Sam, we're still in the Shire. / What could possibly happen?

Go back, Sam! / I'm going to Mordor alone! / Of course you are! / And I'm coming with you! / You can't swim / Sam! / Sam! / I made a promise, Mr. Frodo. / A promise! / Don't you leave him, / Samwise Gamgee ... / And I don't mean to / I don't mean to.

La reiteración también se observa en las estrofas que Bilbo compone y transmite a sus jóvenes alumnos hobbits en advertencia a aquel que, guiado por ensoñaciones aventureras, decida incursionar en terreno desconocido; al llegar al confín de la Comarca, Sam le recuerda a Frodo: “Remember what Bilbo used to say? / It's a dangerous business, / Frodo, going out of your door. You step out onto the road, / and if you don't keep your feet, there's / no knowing where you might be swept off to”, trayendo a colación los versos citados en el primer y tercer capítulos de la novela: “The Road goes ever on and on / Down from the door where it began [...]. Until it joins some larger way, / Where many paths and errands meet / And whither then? I cannot say”.

A veces, al exponer sus reflexiones, los personajes desplazan el instante de la emisión hacia el tiempo y el lugar en que las palabras se pronuncian por primera vez. En el segundo capítulo del primer volumen, “The Shadow of the Past”, Frodo se detiene en planteos acerca de la responsabilidad que le ha sido impuesta sin consulta previa, y la posibilidad de que los hechos tomaran otro curso:

'I wish it need not have happened in my time,' said Frodo.
'So do I,' said Gandalf, 'and so do all who live to see such times. But that is not for them to decide. All we have to decide is what to do with the time that is given us. And already, Frodo, our time is beginning to look black (Tolkien, 1982, 76).

Un diálogo similar se encuentra en el guión; en primer lugar, en la breve estancia en Minas Moria, cuando descubren que Gollum ha seguido los pasos de la Comunidad, y luego a bordo del bote que conduce a Sam y a Frodo por el Gran Río en dirección a Sauron, tras desprenderse del grupo y enfrentar a Boromir:

There's something down there / It's Gollum! / Gollum? / He's been following us for 3 days. / He escaped the dungeons of Barad-Dur. / Escaped. Or set loose ... / He hates and loves the Ring / as he hates and loves himself. / He will never be rid of his need for it. / It's a pity Bilbo didn't kill him / when he had the chance. / Pity? / It was pity that stayed Bilbo's hand. / Many that live deserve death. / Some that die deserve life. / Can you give it to them, Frodo? / Do not be too eager to deal out / death and judgement. / Even the very wise / cannot see all ends. / My heart tells me that / Gollum has some part to play yet, / for good or evil, / before this is over. / The pity of Bilbo / may rule the fate of men. / I wish none of this had happened ... / So do all who lives to see such times / but that is not for them to decide, / all we have to decide is / what to do with the time / that is given to us. / There are other forces at work in this world, / Frodo, besides the will of evil. / Bilbo was meant to find the ring. / In which case you also were meant / to have it. / And that is an encouraging thought.

La demora que sufre el grupo de hobbits rumbo a la Posada de Poney Pisador, narrada en los capítulos “The Old Forest” e “In the house of Tom Bombadil”, se omite por completo en las películas, mientras que se agregan escenas, como la persecución de los Jinetes Negros, el acecho y la evasión en la posada de Mr. Butterbur, o la lucha final entre los orcos y los miembros de la Comunidad. Asimismo, gran parte del contenido del capítulo “The Council of Elrond” se encuentra desperdigado en diferentes momentos de la película, como la traición de Saruman, y la metamorfosis y nuevo comando de los orcos. Éste es el caso, asimismo, de la caída de Gandalf en manos de su colega, hecho que – según Gandalf relata a Frodo en Rivendell – tiene lugar en el preciso instante en que debería encontrar a los hobbits en la Posada, y que en la película es anterior a las escenas en la posada de Mr. Butterbur. Agregarlo al guión de la versión para cine y televisión requiere incorporar diálogos para fundamentar lo sucedido, lo cual extendería considerablemente la duración de la película:

Smoke rises from the Mountain of Doom, / the hour grows late, / and Gandalf the Grey / rides to Isengard seeking my council. / For that is why you have come, is it not? / My old friend ... / Saruman! / You are sure of this? / Beyond any doubt. / So the Ring of Power has been found. / All these years, it was in the Shire, / under my very nose. / And yet, you did not have the wits to see it. / Your love of the Halflings' leaf / has clearly slowed your mind. / But we still have time. / Time enough to counter Sauron if we act quickly. / Time? / What time do you think that we have? / Sauron has regained much of his former strength. / He cannot yet take physical form, / but his spirit has lost none of its potency. / Concealed within his

fortress, / the Lord of Mordor sees all. / His gaze pierces cloud, shadow, earth and flesh. / You know of what I speak, Gandalf. / A great eye, lidless, wreathed in flame. / The eye of Sauron. / He is gathering all evil to him. / Very soon he will summon an army great enough / to launch an assault upon Middle Earth. / You know all this? / How? / I have seen it. / A palantir is a dangerous tool, Saruman. / Why? / Why should we fear to use it?

Algo similar ocurre en la primera película con las escenas y los diálogos que explican la mutación de los orcos, la reunión del ejército de la Torre Negra y la devastación generada en los bosques cercanos a Minas Tirith:

The power of Isengard is at your command, / Sauron, Lord of the Earth. / Build me an army worthy of Mordor. / What orders from Mordor, my Lord? / What does the Eye command? / We have work to do! / The trees are strong, my Lord. / The roots go deep. / Rip them all down!

Una vez caracterizado el guión de Jackson, y habiendo marcado similitudes y modificaciones varias entre las novelas y el guión, se abordarán contrastes detallados entre las versiones extendida y de cine y televisión de Jackson y una de las novelas de Tolkien. El trabajo que sigue tiene como objetivo recorrer los tres volúmenes de la trilogía confrontándolos en y con sus distintos formatos. Asimismo, la transferencia de formato se busca relevar los cambios obligatorios y no obligatorios y explicarlos a la luz de la normativización que imponen los productos que integran el repertorio de la obra de Jackson. Esta labor incorpora la utilización de las categorías del modelo fílmico narratológico de Gaudreault & Jost, que se combinarán con la teorización de los cambios en la transferencia y el rol de los repertorios.

2.b. Análisis fílmico-sistémico. Algunos contrastes.

Al aplicar el concepto de ‘transferencia’ al pasaje de la literatura al cine, parece, en principio, insoslayable aclarar en qué radica la ‘obligatoriedad’ y ‘no obligatoriedad’ de los ‘cambios’ que tienen lugar durante la reconversión de formatos. Si se piensa en los cambios obligatorios y no obligatorios, el hecho de excluir del guión la representación de la tesis no puede juzgarse solamente como obligatorio, o sea: debido a restricciones lingüísticas, ni como no obligatorio, es decir: por diferencias de tipo del soporte material, o por cuestiones culturales. En cambio, la decisión de no representar la tesis puede ubicarse en una cuestionable zona intermedia entre ambas clases de cambio. Se trata, por un lado, de un cambio parcialmente obligatorio,

puesto que la economía de los diálogos de los personajes en un guión impide la necesaria cantidad y extensión de parlamentos como para plasmar los dialectos ficticios. Sólo se han incluido algunas líneas en lengua élfica y en el Black Speech, pero es claro que ello señala apenas una porción muy parcializada de la tesis y su complejidad. Por otra parte, puede considerarse la exclusión de la tesis como un cambio no obligatorio y, así, tal decisión se interpreta a la luz del repertorio de Jackson. Si se considera que se ha tomado *Star Wars* para la normativización preliminar del producto, las expectativas creadas en la audiencia de la pantalla grande no demandaban otro producto que uno en que se plasmara la travesía épica, las tribus o clanes, las batallas, la buena fotografía en la representación de lugares y paisajes, y un despliegue de efectos especiales logrados con tecnología digital de punta (Darley, 2002 [2000]). Tampoco en la película de rotoscopio de Bakshi se incluye la tesis y, aunque bien esto puede deberse al carácter incipiente del proyecto de Bakshi, su estética y la selección de personajes y escenas ha influenciado marcadamente el producto de Jackson. Debido a la fluctuación en la extensión del carácter ‘obligatorio’ y ‘no obligatorio’ de los cambios, se ha optado por aplicar tres categorías del modelo de Gaudreault & Jost.

Los conceptos que integran el modelo fílmico-narratológico de Gaudreault & Jost (1995 [1990]) permiten indagar las similitudes y disidencias en la ‘diégesis’ de las trilogías de Tolkien y Jackson. Las categorías seleccionadas son las de ‘narrativización’, ‘diegetización’ y ‘figurativización’. Tales nociones ayudan a entender la ocurrencia y la necesidad de los cambios. Por un lado, la urgencia de renovación de la TP, la apertura a otras disciplinas que reclama el debate Tel Aviv – Bar Ilan, ha derivado en el desplazamiento de conceptos de otras disciplinas y de otros modelos. Por el otro, el recurso a categorías procedentes de modelos externos a la TP, incluso externos a la disciplina de los Estudios de Traducción, demuestra el dinamismo de la TP para adaptarse a las particularidades de cada caso de estudio.

En cuanto al primero de los conceptos, es preciso notar que en el proceso de narrativización (o conversión parafrástica, de tipo intralingual, de la novela al formato guionado) se ha excluido la tesis lingüística de Tolkien, punto álgido en la constitución de la poética autoral. Para el tratamiento de la diegetización, se tomará el contenido de las escenas adicionales en la versión extendida de la primera película de Jackson, *The Fellowship of the Ring*, comercializada como parte del *merchandising*, en relación con su contraparte estrenada en las salas de cine. Con respecto a la figurativización, a partir de los datos plasmados en la tabla contrastiva de la segunda

novela de la trilogía, *The Two Towers*, y la película homónima se procurará comprobar que el reconocimiento o identificación de la novela²⁴ es posible en términos del relato, sus coordenadas de tiempo y espacio, y en el curso de la aventura que toca a los personajes. Es decir, figuradamente puede hablarse de un mensaje único, atravesado por la especificidad expresiva de dos sistemas distintos, uno de los cuales (en este caso, el cine) requiere modificaciones, dislocaciones que son propias de la legibilidad cinematográfica. El trabajo con el tercer volumen, *The Return of the King*, y la película propone un abordaje diegético en que se contrapone la distribución de información en los capítulos de la novela y la agrupación de escenas en la versión fílmica.

Antes de continuar, cabe observar que las películas incluyen la historia del forjamiento de los Anillos, ausente en la novela y, en cambio, relatada en detalles en *The Silmarillion* y ampliada en los tomos de *History of Middle Earth*. A la luz de *Star Wars* en el repertorio, que ha sido completada ‘hacia atrás’, con una trilogía cronológicamente posterior que se remonta a los años previos a la trilogía inicial, parece haberse pensado en una audiencia que gustaría de disponer de los ‘datos del inicio’ en sentido lineal. A esto debe agregarse que, para cuando se elaboró el guión y comenzó a rodarse la primera película, Jackson no había concebido siquiera el proyecto de rodar *The Hobbit* y, sobre todo, la *prequel*, cuyo argumento y título aún no se han dado a conocer.

En el primer caso, se observa que las escenas incorporadas en la versión extendida constituyen cambios pero, al igual que ocurre con la decisión acerca de la obligatoriedad o no obligatoriedad de la exclusión de la tesis del autor, la explicación de la anexión de las escenas se encuentra en una diegetización que puede graduarse como ‘más incluyente’. Para entenderla, se tratará la relación de determinación entre la versión comercial y las escenas agregadas en la versión extendida en función del repertorio vigente para los productos de Jackson y de las

²⁴ En “Crítica de la razón semiótica”, Marc Angenot establece una diferencia en el contraste y evaluación de textos hallados en sistemas diferentes. Sostiene que un sujeto puede reconocer la existencia de un objeto-texto único, expresado en diferentes sistemas (como el literario y el fílmico) porque el sistema en que el texto se expresa por segunda vez (el cine, en este caso) monta un simulacro del texto de partida. El sujeto identifica este ‘simulacro’, lo cual abona el hecho de que ha tenido lugar un acto de traducción intersemiótica. Gaudreault y Jost entienden que el reconocimiento responde a la figurativización enunciativa, al reconocimiento de signos analógicos en las narraciones de la novela y la película. Pese a la especificidad pertinente al sistema fílmico, el producto-película puede ser tenido como una ‘traducción’ de la novela.

expectativas previas por parte de la audiencia. A continuación, se enlistan los principales cambios en la versión extendida:

- La presencia de los Sacking-Baggins es casi permanente en los primeros capítulos de la novela y se la ha excluido casi absolutamente de la versión comercial. En la versión extendida, el conflicto por la heredad de Bilbo, con los Sacking-Baggins como principales interesados, se explota y, además, se los representa como únicos y crudos antagonistas de los Baggins en la Comarca.
- La relación entre Gandalf y Pippin, que se estrecha a medida que avanza la trilogía de Tolkien, se muestra sólo en la versión extendida. Pippin es el ‘niño-devenido hombre-devenido caballero’, y su evolución durante el viaje iniciático es quizá la más profunda en el grupo de hobbits.
- El poema del Anillo, la inclusión de piezas líricas varias, los comentarios de Sam acerca de la sapiencia popular transmitida en formato lírico, son todas instancias ausentes en la versión comercial y sumamente relevantes en la novela para representar la circulación de información en comunidades de oralidad primaria. En estas comunidades, las diferencias de los dialectos en adstrato quedan, por momentos, suspendidas en piezas líricas que se remontan a un tiempo pasado en que los dialectos se encontraban en estadios menos evolucionados. Por ello, reiteradamente algunos personajes mencionan ‘ecos’ pasados que les llegan sin que ellos ‘sepan que saben’ y los toman por sorpresa.
- Las visiones del Anillo y las visiones del Ojo de Sauron se incluyen en la versión para cine y televisión, aunque de manera mucho más acotada que en la versión extendida. En la novela tales visiones representan el contacto entre una ‘realidad actual’, o presente, y una ‘realidad potencial’, aquella que se impondría si el Anillo – en iguales coordenadas de espacio y tiempo – cayera en manos de un hacedor del Mal, como Saruman, o una criatura corruptible, como Bilbo. Resulta curioso que, habiéndose incluido las visiones en la versión extendida, no se haya incorporado al guión el personaje de Tom Bombadil, único ser imperturbado ante la potencia destructiva del Anillo.

- Los ‘flashbacks’ durante el cautiverio de Gandalf y la militarización de las tropas de Saruman reciben especial relevancia en la versión extendida. En la novela, se trata de relatos bastante cortos en el diálogo entre Gandalf y Frodo.

Este cuadro ofrece, en la columna de la izquierda, un recorrido diegético de la versión para cine y televisión y, a la derecha, breves menciones a las escenas agregadas en la versión extendida:

VERSIÓN PARA CINE Y TELEVISIÓN <i>The Fellowship of the Ring</i>	Adiciones en la VERSIÓN EXTENDIDA <i>The Fellowship of the Ring</i>
Se forja el Anillo. El Anillo de Sauron. Isildur toma el Anillo cortándole el dedo a Sauron. Caída de Isildur. Sméagol encuentra el Anillo y se recluye en Montañas Nubladas.	<ul style="list-style-type: none"> • Poema del Anillo.
Bilbo escribe la historia del Anillo. Preparativos para el cumpleaños de Bilbo.	<i>“Concerning hobbits...”</i> . <ul style="list-style-type: none"> • Bilbo escribe la historia. • Los hobbits en la Comarca.
Frodo lee. Se encuentra con Gandalf. El mago canta.	<i>“The road goes on and on...”</i> . <ul style="list-style-type: none"> • Frodo marcha con Gandalf. • Bilbo actúa extrañamente.
Bilbo busca el Anillo en pánico.	
Bilbo y Gandalf en casa. Bilbo y Gandalf en las colinas, fumando.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparecen los Sacking-Baggins.
La fiesta de Bilbo. Bilbo desaparece. Discusión con Gandalf en casa. Bilbo se va. Gandalf recoge el Anillo. Frodo llega a casa y guarda el Anillo.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparecen los Sacking-Baggins. <i>“The road goes on and on...”</i> .
En el Monte del Destino. La tortura de Gollum. Los Jinetes Negros parten rumbo a la Comarca.	

Gandalf revisa los archivos del Anillo.	
Merry y Pippin en la taberna.	
Gandalf visita a Frodo. Observan el Anillo. El mago le cuenta a Frodo sobre el hallazgo de Bilbo, sobre la tortura de Gollum. Sam está oyendo en el jardín. Sam y Frodo se marchan juntos.	<ul style="list-style-type: none"> • Poema del Anillo.
Sam y Frodo ven a los elfos, en camino a los Puertos Grises.	<ul style="list-style-type: none"> • Sam recuerda la sabiduría folclórica.
Gandalf se encuentra con Saruman. Se enfrentan.	
Sam y Frodo en el maizal. Se encuentran con Merry y Pippin. Los Jinetes Negros los sorprenden. Los hobbits huyen. Se presentan como Sotomonte en la posada del Poney Pisador. Frodo desaparece. Se encuentran con Aragorn. Los Jinetes Negros asaltan la posada y creen haber matado a los hobbits.	<ul style="list-style-type: none"> • Visión del Anillo. • Visión del Anillo.
Los hobbits y Aragorn parten rumbo a Elrond. Atraviesan los pantanos.	<ul style="list-style-type: none"> • Balada de Luthien y Beril.
Los orcos visitan a Saruman. Comienzan a devastar los bosques. Gandalf permanece en prisión.	
Los hobbits son atacados en la Cima de los Vientos y Frodo es herido.	<ul style="list-style-type: none"> • Visión del Anillo.
Aumenta el poder de Saruman. Se forjan más armas y se procrean los Orcos. Gandalf envía su libélula para convocar a las águilas.	<ul style="list-style-type: none"> • Saruman se prepara. • Gandalf es recluido en prisión. • Frodo agoniza.
Frodo agoniza. Aparece Arwën. Los Jinetes Negros los persiguen. Frodo es conducido a Elrond.	

<p>Frodo se despierta. Gandalf le explica las razones de su demora en encontrarlo en la posada. Le cuenta que fue rescatada de la prisión de Saruman por las águilas. Frodo se recupera. Conversación entre Gandalf y el maestro de Elrond. Se reúne el Concejo. El maestro relata la batalla de Isildur y su posterior tentación. Explica la necesidad de restituir el trono a Aragorn, heredero de Isildur.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Flashback</i>: en la torre de Saruman. • <i>Flashback</i>: en el Monte del Destino.
<p>Aragorn se enfrenta a Boromir. Aragorn conversa con Arwën.</p>	
<p>Se reúne el Concejo. Boromir es tentado. Se oye en Elrond la voz negra de Mordor. Boromir y Aragorn discuten. Gimli golpea el Anillo y es apartado por él. Los miembros del Concejo discuten. Frodo se ofrece a llevar el Anillo a Mordor. Se eligen los integrantes de la Compañía del Anillo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Visión del Ojo de Sauron.
<p>El maestro Elrond y Aragorn se encuentran frente a las tumbas de los antepasados del heredero de Isildur.</p>	
<p>Frodo y Bilbo hablan. A Frodo le es entregada la espada de los elfos y la malla de <i>mithril</i>. Bilbo es tentado una vez más por el Anillo.</p>	
<p>La Compañía del Anillo inicia su marcha.</p>	
<p>Se detienen para comer y entrenar. Son atacados por las aves de Sauron y deciden continuar su camino a través de Minas Moria. Al cruzar las montañas, Boromir es tentado.</p>	
<p>Nieva copiosamente. Saruman envía un hechizo y son cubiertos por una avalancha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Saruman comanda Mordor desde su torre. • La Compañía atraviesa las montañas.
<p>Se dirigen a Minas Moria. Logran ingresar al resolver el acertijo. El pulpo gigante casi devora a Frodo. Entran a Minas por el borde de un precipicio. Frodo descubre que Gollum los persigue. Gandalf y Frodo conversan sobre el destino de Gollum y del Anillo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Relación entre Gandalf y Pippin.

<p>Bajan a las Minas. Encuentran la tumba de Glóin. Gandalf lee del libro sobre el final de los enanos. Pippin empuja un esqueleto por el aljibe. Enfrentan a los orcos y huyen. El Balrog los persigue. Gandalf se desmorona en la lucha. La Compañía continúa su marcha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Relación entre Gandalf y Pippin.
<p>Se encuentran con los elfos. Discusión entre Gimli, Aragorn y los elfos. La Compañía es conducida a Lothlórien. Son bienvenidos por la pareja real. La dama Galadriel descubre en ellos la noticia sobre la desaparición de Gandalf.</p>	
<p>Los hobbits descansan. Sam declama unos versos de la Comarca. Boromir oye la voz de la dama Galadriel sobre la caída de los reyes de Gondor. Boromir habla con Aragorn.</p>	
<p>La dama Galadriel convoca a Frodo. Ella le muestra el espejo. Frodo ve destrucción en la Comarca, causada por los Orcos. Ella le habla en su mente, y le advierte sobre la codicia de Boromir. Le demuestra que puede vencer la tentación de portar el Anillo, y le enseña cuán terrible sería si lo aceptara. Galadriel decide retirarse y seguir con su condición de señora de Lothlórien.</p>	
<p>Saruman habla con los orcos. Prepara un ejército de uruk-hai y lo envía a atrapar a la Compañía.</p>	
<p>La Compañía parte de Lothlórien. El rey aconseja y guía a Aragorn. Galadriel intercambia presentes con los viajeros, y habla sobre Arwën a Aragorn.</p>	
<p>La Compañía emprende su viaje. Gimli y Legolas se entretienen contando historias.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • La Compañía rema. • Los orcos le siguen el rastro.
<p>Sam conversa con Frodo. Aragorn y Boromir discuten.</p>	
<p>Continúan remando y ven los reyes de antaño, de piedra.</p>	

<p>Desembarcan. Frodo se interna en el bosque y se enfrenta a Boromir. Pelean. Frodo se coloca el Anillo y desaparece. Frodo logra escapar y Aragorn lo encuentra. Los asaltan los orcos y se traban en batalla. Boromir muere. Merry y Pippin son capturados por los orcos. Frodo y Sam parten solos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Visión del Ojo de Sauron.
<p>Frodo se embarca solo y Sam lo sigue. Sam pelagra morir ahogado. Frodo lo salva y emprenden la marcha separados del resto.</p>	
<p>Boromir es colocado en una barca y enviado río abajo por las cataratas. Aragorn, Legolas y Gimli continúan su marcha en busca de Merry y Pippin. Sam y Frodo se aprontan para cruzar las montañas.</p>	

Los cambios entre las versiones extendida y para cine y televisión se vinculan con las restricciones de un repertorio que exige del producto de Jackson, en primer lugar, ceñirse a los avatares épicos en torno a la travesía y las batallas y, en segundo lugar, ajustarse a los ciento veinte minutos de duración típica para un producto del cine de Hollywood. La existencia y la propia comercialización de la versión extendida responde, en gran medida, a la impronta del director, conocido por su obsesión con los detalles de las tomas y su perseverante trabajo con los diferentes ángulos de visión; por otra parte, la enorme audiencia de la trilogía de Jackson integra diferentes perfiles de adeptos a la obra de Tolkien, repartidos entre quienes gustan sólo de los *blockbusters* o de la estética del director, y aquellos seguidores del ‘mundo de Tierra Media’. Estos grupúsculos de seguidores se multiplicaron en número tras el estreno de las películas, y debido a sus expectativas se ha formado un nicho específico de consumo que justifica un producto extendido que incorpore las imágenes excluidas de la versión comercial de la trilogía.

La figurativización de la novela en las películas de Jackson se estudiará comparando *The Two Towers* y su contraparte fílmica. Para ello, se han operado cortes paralelos en los relatos según la distribución en capítulos, lo cual sustancia y comprueba la figurativización simultánea entre la novela y la película. A la izquierda se incorporan detalles sobre la representación de los tres campos en el producto de Jackson, lo que ayuda a comprender la recolección de escenas de la película, las cuales resultan coherentes para el espectador y cohesivas en cuanto a la película como un producto aislado. Este trabajo deja ver:

- En “La partida de Boromir”, la alteración, como los cortes y elisiones que en el tramo responden a una necesidad de economizar extensos capítulos que, en la novela, narran la inquisición de los hobbits por parte de las criaturas, el debate violento entre los jefes y su posterior enfrentamiento. También el ingreso y el curso errante de los hobbits en Fangorn Forest han sido resumidos.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	LA PARTIDA DE BOROMIR	LA PARTIDA DE BOROMIR
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio único, próximo y lejano. El espacio lejano adquiere relevancia en la focalización variable por parte de Legolas, al emprender la búsqueda de Merry y Pippin. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua. • Duración de secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente y variable, debido a la oscilación entre los puntos de vista de Aragorn y Legolas, para el turno de la Comunidad, y de Merry y Pippin. • Ocularización: Interna y primaria, excepto cuando Aragorn y Legolas conjeturan acerca de la huida de Merry y Pippin. En este punto, la ocularización es secundaria, ya que la recreación de un relato subalterno y anterior al momento de enunciación es recreado en potencia a través de la secuencia de <i>raccords</i> o contextualización. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Pippin y Merry</p> <p>Pippin despierta con los uruk-hai.</p> <p>Pelea entre los orcos</p> <p>Liberación de los hobbits.</p> <p>Corrida entre los orcos.</p> <p>Incidente con grishnákhs.</p> <p>Batalla entre orcos y rohirrim.</p> <p>Huida de los hobbits.</p> <p>Comunidad</p> <p>Búsqueda de Pippin y Merry.</p> <p>Encuentro con Jinetes de Rohan.</p> <p>Campamento frente a Fangorn.</p>	<p>Pippin y Merry</p> <p>ESCENA ALTERADA</p> <p>Pelea entre los Orcos.</p> <p>CORTES Y ELISIONES</p> <p>Huida de los Hobbits.</p> <p>Comunidad</p> <p>Búsqueda de Pippin y Merry.</p> <p>Encuentro con Jinetes de Rohan.</p> <p>CORTES Y ELISIONES</p> <p>Ingreso al Bosque de Fangorn.</p>

- En el tramo “En Fangorn Forest”, la alteración en las escenas responde a la condensación de información. Si bien el segundo tomo de la trilogía de Tolkien es de lenta lectura debido a la abundancia de descripciones, la película ha focalizado los enfrentamientos y las escenas violentas o de mayor emotividad, como el reencuentro con Gandalf, la relación entablada entre los hobbits y los pastores de árboles, y la decisión de los Ents de tomar parte de la batalla.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	EN FANGORN FOREST	EN FANGORN FOREST
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio representado. • Espacio único, próximo y lejano. En el encuentro entre los hobbits y Treebeard, existen varias escenas en las que se explota la mostración del espacio próximo, en las inmediaciones del bosque, y también lejano, en el relato de la destrucción de los árboles. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua, con alternancia entre los grupos de la Compañía, y Merry y Pippin. • Duración de secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente, a excepción del relato de Gandalf sobre su enfrentamiento con el Balrog. La Comunidad da a Gandalf por muerto hasta su encuentro, cuando el mago es confundido con su contraparte malvada, Saruman. Cuando Gandalf relata su lucha el fondo del precipicio y su victoria final, la focalización es interna y variable, ya que la audiencia completa el relato a través del punto de vista del mago. • Ocularización: Interna, primaria. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Comunidad</p> <p>Pesquisa de los hobbits.</p> <p>Encuentro con Gandalf.</p> <p>Pippin y Merry</p> <p>Encuentro con Bárbol.</p> <p>En la Sala del Manantial.</p> <p>En la Cámara de los ents.</p> <p>Marcha de ents y ucornos.</p>	<p>Comunidad</p> <p>Encuentro con Gandalf.</p> <p>Partida hacia Rohan.</p> <p>Pippin y Merry</p> <p>ESCENA ALTERADA</p> <p>Muerte del orco.</p> <p>Encuentro con Bárbol.</p> <p>Encuentro con Gandalf.</p> <p>Discusión con los ents.</p> <p>Arribo a los límites de Isengard.</p> <p>Huida rumbo a Isengard.</p>

- En “Rohan Mark”, los cortes, las elisiones y las variaciones responden a la posibilidad de condensar de información mediante tomas aéreas de la batalla.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	EN ROHAN MARK	EN ROHAN MARK
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio único, próximo y lejano. En esta parte, existe una prevalencia de espacios ‘interiores’, ya que la mayor parte de las escenas tiene lugar en las salas de Meduseld. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua, con alternancia de escenas que introducen las secuencias en <i>flashback</i> que, al igual que ocurre en el relato de la lucha entre Gandalf y el Balrog, interrumpe el hilo del relato ‘actual’, suspendido sólo para adquirir mayor legibilidad y coherencia. • Duración de secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. Existe un relato para cada historia. Cuando la historia de amor entre Aragorn y Arwen intercepta el acercamiento del futuro Rey con Eowyn, se muestra un <i>flashback</i> que da cierre a la promesa de amor mutuo, realizada en la película anterior. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente, a excepción de la instancia en que Aragorn se convierte en personaje focal y se produce un <i>flashback</i> hacia el instante en que sella su amor con Arwen. • Ocularización: Interna, primaria. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Comunidad</p> <p>En el castillo de Meduseld.</p> <p>Encuentro con Théoden y Éowyn.</p> <p>Liberación de Éomer</p> <p>Huida de Grima.</p> <p>Declaración de guerra.</p> <p>Banquete en Meduseld.</p> <p>Partida de Meduseld.</p>	<p>Comunidad</p> <p>Llegada a Rohan.</p> <p>En el castillo de Meduseld.</p> <p>Encono entre Théoden y Gandalf.</p> <p>Gandalf descubre a Grima.</p> <p>Ruptura del hechizo de Théoden.</p> <p>Huida de Grima.</p> <p>CORTES Y ELISIONES</p> <p>Partida de Meduseld.</p> <p>Acercamiento de Aragorn y Éowyn.</p> <p>VARIACIÓN</p> <p>Acercamiento de Aragorn y Arwen.</p> <p>Ataque de Saruman.</p> <p>Caída de Aragorn a un precipio.</p>

- El tramo “En Helm’s Deep” no presenta cortes, elisiones ni variaciones de ningún tipo.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	EN HELM’S DEEP	EN HELM’S DEEP
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio único, próximo y lejano. Aquí, la alternancia entre los espacios próximos y lejanos es continua, y varía según la incorporación de las distintas razas a la batalla, y en las diversas escenas en que se muestra la liberación de las aguas del Isen. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua. • Duración de secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente. • Ocularización: Interna, primaria. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Compañía</p> <p>Marcha del ejército de Rohan.</p> <p>Encuentro con Gamelin.</p> <p>En Cuernavilla.</p> <p>Ataque repentino y retirada.</p> <p>Nuevo ataque y victoria final.</p>	<p>Compañía</p> <p>SIN REFERENCIA</p> <p>Total supresión</p> <p>VARIACIONES</p> <p>Regreso de Aragorn.</p> <p>Partida de Gandalf.</p> <p>Decaimiento de Théoden.</p> <p>Discusión de Aragorn y Legolas.</p> <p>Relación de Aragorn y Éowyn.</p> <p>Preparativos para la batalla.</p> <p>Asedio de las murallas de Helm.</p> <p>Llegada de Gandalf con Rohirrim.</p> <p>Victoria final.</p>

- En el tramo “En Isengard”, el reencuentro entre los miembros de la Comunidad y los Hobbits ocurre una vez concluida la batalla. En cierta forma, el reencuentro se ofrece sujeto a la voluntad de los Ents a participar en la batalla.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	EN ISENGARD	EN ISENGARD
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio único, próximo y lejano. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua. • Secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente. • Ocularización: Interna, primaria. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Rumbo a Isengard.</p> <p>Reencuentro con los hobbits</p> <p>Festejos.</p> <p>Ataque de ents y uornos a Orthanc.</p> <p>Inundación de Orthanc.</p> <p>Ents reencauzan el río Isen.</p>	<p>Compañía</p> <p>SIN REFERENCIA</p> <p>Total supresión</p> <p>Ataque los ents a Orthanc.</p> <p>Inundación de Orthanc.</p> <p>Acecho de Saruman.</p>

- En “Rumbo a Mordor”, la compresión de la película tiende a rescatar los raptos de insanía en Gollum, y sus debates entre las voluntades que persisten en un solo cuerpo, la de Sméagol y la de Gollum. Además, las escenas alteradas corresponden a la inquisición de los hobbits en poder de Faramir. La ‘alteración’ responde a la necesidad de comprimir extensos tramos dialogados que aparecen hacia el final de la novela. Los episodios sobre el cautiverio de Frodo y Sam en las mazmorras de Faramir son breves y, en la película, el acento se ubica sobre la conflictiva relación entre Frodo y Gollum. La libertad de la criatura aparece como un peligro a todas luces, pero ofrece también la certeza de que los Hobbits finalmente conseguirán arribar a Mount Doom para la destrucción del Anillo. Además, en la película, Frodo cree caer en el abismo, pero pronto entiende que se halla muy cerca del suelo. Es asistido, en todo momento, por Sam, quien jamás se aparta de su lado.

Gaudreault & Jost Clasificación por campos	Tolkien - <i>The Two Towers</i>	Jackson - <i>The Two Towers</i>
Campos	RUMBO A MORDOR	RUMBO A MORDOR
<p>ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio único, próximo y lejano. <p>TIEMPO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Orden de yuxtaposición continua. • Secuencias por escenas. • Frecuencia singulativa del relato. <p>PUNTO DE VISTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Focalización: Cero, con narrador omnisciente, a excepción de los trechos en que Gollum se convierte en narrador variable, y se vuelve explícita la lucha interna debido a la tentación de la criatura por obtener el Anillo. • Ocularización: Interna, primaria. • Auriculización: Interna, primaria. 	<p>Frodo y Sam</p> <p>En Emyn Muil.</p> <p>Caída de Frodo por el abismo.</p> <p>Encuentro con Gollum.</p> <p>En la Ciénaga de los Muertos.</p> <p>En las Puertas de Mordor.</p> <p>En Ithilien.</p> <p>Encuentro con Faramir.</p> <p>Inquisición de Faramir.</p> <p>Camino de Henneth Annûn.</p> <p>En Henneth Annûn.</p> <p>Rescate de Gollum.</p> <p>Sentencia para Gollum.</p> <p>Decisión de Frodo sobre Gollum.</p> <p>Rumbo a Minas Morgul.</p> <p>Despedida de Faramir.</p>	<p>Frodo y Sam</p> <p>En Emyn Muil.</p> <p>VARIACIÓN</p> <p>Compresión de escenas (sobre todo, en lo relativo a la inquisición de Faramir).</p> <p>Encuentro con Gollum.</p> <p>En la Ciénaga de los Muertos.</p> <p>Caída de Frodo a las aguas.</p> <p>Rescate de Gollum.</p> <p>En las Puertas de Mordor.</p> <p>Accidente de Sam.</p> <p>Discusión entre Frodo y Gollum.</p> <p>VARIACIÓN</p> <p>Escenas alteradas</p> <p>Esquizofrenia de Gollum.</p> <p>Encuentro con Faramir.</p> <p>Inquisición de Faramir.</p> <p>En Osgiliath.</p> <p>Encuentro de Frodo a Nazgûl.</p> <p>Rescate de Sam.</p> <p>Liberación de Frodo y Sam.</p>

En cuanto a la diegetización entre el tercer volumen de la trilogía, *The Return of the King*, y la versión para cine y televisión, se han reunido las escenas en grupos numerados que,

confrontados al seguimiento diegético del contenido de los capítulos, deja ver las siguientes diferencias:

- En el Grupo 1, el hecho de ‘narrativizar’ para el cine el tercer volumen de la trilogía incluyendo un relato del Libro Uno y de *The Hobbit* podría responder a la ‘independencia’ que poseen los relatos en los tres filmes de Jackson. De allí que, en los tres casos, la historia de la Guerra del Anillo se introduzca desde el comienzo, con Sauron forjando el Anillo, la batalla de Isildur, la caída de Sméagol y el hallazgo de Bilbo.
- En el Grupo 16, es notable el desplazamiento del episodio del ataque de la araña gigante a Frodo. En la obra de Tolkien, esto ocurre en el segundo volumen; mientras que en la producción de Jackson, el director ubica el ataque en el último filme. Esta decisión podría deberse a que en la segunda película la tensión se centra principalmente en las batallas.
- La diegetización se interrumpe en los capítulos 7 y 8 del Libro Sexto, y en el Grupo 22 de las escenas. El recorrido de los hobbits de regreso a casa es excluido de la película, así como los episodios relativos al estado déspota instaurado por Sharkey y Lotho en la Comarca. En la novela, el caos imperante en la Tierra Media, la amenaza del Mal sobre el Bien se hacen extensivos a los ‘micromundos’ que constituyen cada una de las comunidades. Así, el Mal se instaura también en Bywater y Buckland, donde los hobbits se disponen a reunir tropas para enfrentar a los grupos aliados.

En la columna de la izquierda se presentan un recorrido diegético y una breve síntesis de los capítulos de la obra de Tolkien y, a la derecha, se resumen las imágenes de la película por grupos numerados. Como en el caso anterior, los grupos de imágenes se enfrentan al contenido de la novela con una coherencia propia, y cohesivamente dentro de los límites de la película como relato independiente.

<p style="text-align: center;">DIÉGESIS DE LOS CAPÍTULOS</p> <p style="text-align: center;">Tolkien <i>The Return of the King</i></p>	<p style="text-align: center;">DIÉGESIS DE LAS ESCENAS</p> <p style="text-align: center;">Jackson <i>The Return of the King</i></p>
<p>L. V – Cap. 1: MINAS TIRITH Cf: Grupo 7</p> <p>Gandalf y Pippin llegan a Minas Tirith y Dénethor de Gondor los recibe. Pippin relata la muerte de Boromir y conversa con Beregon y su hijo Bergil sobre la declaración de guerra y la derrota de Osgiliath.</p> <p>L. V – Cap. 2: THE PASSING OF THE GREY COMPANY Cf: Grupo 14</p> <p>Aragorn, Legolas y Gimli reciben a Halbarad discuten tomar el Paso de los Muertos.</p> <p>Éowyn declara su amor a Aragorn y le ruega integrar las filas de la Compañía.</p> <p>Aragorn, Legolas y Gimli se internan por el Paso de los Muertos.</p> <p>L. V – Cap. 3: THE MUSTER OF ROHAN</p> <p>Merry, Théoden y la guardia atraviesan los campos de Firien y llegan a Isengard. Éowyn relata la partida de Aragorn. Se decide partir en defensa de Minas Tirith. Théoden prohíbe a Merry su intervención.</p> <p>Se asienta la oscuridad de Mordor sobre el valle. Parte la compañía de Théoden, con Éomer y el caballero Dernhelm (Éowyn) y Merry, encubiertos por armaduras.</p> <p>L. V – Cap. 4: THE SIEGE OF GONDOR Cf: Grupos 9, 11, 13, 15 y 17</p> <p>Pippin entretiene a Dénethor mientras los jinetes negros del aire sobrevuelan Minas Tirith. Gandalf aparece para espantarlos. Pippin y Gandalf discuten sobre el futuro de Sam y Frodo en manos de su guía, Gollum.</p> <p>Dénethor y Faramir discuten antes de la batalla. Faramir regresa en agonía. Su padre pierde la razón y manda erigir la pira en que arderán ambos. Pippin lo descubre a tiempo.</p>	<p>Grupo 1</p> <p>Sméagol y Déagol encuentran el Anillo. Sméagol mata a su compañero y se retira a las montañas. Sméagol comienza su proceso de degradación.</p> <p>Grupo 2</p> <p>Sam y Frodo avanzan rumbo a Minas Morgul con Gollum.</p> <p>Grupo 3</p> <p>Gandalf y el resto de la Compañía atraviesan el bosque. Merry y Pippin se encuentran en Isengard. Bárbol, guardián de las torres y de la celda de Saruman, arroja un palantír. Pippin lo recoge. Esa noche, hay festejos en Isengard.</p> <p>Grupo 4</p> <p>Gollum entra en crisis en las montañas. Frodo y Sam se enfrentan.</p> <p>Grupo 5</p> <p>Legolas y Aragorn montan guardia en Isengard. Pippin roba el <i>palantír</i> y mira en él. Se reúnen con Théoden de Rohan. Se decide enviar a Gandalf y a Pippin a Minas Tirith.</p> <p>Grupo 6</p> <p>Los elfos cruzan el bosque rumbo a los Puertos Grises. Arwen ve el futuro y decide regresar. Arwen pide a su padre forjar la espada de Isildur nuevamente.</p> <p>Grupo 7 Cf: L. V – Cap. 1</p>

<p>Gandalf y el Rey de los Jinetes Negros se enfrentan. Llegan los rohirrim.</p> <p>L. V – Cap. 5: THE RIDE OF THE ROHIRRIM</p> <p>Merry y la compañía de Théoden, con Éomer a la cabeza, encuentran al líder de la tribu de los hombres salvajes de los bosques.</p> <p>L. V – Cap. 6: THE BATTLE ON THE PELENNOR FIELDS Cf: Grupo 17</p> <p>Comienza la batalla. Théoden cae fatalmente herido por el Señor de los Nazgûl del aire. Éowyn defiende su cadáver y hiere de muerte al Señor de los Nazgûl. Éowyn y Merry resulta malheridos tras el enfrentamiento. Théoden y Éowyn son llevados a la fortaleza. Merry queda en el campo de batalla.</p> <p>Llegada de los Corsarios de Umbar y la ayuda de Aragorn.</p> <p>L. V – Cap. 7: THE PYRE OF DÉNETHOR Cf: Grupo 17</p> <p>Beregond, bajo las órdenes de Dénethor, asesina a quienes se acercan a rescatar a Faramir por pedido de Pippin.</p> <p>Pippin huye en busca de Gandalf. El mago llega a tiempo para rescatar a Faramir. Dénethor revela un <i>palantír</i> que guardaba escondido. Mira en él y ve su propio fin. La luz del <i>palantír</i> lo consume y muere.</p> <p>L. V – Cap. 8: THE HOUSES OF HEALING</p> <p>Théoden es depositado en su lecho mortuorio. Se descubre que Éowyn sigue con vida y es llevada a las Casas de Curación. Gandalf sostiene que sólo las manos de un Rey pueden curar tanto a Éowyn como a Faramir, que sanan sus heridas físicas, pero parecen sumergirse en la muerte por un extraño hechizo de Morgul. Aragorn llega y a pedido de Éomer decide intervenir por Éowyn. Para ello, envían a Gandalf y a Íoreth, la curandera, en busca de <i>athelas</i> o <i>kingsfoil</i>, una hierba con propiedades curativas.</p> <p>Pippin encuentra a Merry malherido en el campo de batalla. Decide cargarlo hasta las Casas de Curación, pero el hobbit es demasiado pesado y se interrumpe la travesía. Aparece Bergil, a quien Pippin encomienda ir por ayuda. Gandalf rescata a Merry y lo conduce a las Casas de Curación.</p> <p>L. V – Cap. 9: THE LAST DEBATE</p>	<p>Gandalf y Pippin llegan a Minas Tirith. Se encuentran con Dénethor de Gondor. Pippin cuenta la muerte de Boromir. Gandalf y Pippin discuten el futuro por la noche.</p> <p>Grupo 8</p> <p>Sam, Frodo y Gollum ingresan a Minas Morgul. El Rey de los Nazgûl se prepara.</p> <p>Grupo 9 Cf: L. V – Cap. 4</p> <p>Comienza la invasión de Minas Tirith. Pippin es enviado junto a Dénethor.</p> <p>Grupo 10</p> <p>En Isengard, las tropas se preparan para reunirse e iniciar la batalla final.</p> <p>Grupo 11 Cf: L. V – Cap. 4</p> <p>Faramir enfrenta a las primeras partidas de orcos en Osgiliath y el puente del oeste. Al perder esta batalla, se repliega a Minas Tirith. Gandalf y Faramir se saludan. Dénethor y Faramir discuten el pasado y el futuro.</p> <p>Grupo 12</p> <p>Frodo y Sam pelean por el Anillo. Se separan: Sam continúa su marcha apartado de Frodo y Gollum.</p> <p>Grupo 13 Cf: L. V – Cap. 4</p> <p>Faramir parte a recuperar el puente del oeste. Es derribado. Dénethor avisa el final de Gondor.</p> <p>Grupo 14 Cf: L. V – Cap. 2</p> <p>Théoden y Aragorn reúnen fuerzas. Éowyn arma a Merry. Aragorn sueña con Arwen. El padre de Arwen visita a Aragorn, lo</p>
---	--

<p>Cf: Grupo 19</p> <p>Se llama a congreso para decidir sobre la partida de tropas encabezadas por Aragorn rumbo a Minas Morgul.</p> <p>L. V – Cap. 10: THE BLACK GATE OPENS Cf: Grupos 19 y 20</p> <p>Las tropas se acercan a las puertas de Minas Morgul. Se intenta una negociación con el numenoreano negro, Teniente de la Torre de Barad-dûr. Fracasan las tratativas. Las tropas se ven rodeadas por el enemigo y al borde de la derrota. Aparece Gandalf conduciendo a las águilas nuevamente, al rescate de Aragorn y sus hombres.</p> <p>L. VI – Cap. 1: THE TOWER OF CIRITH UNGOL Cf: Grupo 18</p> <p>Sam se dirige a las torres donde Frodo se halla cautivo. Allí, Shagrat y Snaga discuten el destino de Frodo y el reparto del botín de la captura. Sam interviene, enfrenta a los orcos y libera a Frodo. Los hobbits huyen.</p> <p>L. VI – Cap. 2: THE LAND OF SHADOW Cf: Grupo 18</p> <p>Los hobbits avanzan rumbo al Monte del Destino. Las provisiones son escasas.</p> <p>L. VI – Cap. 3: MOUNT DOMM Cf: Grupo 20</p> <p>Frodo consigue arrojar el Anillo en el abismo del Monte del Destino, no sin antes enfrentar a Gollum, que le cercena el dedo del Anillo. Gollum cae al abismo y se consume junto a la joya. Frodo y Sam logran escapar.</p> <p>L. VI – Cap. 4: THE FIELD OF CORMALLEN Cf: Grupo 21</p> <p>Las águilas definen el final de la batalla.</p> <p>Frodo y Sam descienden del Monte.</p> <p>Frodo despierta en la Comarca y encuentra a Gandalf y Sam.</p> <p>L. VI – Cap. 5: THE STEWARD AND THE KING Cf: Grupo 21</p> <p>Faramir declara su amor a Éowyn, quien acepta desposarlo. Aragorn es nombrado rey y recibe a Arwen por esposa y reina.</p>	<p>advierde sobre el peligro de la destrucción del Anillo y la vida de Arwen, y le entrega a Anduril, forjada de Narsil, la espada de Isildur. Aragorn se prepara para atravesar el Paso de los Muertos. Encuentro de Aragorn y Éowyn. Aragorn, Legolas y Gimli parten y se enfrentan al ejército de los Muertos.</p> <p>Grupo 15 Cf: L. V – Cap. 4</p> <p>Faramir regresa agonizante a Minas Tirith. Comienza la invasión. Dénethor enloquece.</p> <p>Grupo 16</p> <p>Frodo y Gollum entran a Cirith Ungol. Se encuentran con la araña. Frodo y Gollum luchan. La criatura se desmorona por un precipicio. Frodo es atacado por la araña. Sam lo encuentra en estado larval. Sam hiere a la araña. Los orcos roban el cuerpo de Frodo.</p> <p>Grupo 17 Cf: L. V – Cap. 4, 6 y 7</p> <p>Dénethor y Faramir se consumen en un pira. Entra Gandalf. Pippin salva a Faramir. Dénethor muere. En el campo de batalla, Théoden cae malherido. Éowyn lucha contra el señor de los Nazgûl y lo mata. Théoden muere. Aragorn llega con el ejército de los Muertos. Al cabo de la batalla, los Muertos son liberados.</p> <p>Grupo 18 Cf: L. VI – Caps. 1 y 2</p> <p>Frodo despierta en prisión. Los orcos se han rebelado. Sam libera a Frodo y le entrega el Anillo. Huyen rumbo al Monte del Destino. Frodo avista el Ojo.</p> <p>Grupo 19 Cf: L. V – Caps. 9 y 10</p> <p>Gandalf y la Compañía deciden dirigirse a Minas Morgul. Las tropas se preparan.</p>
--	--

L. VI – Cap. 6: MANY PARTINGS**Cf: Grupo 22**

Se despiden los elfos de los hombres, que permanecen en Tierra Media con Aragorn y Éowyn en la corona. Se despiden también Bárbol y los hombres salvajes.

Gandalf se despide de Saruman y Wormtongue, que ahora vagan por los caminos de la Comarca.

Bilbo decide partir con los elfos y entrega los libros con el relato de la Guerra del Anillo a Frodo.

L. VI – Cap. 7: HOMEWARD BOUND

Los hobbits regresan por el camino de la posada del Poney Pisador y encuentran nuevamente al señor Mantecoso, a quien le dan noticias sobre el fin de la Guerra del Anillo. El posadero les anuncia los disturbios en la Comarca.

L. VI – Cap. 8: THE SCOURING OF THE SHIRE

Los hobbits se acercan a la Comarca y son detenidos por los guardias al mando de Lotho. La Comarca se ha ensombrecido por el despotismo de un grupo de hombres y algunos hobbits que los ayudan en complicidad. Al ser liberado, Sam se dirige a la casa de los Cotton para organizar un levantamiento. Se libra la batalla de Bywater en el año 1419, con la derrota definitiva de los hobbits sobre los hombres. Los encarcelados recuperan su libertad. Sharkey, el cabecilla, resulta ser Saruman oculto por un hechizo; y su sirviente, Grima. Frodo les otorga el perdón, pero Grima arremete contra el mago y lo asesina. En su huida, Grima es acribillado por los arqueros. La sombra de Saruman se deshace sobre la Comarca.

L. VI – Cap. 9: THE GREY HAVENS

Sam se encarga de reparar el daño en la Comarca y logra que 1420 sea un lapso especialmente prolífero entre los hobbits y para el crecimiento de los árboles y las cosechas.

Frodo se debilita; entrega el mando como vice-intendente y en 1421 parte con los hobbits a la despedida de los elfos y Bilbo rumbo a Ithilien. Los hobbits descubren que al grupo de elfos y a Bilbo se unirá Frodo. Muy a su pesar, los hobbits se despiden de Frodo, quien parte a los Puertos Grises con el resto, y regresan a la Comarca. Allí, los capitanes Meriadoc y Peregrin se dirigen a Buckland; y el nuevo intendente, Sam, hacia Bywater.

Grupo 20**Cf: L. V – Cap. 10 y L. VI – Cap. 3**

Sam y Frodo llegan a la cima. Aparece Gollum. El Anillo es destruido y Gollum muere. Las águilas, dirigidas por Gandalf, rescatan a Sam y Frodo.

Grupo 21**Cf: L. VI – Caps. 4 y 5**

En la Comarca, Frodo mejora.

Aragorn es coronado Rey en Minas Tirith. Llegan los elfos. Aragorn y Arwen se encuentran.

Grupo 22

Panorámica sobre el mapa de Tierra Media.

Comienzo de la Cuarta Edad.

Los hobbits regresan a la Comarca. Se celebra su llegada y el casamiento de Sam y Rosie. Frodo se recluye en su casa a terminar de escribir la historia de la Guerra del Anillo. Bilbo y Frodo parten a la costa. Frodo, Bilbo, Gandalf y los elfos parten. Sam regresa a casa, en la Comarca.

Hay una diferencia relevante entre la novela y la película, que es digna de mención: en el capítulo séptimo del Libro Sexto, “Homeward Bound”, los hobbits regresan por el camino de la posada de Prancing Pony y encuentran al señor Butterbur, quien les anuncia los disturbios en la Comarca. En el capítulo siguiente, “The Scouring of the Shire”, los hobbits son detenidos por los guardias al mando de Lotho. La Comarca yace bajo la tiranía de un grupo de hombres y algunos hobbits en complicidad. Al ser liberado, Sam se dirige a casa de los Cotton para organizar un levantamiento. Después de la batalla de Bywater en el año 1419, la sombra de Saruman (o Sharkey) y de su sirviente Wormtongue se deshace en la Comarca. Corolario de una guerra mayor, la batalla de Bywater puede considerarse una Guerra del Anillo en menor escala. Es notable, además, que la expulsión del Mal en los límites de la Comarca sea la última prueba entre los tantos escollos sorteados en el trayecto de crecimiento de los hobbits y en camino a su independencia de acción.

También la derrota final del Bien sobre el Mal posee la impronta de un estado utópico recompuesto. Puede observarse el contraste maniqueo entre los Buenos y los Malos, la defensa de una axiología comunitaria que establece patrones de conducta y valores en armonía con un Bien Mayor, el regreso a un equilibrio modélico y perdido, y la condena de quienes han buscado interrumpirlo. En la novela, el relato de esta batalla final es narrado en los tres últimos capítulos, y consta de ‘momentos narrativos’ sobre las acciones de los héroes y ‘momentos descriptivos’, en los que se exponen no sólo el orden ideal deseado, sino detalles acerca de la ruptura de un equilibrio anterior.

En la versión de Jackson, esto ha sido eliminado en parte debido a la duración estipulada para las películas (Benet, 2004) y en parte por no desplazar la centralidad del conflicto básico en el pasaje de la novela a la película, es decir: la travesía por la destrucción del Anillo. Se trata de un cambio por la diegetización propia de un *blockbuster* de Hollywood, lo que no impide que la película logre figurativizar el enfrentamiento entre el Bien y el Mal y la restauración de una armonía perdida, de manera que este relato pueda identificarse con el de la novela.



En la trilogía de Jackson los hobbits regresan a la Comarca y encuentran el sitio en el mismo estado en que lo dejaron, floreciente y en paz.

A ello también pueden deberse otras omisiones, como las aventuras en Barrow Downs y el encuentro con Tom Bombadil y Goldberry en el primer volumen de la trilogía. Por tratarse de cambios justificables en virtud de la representación de un conflicto monolítico, la destrucción del Anillo, podría pensarse que – así como se han proyectado las filmaciones de *The Hobbit* y la *prequel*, con codirección de del Toro – tales conflictos individuales podrían representarse en *sequels*, en productos que compondrían una trilogía segunda y paralela, al estilo de la trilogía posterior pero inicial de Lucas. Los conflictos que podrían conjeturarse para esta segunda trilogía en el ‘universo expandido’ de *The Lord of the Rings* de Jackson presentarían en el siguiente orden – y diegéticamente aceptable – las aventuras en casa de Bombadil, los acechos de los Jinetes Negros y del Ojo de Sauron en la realidad paralela, con plena dominancia del Anillo en manos del Mal y, por último, la batalla de Bywater tras el retorno de los hobbits a la Comarca.

3. El subtítulo al castellano de la trilogía.

En las secciones anteriores, se ha observado que en el proceso de narrativizar las novelas de Tolkien en el guión de Jackson, la tesis lingüística ha sido excluida, a excepción del recurso esporádico a la lengua élfica por parte de algunos personajes. Por ejemplo, Arwen y Aragorn la emplean con la finalidad efectista de representar el estrecho vínculo entre ambos; algunos personajes recurren a ella sólo para nombrar objetos aislados – la clave para ingresar a Minas

Moria, el pan que encomiendan a Sam en Rivendell, la hierba que salva a Éowyn –, pero no en enunciados y mucho menos en diálogos. Como es de esperarse, la traducción al castellano de los diálogos del guión original para los subtítulos no admite lugar para la tesis y se ciñe a las restricciones formales del proceso de subtitulación, brevemente expuestas en la primera sección de la INTRODUCCIÓN.

A continuación, se tomarán los diálogos y las intervenciones de la voz en *off* en el *super trailer* o adelanto de la trilogía, y se confrontarán con su resolución en el subtitulado al castellano. Debe considerarse, con todo, que las intervenciones en un *trailer* son muy escuetas debido a la compresión de una presentación que no debe extenderse más allá de los doce minutos de duración. Y por ello, poca cuenta podrá rendirse de la representación de la tesis lingüística a partir de estos datos en particular. Aún así, estos enunciados forman parte del guión original y, por la variedad de personajes y tribus representadas – y habida cuenta de que la tesis hubiera sido incluida –, debería bastar para rastrear al menos los postulados básicos acerca de la distribución dialectal en adstrato.

Puede observarse la ausencia de rasgos diferenciadores de los dialectos representados en la tesis lingüística, por ejemplo en las líneas 7 y 8 entre los hobbits, y seguidamente, en 9, 10 y 11, para Gandalf. En las líneas 18 a 24 se suceden enunciados de Aragorn, Legolas, Glóin, Boromir, Merry y Pippin, Sam y Arwen, sin rasgos que particularicen sus dialectos, ni en el guión ni tampoco en el subtitulado.

Transcripción de los enunciados del <i>super trailer</i> de <i>The Lord of the Rings</i>, de Jackson.	Transcripción de los subtítulos al castellano.
1. The world is changed. / 2. Much that once was is lost... / 3. ... for none now live who remember it. / 4. History became legend. / 5. Legend became myth. / 6. And some things that should not have been forgotten were lost. / 7. 'It's wonderful to see you, Gandalf! / 8. 'Come on, Sam! Ask Rosie for a dance! Go on!' / 9. 'This is the One Ring... / 10. ... forged by the Dark Lord Sauron. / 11. He bedoomed this Ring to cover all the lands in darkness.' /	1. El mundo está cambiando. / 2. Mucho de lo que existía se perdió... / 3. ... y ahora ya nadie lo recuerda. / 4. La historia se hizo leyenda. / 5. La leyenda se hizo mito. / 6. Y algunas que deberían recordarse se perdieron. / 7. –¡Qué bueno verte, Gandalf! / 8. –¡Vamos, Sam! Invita a Rosie a bailar. / 9. –Éste es el Único Anillo... / 10. –... forjado por el Oscuro Señor Sauron. / 11. –Él destinó este Anillo a cubrir de oscuridad la Tierra. /

12. 'What must I do?' /	12. -¿Qué debo hacer? /
13. [THE JOURNEY BEGINS] /	13. [EL VIAJE COMIENZA] /
14. 'The Ring must be taken deep into Mordor to cast back into the fires of Mount Doom.' /	14. -Deben llevar el Anillo a Mordor, a los fuegos del Monte del Destino. /
15. 'Sauron's forces are already moving.' /	15. -Las fuerzas de Sauron se mueven. /
16. 'Come on, Frodo! /	16. -¡Vamos, Frodo! /
17. 'He will find the Ring, and kill the one who carries it.' /	17. - Encontrará el Anillo y matará a quien lo carga. /
18. 'You have my sword.' /	18. - Tienes mi espada. /
19. 'And you have my bow.' /	19. - Tienes mi arco. /
20. 'And my axe.' /	20. - Tienes mi hacha. /
21. 'You carry the fate of us all, little one.' /	21. -Cargas con el destino de todos nosotros, pequeño. /
22. 'We're coming, too! /	22. -Nosotros también vamos. /
23. 'Mr. Frodo is not going anywhere without me!' /	23. -El Sr. Frodo no va a ninguna parte sin mí. /
24. 'You will face Evil, and you will defeat it. /	24. -Enfrentarás el Mal y lo vencerás. /
25. 'They're coming.' /	25. -Ahí vienen. /
26. 'We must turn back!' /	26. -Tenemos que regresar. /
27. 'No!' /	27. -¡No! /
28. 'If you want him, come and claim him!' /	28. -Si lo quieren, vengan a buscarlo. /
29. 'You shall not pass!' /	29. -¡No pasarás! /
30. [A FELLOWSHIP IS BROKEN] /	30. [SE ROMPE LA COMUNIDAD] /
31. 'We might have made a mistake leaving the Shire.' /	31. -Fue un error dejar la Comarca. /
32. 'Let's face it, Mr. Frodo. We're lost.' /	32. -Aceptémoslo, Sr. Frodo. Estamos perdidos. /
33. 'We're not alone.' /	33. -No estamos solos. /
34. 'My precious!' /	34. -¡Mi precioso! /
35. 'Gollum!' /	35. -¡Gollum! /
36. 'Let's just tie him up and leave him!' /	36. -¡Atémoslo y dejémoslo aquí! /
37. 'No!' /	37. -¡No! /
38. 'Gandalf told me your life was a sad story, Sméagol.' /	38. - Gandalf me contó tu triste historia, Sméagol. /
39. 'What did you call me?' /	39. -¿Cómo me llamaste? /
40. 'You know the way to Mordor.' /	40. -Conoces el camino a Mordor. /
41. 'It cannot be! You fell!' /	41. -¡No puede ser! Te caíste. /
42. 'I come back to you now, like the turn of the tide.' /	42. -Regreso a ustedes ahora, como la marea. /
43. 'Who now has the strength to stand against the union of the two Towers?' /	43. -¿Quién tiene la fuerza para enfrentar la unión de las dos Torres? /
44. 'Our friends are out there! /	44. -Nuestros amigos están allí. /
45. 'They cannot fight this war on their own!' /	45. -No pueden pelear en esta guerra solos. /
46. 'A new Empire is arising! Its victory is attained!' /	46. -Surge un nuevo Imperio. La victoria es definitiva. /
47. 'An army raised for a single purpose, to destroy the world of men.' /	47. -Un ejército con un solo propósito, destruir el mundo de los hombres. /
48. 'Let them come!' /	48. -¡Que vengan! /
49. 'Where is she, the woman who gave you that jewel?' /	49. -¿Adónde está la mujer que te regaló esta joya? /
50. 'It's the Ring! It's taken on you!' /	50. -Es el Anillo. Te tiene en su poder. /
51. 'There's nothing for you here, only death.' /	51. -No hay nada para ti aquí, sólo muerte. /
52. 'There is still hope.' /	52. -Todavía hay esperanza. /

<p>53. [A KING RETURNS] / 54. ‘The enemy will never let Aragorn come to the throne of Gondor.’ / 55. ‘It is time.’ / 56. ‘Give him the sword of the King.’ / 57. ‘Become who you were born to be.’ / 58. ‘Every day Frodo moves closer to Mordor.’ / 59. ‘How do we know Frodo will live?’ / 60. ‘What does your heart tell you?’ / 61. ‘Come, Master! Come to Sméagol!’ / 62. ‘All you have to decide is what to do with the time that is given to you.’ / 63. ‘This is your test.’ / 64. ‘Every path we have trod through has led us to war...’ / 65. ‘Whatever happens, stay with me.’ / 66. ‘... has led to this road.’ / 67. ‘We cannot achieve victory through the strength of arms.’ / 68. ‘Not for ourselves, but we can give Frodo a chance.’ / 69. ‘We come to it at last.’ / 70. ‘Even the smallest person can change the course of the future.’ / 71. [THE LORD OF THE RINGS].</p>	<p>53. [VUELVE UN REY] / 54. –El enemigo no dejará a Aragorn tomar el trono de Gondor. / 55. –Llegó la hora. / 56. –Denle la espada del Rey. / 57. –Sé quien naciste para ser. / 58. –Cada día, Frodo se acerca a Mordor. / 59. –¿Cómo sabemos que Frodo está vivo? 60. –¿Qué te dice tu corazón? 61. –¡Vamos, Amo! ¡Venga con Sméagol! 62. –Todo lo que hay que decidir es qué hacer con el tiempo que tienes. / 63. –Ésta es tu prueba. / 64. –Todos los caminos nos llevaron a la guerra... / 65. – Pase lo que pase, quédate conmigo. / 66. –... nos trajeron a este camino. / 67. –No seremos victoriosos con la fuerza de las armas. / 68. –No, nosotros. Pero se puede darle una chance a Frodo. / 69. –Al fin, llegamos. / 70. –La persona más pequeña puede cambiar el futuro. / 71. [EL SEÑOR DE LOS ANILLOS].</p>
--	--

Y sólo para reforzar la comprobación de que en la obra de Jackson sólo ha primado la puesta en escena de una épica fantástica puede pensarse – si no ya en los diálogos de los personajes – en la selección de escenas que servirán como ‘carta de presentación’ para la trilogía fílmica:

- Un pasado idílico.
- El regreso de Gandalf.
- La irrupción del Anillo.
- La formación de la Comunidad del Anillo.
- La historia de amor entre Aragorn y Arwen.
- La dispersión de la Comunidad.
- La aparición de Gollum entre Frodo y Sam.
- El rapto de Merry y Pippin, y su encuentro con los Ent.

- La organización entre los hombres en la Torre Blanca.
- El amor no correspondido de Éowyn hacia Aragorn.
- El reconocimiento de Aragorn como futuro Rey.
- La batalla final en los campos de Pelennor.

Cabe destacar, por otra parte, el empleo de frases recopiladoras de sentido y vinculadas a la experiencia directa de los personajes, que actúan como elementos de cohesión episódica o por grupos de escenas. En el *super trailer* pueden citarse: “All you have to do is to decide what to do with the time that is given to you” e “Even the smallest person can change the course of the future”.

A continuación, se retomarán los postulados de cada PARTE y se presentarán las conclusiones de cada una, organizadas según su relación con el modelo traductológico elegido, la modelización de repertorios para el presente caso de estudio y, por fin, el diseño y modificación de la poética de Tolkien tanto en la versión castellana de la trilogía de Minotauro como en las películas de Jackson.

CONCLUSIONES

“Not all those who wander are lost”

The Fellowship of the Ring, Book One: “Strider”, J. R. R. Tolkien

Este trabajo ha tenido por objetivo principal describir las modificaciones que recibe la ‘tesis lingüística’ de J. R. R. Tolkien en la versión castellana de *The Lord of the Rings* que coloca en el mercado hispanohablante la editorial Minotauro. Además de presentar este caso de traducción interlingüística, se ha ampliado el espectro de reflexión incorporando la trilogía homónima de Peter Jackson; también en ese producto de la traducción intersemiótica se han descrito las modificaciones de la tesis tanto en su origen filológico como en la representación de una interlengua, es decir: la interacción de varios dialectos del inglés y de lenguas artificiales. Para el caso se ha tomado como marco teórico la Teoría de Polisistemas, y sus dos teorías anexas, la Teoría de las Normas y la Teoría de la Transferencia. El análisis de la transferencia de la trilogía a formato guionado y, posteriormente, a formato cinematográfico ha mostrado la cuestionable utilidad de las categorías de ‘cambio obligatorio’ y ‘no obligatorio’ en la TP. En la estela de la crítica a la TP que abre el debate Tel Aviv – Bar Ilan, se ha planteado la posibilidad de incorporar categorías del modelo fílmico-narratológico de André Gaudreault & François Jost.

En esta sección, se retomarán las conclusiones preliminares elaboradas en cada una de las PARTES, y también se expandirán en relación con el concepto de ‘modelos’ en la disciplina de los Estudios de Traducción, los modelos de repertorio para la traducción al castellano de la tesis lingüística de Tolkien, incluyendo reflexiones sobre el modelo tomado por el equipo de Luis Domènech y el modelo que operó en la producción de la versión fílmica dirigida por Jackson. Al mismo tiempo, se repasarán las diferencias entre la poética autoral que puede formularse a partir de la trilogía de Tolkien en lengua original y la poética que permite construir la versión de Minotauro. Y se agregarán comentarios relacionados con las diferencias en la poética del autor, que podrían introducirse si se trabajara con repertorios diferentes en la recreación de la tesis lingüística. Además, se pensará en la trilogía fílmica de Jackson como un producto anexo a la trilogía de Tolkien, que ‘agrega significado’ a la poética autoral.

1. Modelos traductológicos.

El presente caso de estudio ha permitido arribar a algunas consideraciones sobre los modelos en la disciplina (cf. Chesterman, en prensa: 99; *models* en “Factors and Dependencies in Culture. A Revised Outline for Polysystem Culture Research, en Even-Zohar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers>; Sela Sheffy, 1997 y Williams & Chesterman, 2003 [2002]). Si bien estas reflexiones muestran un decurso de lo general a lo específico, listar estos rasgos ha sido posible recién acabada la exploración del caso en particular. El empleo del concepto de ‘modelo’ en los Estudios de Traducción autoriza a realizar las afirmaciones que siguen:

- Es posible particularizar la ontología del modelo en ontologías. La ontología o ‘el ser’ del modelo presenta características variables; así, los modelos pueden explicar – de manera alternativa y excluyente – la predicción, mediante estructuras fijas, o la contingencia en el comportamiento de sus elementos (cf. Jameson, 1974: 149; *esquemas de previsibilidad*, en Lambert, 1993: 175, y *replication y aspiration*, en Sheffy, 1997).
- No es posible, por consiguiente, hablar de características inherentes al modelo en los Estudios de Traducción. En cada modelo los rasgos que lo definen ontológicamente se actualizan con cada caso de estudio (cf. *generative models y declarative models*, en Sheffy, 1997), en un vaivén idéntico al ocurrido durante el desarrollo de este trabajo.
- El objeto de estudio, por ende, determina las características del modelo en los Estudios de Traducción, al menos de los modelos que habilitan una interpretación de los casos sustentada en una lógica sistémica. Esto se ha mostrado en la anexión de categorías del modelo fílmico-narratológico y en la adopción del binomio ‘selectividad / exclusión’, como se verá más adelante.

En cuanto a la posibilidad de emplear un modelo que explique este y otros casos de estudio, y en la huella del debate Tel Aviv – Bar Ilan, este trabajo ha incorporado, en primer lugar, categorías del modelo fílmico-narratológico de Gaudreault & Jost (1994 [1990]). Estas categorías son ‘narrativización’, ‘diegetización’ y ‘figurativización’ y se las ha empleado para

analizar la transferencia de la trilogía de Tolkien a la de Jackson, a formatos guionado y cinematográfico. La falta de eficacia en los conceptos de cambios obligatorios y no obligatorios para describir las complejidades de objetos particulares, así como la urgencia de tomar contacto con otras disciplinas – todo ello entrevisto y anunciado en el artículo de Weissbrod (1998), “A Framework for Research in the Tel Aviv School of Semiotics and Poetics” – se ha hecho visible en este caso, en que la caracterización de ‘obligatoriedad’ y ‘no obligatoriedad’ se volvió sumamente problemática para explicar la transferencia de formatos. Los conceptos del modelo de Gaudreault & Jost ofrecen la posibilidad de entender los cambios por – o para – la narrativización, la diegetización y la figurativización. La inclusión de ambas preposiciones, ‘por’ y ‘para’, señala tanto la causalidad como la finalidad de los cambios (cf. *causal models* y *process models*, en Williams & Chesterman, 2003 [2002]: 51-57); es decir: se cambia – considérese, por ejemplo, el cambio ocurrido al excluir la tesis lingüística de la trilogía de Jackson – ‘por la narrativización’ y ‘para la narrativización’ en la transferencia a formato guionado.

Otra de las modificaciones que admite el trabajo con este modelo en el marco de la TP es, en segundo lugar, la incorporación de un nuevo binomio, ‘selectividad / exclusión’. La extensión de este binomio se esclarecerá en la próxima sección, cuando se enlisten las opciones de verter la tesis lingüística de Tolkien según varias propuestas de repertorios. En el clásico diseño de conjuntos de la TP, la selectividad se centra en las opciones canónicas y la exclusión en las periféricas, de modo que los repertorios sugeridos – fuera del empleado, que tiende a la estandarización (Leppihalme, en Baker, 2000) de la ficción dialectal – suponen la intervención de diferentes subsistemas o sistemas dentro del marco general del polisistema. Es decir: para que se acepte una versión anotada de la trilogía de Tolkien, o para que se replique con una tesis lingüística que posea la etimología de las lenguas romances como sustrato, deben seleccionarse distintos sistemas (ver *models for action* y *models for interpretation*, en Sheffy, 1997), no el de la industria editorial, o al menos no el de la serie que incluye la obra de Tolkien en la editorial Minotauro, actualmente Planeta De Agostini. Puede afirmarse que el binomio selectividad / exclusión desplaza los repertorios basados en las lenguas romances de acuerdo al diseño actual del polisistema, y puede conjeturarse que la selectividad de tales repertorios sería viable situando en el polisistema una editorial como Cátedra, que mercadiza las colecciones anotadas “Letras Hispánicas” y “Letras Universales”, premiadas y ampliamente difundidas en la academia. En ese polisistema, por otra parte, no cabría considerar la intersección con la industria fílmica de

Hollywood, ni el consumo masificado de la obra de Tolkien, la cual sería sólo consumida como un producto de la alta cultura. De esa forma, Tolkien y sus obras de ficción ingresarían a la academia con el reconocimiento de un género ‘institucionalizado como mayor’ y – aun encuadrándose como ‘menor’ – devenido en ‘objeto de reflexión’ de seminarios o simposios.

Otro tanto puede preverse para el repertorio fílmico de la trilogía de Tolkien transferida al cine. Si, en lugar de la industria fílmica de Hollywood, se pensara en un cine de autor, en un cine experimental o en un cine Z, entonces podría concebirse una versión fílmica en que se representara la tesis lingüística. Y, de ser así, el diseño del polisistema mostraría en una zona periférica de exclusión las estéticas fílmicas de difusión masiva, como la épica-fantástica de Hollywood. Por lo tanto, propuestas de tipo *concept art* se volverían aceptables y centrales. Incluso podría sugerirse, en el entorno del cine experimental, en una propuesta de *found footage*, o cine reciclado; para este producto se tomarían imágenes de las películas de Jackson y se les otorgaría una “nueva finalidad” (Benet, 2004: 169). Así, podría dársele a las películas de Jackson una prestación nueva, reutilizándolas – total o parcialmente – en una versión fílmica de *The Lord of the Rings* que incluyera la representación de la tesis lingüística.

2. Modelos de repertorio y modelos de poéticas.

Como lo expresa Jameson (1974), al erigirse en “instituciones”, al suponer “acuerdos” y “contratos” (135) con los lectores, los géneros forman modelos. Estos modelos no ofrecen estructuras rígidas para el encastre de ejemplos individuales, sino que constituyen “normas” (149) en función de las cuales realizan sentido la adhesión tanto como la desviación de un determinado género. Para que la “norma” del género cobre significación, éste debe interpretarse inserto en un “sistema de géneros” (152). En el caso de Tolkien, su poética se ha inscripto en el género fantasy y se la ha interpretado en función de prácticas previas, tomando dos obras de William Morris, y de prácticas coetáneas, considerando dos trabajos de C. S. Lewis.

En el relevamiento del ‘repertorio’ de la trilogía de Tolkien se han seleccionado dos obras del escritor decimonónico William Morris, *The Roots of the Mountains* y *Wood Beyond the World*. En estas composiciones se han enlistado algunas características de los enunciados en los niveles léxico y sintáctico, así como los procedimientos de escritura y los tópicos más recurrentes. Con tales hallazgos, se ha procurado establecer ‘normas preliminares’ para el trabajo

de Tolkien, o sea: prácticas de escritura anteriores que hayan influenciado su obra. En este sentido, también podría hablarse de la definición de una ‘memoria del género’ que actuara como condicionante de la trilogía. Por otra parte, se han elegido también dos obras de Lewis, contemporáneo y colega de Tolkien, *The Cosmic Trilogy* y *The Chronicles of Narnia*, con el objeto de decidir sobre las ‘normas operacionales’ determinantes del proyecto común de ‘crear una mitología para Inglaterra’. Este trabajo no ha buscado sino decidir cuáles han sido las ‘normas iniciales’ de Tolkien como productor de fantasy y por contraste con las preliminares y operacionales.

Si bien se plantearon características básicas del género, la tesis lingüística es en la obra de Tolkien su norma inicial o rasgo que la singulariza. Tolkien ha creado una ficción de dialectos en adstrato recurriendo a dialectos y cronolectos varios de la lengua inglesa y los ha distribuido entre las distintas tribus de Tierra Media. Además, Tolkien formula lenguas artificiales sobre el sustrato de lenguas naturales, como el finlandés, por ejemplo. Tanto la recreación dialectal como la creación de lenguas artificiales revisten tal grado de aceptabilidad que, con ella, Tolkien ha podido vulnerar los teoremas empleados en la Filología, con cuyos postulados se pretendía acceder a ‘porciones de realidad con asterisco’, es decir, a lexemas ausentes en los códigos y recuperados mediante la lógica de los teoremas filológicos.

Ahora bien, si la ejecutividad plena de Tolkien como productor de fantasy radica en la inclusión de la ‘tesis lingüística’ como rasgo distintivo frente a la prevalencia de un único dialecto en las obras de Morris, y al muy diverso curso que adquiere el proyecto de escritura con Lewis – conforme, por otro lado, a un acuerdo que Tolkien ‘incumple’ –, se hace notable la preponderancia del trabajo con la distribución de dialectos en adstrato y la creación de lenguas artificiales sobre el sustrato de las naturales. Pero esta característica de la poética autoral en la versión original se halla silenciada en la labor traductora de Francisco Porrúa y Matilde Zagalski de Horne, como se ha demostrado en el relevamiento y contraste de datos en la SEGUNDA PARTE. Así, la versión castellana de editorial Minotauro conduce a un rediseño de la poética autoral, en tanto el programa de escritura se ve modificado al excluirse la tesis.

Y, entonces, cabe cuestionarse:

- qué peso específico posee la tesis lingüística en la versión original de *The Lord of the Rings* como conocimiento codificado para unos pocos eruditos oxonienses en una obra de tirada y recepción masivas,
- qué posibilidades habría de recrear en una versión castellana una ‘tesis en espejo’, a fin de suplir ese vacío referencial en la versión a cargo de Porrúa y Horne.

Como respuesta a la primera pregunta, se dirá que, por un lado y sin mengua de la modificación ejercida sobre el programa de escritura de Tolkien, puede ‘prescindirse’ de la tesis para la distribución masiva del producto y la consolidación de su fama mundialmente asentada – de hecho, el éxito de la adaptación fílmica de Jackson y la misma versión de Minotauro, antes o después del *boom* de Jackson, así lo demuestran. Por otro lado, debe considerarse que aún en la versión original la tesis se encuentra fuertemente encriptada para el lector medio; es tarea del filólogo desplegar sus habilidades de sabueso etimológico para ‘desencriptar’ la tesis sobre la distribución dialectal en adstrato y repasar los teoremas usados en la construcción de las lenguas artificiales a fin de develar la crítica a una crisis disciplinaria desconocida a no ser por su divulgación intra-claustro. Para responder al segundo cuestionamiento, se proveerá una lista de posibilidades de ‘recreación’. Debe destacarse, sin embargo, que a un abordaje descriptivo de versiones original y traducida en términos polisistémicos excede el proveer soluciones, y que con los posibles repertorios provistos a continuación no se pretende sentar medidas prescriptivas para una versión castellana o en cualquier otra lengua.

Las opciones que se proponen para representar la tesis lingüística en castellano son

- la neutralización de la tesis y de las influencias de obras que han aportado las normas preliminares a la trilogía (ver Leppihalme, en Baker, 2000);
- la provisión de una versión dialectal que mimetice el trabajo de la tesis lingüística a partir de variantes del castellano y elementos de un repertorio perteneciente a la lengua castellana (cf. ‘plurilingüismo interno’, en Maingueneau, 2004: 143), y
- la ejecución de una versión dialectal en la que se combine una selección de lenguas romances y elementos del repertorio derivados de las lenguas por las que se opta (cf. ‘plurilingüismo externo’, en Maingueneau, 2004: 141).

En el primer caso, el abordaje contrastivo de las versiones en L1 y L2 reveló que la versión de *Minotauro* de hecho ha neutralizado la tesis en cuanto a la distribución de dialectos en adstrato y que hay traducción de grado cero de las lenguas artificiales, es decir: se han transcritto de la versión en L1 a la de L2. En cuanto a normas preliminares de la editorial *Minotauro*, puede afirmarse que no se propuso un estudio exploratorio sobre la obra, ni instrucciones para la traducción de dialectos o regionalismos, y que – en todo caso – la norma se ha ceñido a ‘traducir el contenido de la trilogía’, sin reparar en la ‘literariedad’ de la misma. Variando el perfil de la editorial, podría mantenerse la neutralización de la tesis en una versión castellana siempre y cuando se tratara de una versión bilingüe y anotada. Para la segunda opción, en una versión que incorpore una tesis apoyada en variantes del castellano deberá elegirse un criterio, ya sea sincrónico – basado, por ejemplo, en la selección correspondiente de variantes dialectales en áreas hispanohablantes específicas, como Argentina y España –, o diacrónico (ver ‘contrastive description’ y ‘diachronic description’ en Görlach, 1994 [1974]: 9), en el que se combinen asimismo ficciones de variantes dialectales de distintas áreas o geolectos, y cronolectos, conforme a las etapas de evolución lingüística del castellano en esas áreas. En el último caso, nuevamente puede optarse por un criterio sincrónico y así seleccionar, por ejemplo, castellano rioplatense y madrileño, y generar una ficción de castellano contaminado por portugués brasileño y de Portugal, y gallego. Si el criterio es, en cambio diacrónico, entonces puede emplearse una combinación de idiomas correspondiente a una época específica de la evolución de las lenguas o dialectos romances elegidos, creando de este modo una ficción de cronolectos castellanos contaminados por varios idiomas (cf. ‘divergence’ y ‘convergence’ en Görlach, 1994 [1974]: 23).

En cuanto a la última opción, debe contemplarse que, por la extracción geográfica propuesta, se replicaría en esta posible tesis la selección de objeto propia entre los lingüistas del siglo XIX, cuyo objetivo era reconstruir el latín vulgar - medieval derivando datos del cuerpo léxico de las lenguas romances como punto de partida. Su búsqueda se resumía básicamente en reponer los lexemas ausentes en partes faltantes o deterioradas en los códices y en investigar la ‘prehistoria’ de las lenguas desde la documentación más temprana de las mismas que se hubiera conservado, hasta la documentación más reciente de las lenguas en que, por ejemplo el latín, se ha escindido (ver ‘cognates’ en Görlach, 1994 [1974]: 24). Por supuesto, la reconstrucción arriba a hallazgos ‘cronológicos absolutos’ – en aquellos casos en que la porción de realidad con asterisco es refrendada en hallazgos azarosos que constatan la certeza de la conclusión –, y

también ‘relativos’ (Görlach, 1994 [1974]: 26-27), como ocurre en todo estudio sobre la evolución fonética de una lengua. Pero las constantes incertezas, incluso en casos de hallazgos que luego se comprueban como ‘cronológicamente absolutos’, es tal que la ficción de tesis lingüística en esta dirección mimetiza ese carácter siempre hipotético del trabajo del filólogo, y otorga a la labor creativa del escritor que genera ficciones dialectales igual grado de objetividad o, para el caso, subjetividad.

Reflexión aparte merece, también para esta última opción, el trabajo complementario para la recreación de las lenguas élficas, cuyo sustrato podrían ser las lenguas naturales autóctonas del suelo americano (ver ‘el sustrato en América Hispánica’, en Várvaro, 1988 [1968]: 142-143). De igual manera en que las lenguas élficas toman como sustrato una selección de lenguas indoeuropeas (ver “O sistema fonológico das línguas élficas comparado ao de línguas indoeuropeias, en Real Coelho, en <http://www.ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/revistax/article/view>), las lenguas artificiales para esta posibilidad de resolución de la ‘tesis lingüística’ podrían basarse entonces en aquellas lenguas autóctonas documentadas a la fecha, como en Argentina el mapuche o el wichi, por ejemplo. Asimismo, podría pensarse en el árabe o en el sánscrito, la primera por ser lengua de influencia y fuente de préstamos durante siglos en los dialectos peninsulares, la segunda por sus relaciones con una antigua lengua indoeuropea de las que proceden las actuales lenguas de Europa y Asia. La decisión sobre la lengua que funcionaría como sustrato para las lenguas artificiales de esa supuesta traducción es crucial porque supone un reordenamiento de los grupos lingüísticos en función de la historia y de la jerarquía de la lengua elegida para el sustrato con respecto a las lenguas a partir de las cuales se formularían los dialectos en adstrato.

En una caracterización de la poética autoral no puede faltar la mención al escriba que ‘traduce’ los datos del Libro Rojo, con que la tesis lingüística de la trilogía es – en este juego nada menos que cervantino – una versión especular de la ‘implícita tesis primera’. Hay un guiño extra que puede considerarse sobre todo en relación con el uso de ‘repertorios autóctonos’ en la versión traducida, como se observa más arriba. Tolkien plantea la tarea del escriba que ‘traduce’ los anales vertidos en el Libro Rojo como la traducción de los *scriptae* medievales (Várvaro, 1988 [1968]: 226-232), en que las acciones de copiar, traducir y comentar se solapan y entrecruzan en una trama difícil de desentrañar. De hecho, el empleo mismo de las palabras ‘traducción’ y ‘traducir’ posee una referencia oscilante durante la Edad Media y el Renacimiento (Burnley, en Ellis, 1989). Por supuesto, el guiño es doble: era trabajo de eruditos como Tolkien el

desenmadejar la labor de los escribas medievales y también renacentistas; con esto, y más allá de haberse mostrado la voluntad de subversión del estatuto objetivante de los teoremas con que se arribaba a los hallazgos de la reconstrucción, la crítica a la disciplina incorpora un nuevo nivel de profundidad.

El concepto de ‘traducción’ de los textos o códices con que trabaja un filólogo oscila entre los parámetros

- lexical, con traducciones ‘palabra por palabra’ que siguen diversos criterios en los niveles de la palabra, del sintagma o de la oración;
- interlineal, cuya operatividad consistía en ‘glosar’ un texto en su versión original incorporando ‘palabras’ en la L2 que agilizaran la lectura del texto original, y
- parafrástico, que se acerca sobremedida a lo que actualmente se denominaría una ‘reescritura’ de la versión original (Görlach, 1994 [1974]: 4).

Es este último punto el que reviste interés en función del trabajo del escriba del Libro Rojo. Si se considera que la línea entre *enditing* y *writing* era muy delgada durante la Edad Media (Burnley, en Ellis, 1989: 36), es lógico afirmar que con el planteo de la figura del ‘escriba’ se incorpora una ficción de código oxoniense. *Enditing* implica la creación propiamente dicha, sin mediar la existencia de un texto anterior u original, y *writing*, la mera copia del texto para la multiplicación de ‘réplicas’. Durante este proceso, el escriba puede recurrir a la ‘materia’ (Burnley, en Ellis, 1989: 39) que se halla a su alcance, mayormente de origen francés entre los escribas ingleses y en menor proporción, latino, lo cual era asimismo una práctica común entre los hombres de letras. Sin embargo, para lograr una más amplia divulgación entre su audiencia el escriba modificaba el texto en dirección al inglés e incorporaba así el procedimiento de *Anglicisation*, también llamado *cultural descent* o *popularisation* (Burnley, en Ellis, 1989: 40). Ello suponía verter una obra al o a los dialectos anglosajones vigentes, con todas las reconversiones necesarias y descartando el uso de otras lenguas asimismo usadas en la isla, como el latín y el francés. Así, el procedimiento retórico de la *inventio* (Burnley, en Ellis, 1989: 39) entra en escena y el tradicional reclamo de fidelidad que tipifica a la traducción propiamente dicha se desvanece. Los interrogantes que asaltan al escriba en su trabajo y, siglos después, al filólogo en el suyo son:

- en cuanto a la elección de las fuentes a traducir,
 - ⇒ ¿debería recurrirse a obras de origen latino, griego o hebreo?;
- en lo que atañe a la traducción de obras en lengua extranjera al inglés,
 - ⇒ ¿qué raíz etimológica debería elegirse en inglés (anglosajona, francesa, latina) cuando se aplicara la ‘escala de triple sinonimia’ (Ullman, 1980 [1963])?,
 - ⇒ ¿en qué casos deberían introducirse extranjerismos o préstamos?, y por fin,
 - ⇒ ¿qué grado de ‘popularidad’ deberían revestir las opciones léxicas del traductor? (Görlach, 1994 [1974]: 5)

En el marco de la ficción de documento recuperado que constituye la trilogía, el Westron o Common Speech que el narrador-escritor ha traducido no es sino la lengua original o bien la lengua de prestigio en una situación de pluriglosia similar a la de Gran Bretaña en la Edad Media y entrado el Renacimiento. En el Appendix F – II “On Translation”, se consigna:

The Common Speech, as the language of the Hobbits and their narratives, has inevitably been turned into modern English. In the process the difference between the varieties observable in the use of the Westron has been lessened. Some attempt has been made to represent these varieties by variations in the kind of English used; but the divergence between the pronunciation and idiom of the Shire and the Westron tongue in the mouths of the Elves or of the high men of Gondor was greater than has been shown in this book. Hobbits indeed spoke for the most part a rustic dialect, whereas in Gondor and Rohan a more antique language was used, more formal and more terse (Tolkien, 1982a [1955]: 474-475).

La ‘anglificación’ de los manuscritos han mediatizado las versiones que ocupan al filólogo desde el siglo XIX en adelante, de modo que el afán de recrear porciones de realidad con asterisco se vuelve aún más hipotético y conjetural. Esto también es parte de la poética de Tolkien y se incorpora a la trama de la tesis lingüística en las ‘opciones del escritor’ a la hora de plantear la distribución dialectal en adstrato (ver ‘aemulatio’ en Burnley, en Ellis, 1989, 44), en coherencia con el sustrato válido para las lenguas artificiales. Las opciones para reproducir estos vaivenes en castellano buscando repertorios afines a la anglificación con dialectos de origen romance en adstrato y otras lenguas para el sustrato de las artificiales ha sido el objeto de debate en las páginas anteriores.

En la SEGUNDA PARTE, se observó que el mayor desfase entre las versiones en L1 y L2 ocurre precisamente debido al impacto de una fuerza de mecenazgo que desplaza el

componente erudito de la obra de Tolkien. Existe, aquí, una quiebra entre los vectores de creación ficcional que rigen una poética de autor y las posibilidades de adaptación que abre una casa editorial, mecenas y responsable de introducir *The Lord of the Rings*, obra ya canónica en su contexto de partida en L1, al canon literario en lengua castellana. No puede dejar de mencionarse que la edición en tres tomos de tapa blanda de Minotauro no contiene los Apéndices, y que éstos se han editado en un volumen aparte, con cubierta de lujo, de modo que – no el público masivo – sino sólo un coleccionista o un lector muy interesado en la obra del autor adquirirían ese material.

Ahora bien, al describir las modificaciones introducidas en la poética de Tolkien en el mundo hispanohablante con la versión de Porrúa y Horne bien podría postularse un correlato entre la anglificación del escriba y la neutralización de la tesis lingüística en la labor de Minotauro. Si se considera que la anglificación consistía en un ‘proceso de adaptación social’ (Burnley, en Ellis, 1989: 40), entonces puede afirmarse que Porrúa y Horne han resuelto la tesis acorde a mandatos de divulgación masiva (ver ‘estandarización’ en Leppihalme, en Baker, 2000), con una lógica de referenciación de la tesis que traduce el escriba similar en la versión en castellano. Pero ésta es apenas una aproximación contingente ya que, al considerar los procedimientos para la ficción de distribución dialectal en adstrato en la obra original, se advierte que en la versión de Minotauro no se ha seleccionado un repertorio replicante de origen romance que permita construir una ‘tesis especular’.

Pasando a la trilogía de Jackson, el repertorio para la transferencia a los formatos guionado y cinematográfico tiene como base las dos trilogías de *Star Wars*; el propio Jackson ha manifestado la influencia que la obra de Lucas ejerció sobre él como profesional. A los rasgos de producto de una estética épico-fantástica en las trilogías de Lucas se suma la película de rotoscopio de Bakshi y, nuevamente, las declaraciones de Jackson han sido iluminadoras al respecto, puesto que ha hecho de público conocimiento la repercusión de la película animada sobre su quehacer profesional, atribuyéndole incluso la inspiración, durante el estreno de la obra de Bakshi, para rodar algún día *The Lord of the Rings* en la gran pantalla. Asimismo, Jackson ha declarado la inclusión de escenas en tributo a la película de Bakshi.

En la trilogía de Jackson, no se ha representado la tesis lingüística y se ha hecho hincapié en aquellos tópicos instalados con *Star Wars*: la disrupción de un orden previo o un estado de equilibrio que debe recomponerse, la travesía de un héroe para restablecer la armonía, un objeto que puede operar entre ambos ‘mundos’ – el del Bien y el del Mal –. Además de la exclusión de

la tesis, han quedado fuera los poemas que integran la trilogía de Tolkien y se han incorporado y explotado, en cambio, las historias de amor de Aragorn y Arwen, de Éowyn y Aragorn, y de Faramir y Éowyn. Asimismo, se ha eliminado a Tom Bombadil y a la Hija del Río. En parte, esto puede explicarse por la duración de un producto para cine y televisión, que no debe exceder demasiado los ciento veinte minutos. Ahora bien, si se considera que en la versión extendida tampoco se han incluido los personajes faltantes y que han agregado escasas escenas para mostrar el forjamiento de amistades como la de Gandalf y Pippin, puede considerarse que el producto de Jackson ha sido pensado para una audiencia que reaccionaría negativamente a la incorporación de poesía, al uso de dialectos o cronoelectos que – principalmente en audiencias anglohablantes – dificultarían la comprensión de los diálogos, y a la desviación de la figura central de Frodo.

Y considerando las expectativas de la audiencia en cuanto a la estética de una trilogía *Blockbuster* (ver “nuevo cine de espectáculo” en Darley, 2002 [2000]), se ha hecho un profuso despliegue de efectos especiales que van desde el destaque del tamaño y las caracterizaciones de criaturas como el Walrog, los Ent, los mamuts en los Campos de Pelennor, las águilas en el Monte del Destino, hasta la grandiosidad de los espacios, por ejemplo las imponentes puertas de Mordor, la profundidad de Minas Moria, las terrazas escalonadas en Lothlórien, los idílicos jardines en Rivendell y las frondosas praderas en la Comarca. Asegurarse una audiencia cautiva al llevar a la gran pantalla una película épico-fantástica requiere, sin dudas, la explotación de recursos técnicos que generen el simulacro de lo gigante, lo amplio, y que permitan representar lo imposible percibiéndolo cercano a lo real. Así lo consigue la recreación del Ejército de los Hombres Muertos de Dunharrow, como se aprecia en esta imagen en *The Return of the King*;



y también la mostración de la presencia incorpórea de Annatar, Lord of Gifts (Señor de los Dones), luego transmutado en Sauron. Esta segunda imagen no se incluyó en la versión para cine y televisión, pero sí en los apéndices a la versión extendida, “From Book to Script: Forging the Final Chapter”.



De acuerdo con la caracterización de Lens Tuero & Campos Daroca en relación con la obra de Tolkien, el contenido utópico en su poética podría verse como ‘dinámico’, ‘escapista’ y ‘descriptivo’. Aunque caben aquí dos observaciones: por una parte, se han mencionado algunas líneas de análisis sociocrítico, que encuadraría el trabajo de Tolkien entre las utopías ‘constructivas’ y ‘políticas’, ya que la tónica general de la Guerra del Anillo haría las veces de una crítica metafórica a la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam o las políticas de expansionismo económico de las potencias mundiales durante el siglo XX; por otra parte, ‘dinamismo’ y ‘descripción’ serían dos nociones en choque en el caso de Tolkien. Las descripciones del autor no corresponden exactamente a un estado utópico de las cosas, sino a la pérdida de la armonía (utópica) y a las condiciones de una lucha para recuperar el equilibrio perdido. Así, el estatismo, la quietud que caracteriza las descripciones tradicionales de sociedades o lugares utópicos se funde en la poética de Tolkien con las pautas de la serie del fantasy épico. El resultado es un producto inscripto en la línea de sus antecesores, como Morris y Lord Dunsany, con un agregado

especial que luego explotarán Lewis y, más tardíamente, Le Guin, por nombrar sólo algunos escritores paradigmáticos del contexto anglosajón.

El concepto de utopía respondería a un ‘deseo de utopía restaurada’ en la obra de Tolkien y añadiría -por tanto- una característica idiosincrática al género del fantasy épico, lo cual distingue la producción autoral de la serie literaria en que se inscribe y genera -con el tiempo- adeptos en contextos muy diversos. El concepto de utopía en la película de Jackson se halla atravesado por las características del género fílmico al que pertenece, por el mandato estético y las conductas de consumo que rigen la industria cinematográfica y por las limitaciones propias de la transferencia a los formatos guionado y cinematográfico. Como se ha dicho anteriormente, la economía fílmica – esto es: el tiempo cronológico de alrededor de ciento veinte minutos que debe durar una película en el mercado – conduce a fusionar la sucesión de aventuras y la mostración de la utopía. Así, el ‘momento descriptivo’, propio de la literatura de contenido utópico, y el ‘momento narrativo’, preponderante en las películas etiquetadas ‘de aventura’, se superponen en este caso, al llevar la utopía al cine.

El mecenazgo, sobre todo de corte económico, determina no sólo qué se traduce, sino cómo se traduce; en el caso de Tolkien, por ejemplo, la ausencia de un aparato notarial en la única versión circulante o, dicho de otro modo, la ausencia de una versión comentada y anotada, constituye un hecho de alto impacto cultural, regido por las variables de venta del mercado. Sería acaso esperable, de parte de un equipo como el de Luis Domènech, encargado de difusión de la poética de Tolkien en el mundo hispanohablante, el intento por reproducir estas ficciones lingüísticas que constituyen el meollo de un programa de escritura con múltiples niveles de significación y uno de ellos, el que contiene la tesis, altamente hermético. Sin embargo, el grupo de la editorial Minotauro con sus políticas económicas no reserva el mínimo espacio siquiera a un aparato notarial – o un prefacio, al menos – que dé cuenta de estos lujos de la prosa y la poesía en la versión original. Así, la trilogía se ubica en el anaquel temático de la ‘novela de aventuras’, la ‘literatura juvenil’ o la ‘literatura fantástica’, lo que determina su inclusión en un circuito de consumo para el que desaparece la tesis lingüística y al que se ofrece sólo una densa prosa sobre hechos épicos. Nada queda del combativo intelectual cuya erudición lo conduce a acometer una acerba crítica que – de no haber sido advertida por su círculo académico – poco habría manifestado acerca de la necesidad de un giro en el cauce evolutivo de la Filología.

El número de ventas y el perfil del consumidor reciben, a su vez, fuerte influencia de la industria fílmica. Tolkien es un éxito de taquilla en el cine; marca récords en las ventas vía internet y en las librerías; se crean clubes y sociedades tolkienianas, donde se congregan tanto legos como académicos. Ante este potencial de consumo, Minotauro lanza varias ediciones de Tolkien, agotadas en poco tiempo; la editorial decide, además, incorporar a esta serie otras obras, como las de Úrsula Le Guin (con su saga de *Terramar*) y Morris (con *Noticias de ninguna parte*). Teniendo en cuenta los grupúsculos de seguidores de la obra de Tolkien que ya existían y todos los que se formarían con el *boom* del estreno, Jackson ha generado un guión a la medida de esta audiencia y, como en el caso de *Star Wars*, la industria fílmica ha columpiado sus ventas anexando productos para la explotación del ‘universo expandido’ de la trilogía.

Si bien en la versión de editorial Minotauro no se ha incluido la tesis lingüística, es con esta versión que Tolkien ha ganado fama entre sus lectores. Y si bien ésta no constituye ni la mejor ni tampoco la peor versión, en términos de legibilidad y aceptación estética, es ésta la única versión circulante en el mundo hispanohablante, independientemente del nivel educativo o los propósitos de sus lectores. La incidencia del sistema de la industria editorial sobre el sistema puramente literario pauta una modalidad de consumo con consecuencias de dos tipos: en primer lugar, la versión circulante ‘monopoliza’ un impacto de recepción y genera un espacio de antemano determinante para la crítica de la poética de Tolkien; y, en segundo lugar, es preciso observar que, en tanto las decisiones sobre la traducción de la obra de Tolkien se halle en manos de las editoriales Minotauro – Planeta De Agostini, queda totalmente descartada la posibilidad de generar versiones diversas para lectores con grados dispares de formación educativa y criterios evaluativos disímiles en sus lecturas.

Al haberse ‘perdido en el camino de la traducción’ la tesis lingüística, el impacto de la traducción al castellano de la poética de Tolkien reviste especial importancia en relación con aquellos hispanohablantes a quienes, sin habilidades lingüísticas necesarias para acceder a la versión en L1, ocupa el quehacer de generar crítica literaria sobre esta obra. Dependiendo de ellos, la configuración de una poética de autor basándose en lecturas de la versión de Minotauro de ninguna manera podrá singularizar a Tolkien como escritor de fantasy por su denuncia de las prácticas enquistadas en el ejercicio de su disciplina. Para el público en general, quienes mayormente conocen a J. R. R. Tolkien por *The Lord of the Rings* antes que por su labor ensayística como crítico y filólogo, tanto la versión actual de editorial Minotauro como la trilogía

de Jackson – y sin dejar de pensar en las *prequels* del 2010 y 2012 – son los ‘productos tipo’ a partir de los cuales han de formarse una opinión del ‘contenido’ de la obra del autor. Y, asimismo, aun mediadas por las determinaciones económicas del mecenazgo y por las normas preliminares y la ideología que revelan, son la versión de Minotauro y las películas de Jackson lo que basta para que el público en general valore la trilogía. Generaciones enteras en el mundo hispanohablante han conocido y conocerán a Tolkien a través de la versión de Minotauro, y para generaciones enteras en el mundo Tolkien será el que pueden representarse a través de las películas de Jackson. Sin desmedro de la singularidad de la tesis lingüística en el programa de escritura del autor, tal vez a nivel masivo alcance con conocer a Tolkien como escritor de fantasy de aquel modo y con encontrar en la trilogía apenas una sucesión de aventuras con final feliz. En un mundo apabullado de egoísmos e intransigencias, tal vez sea eso más que suficiente para encontrarse el fantasy.

BIBLIOGRAFÍA.

AIXELÁ, Javier Franco (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Almar.

ALTMAN, Rick (2000 [1999]). *Los géneros cinematográficos* (Trad. de Carles Roche Suárez). Barcelona: Paidós.

ANGENOT, Marc. *Crítica de la razón semiótica* (Trad. de Adriana Rizzo y Carlos Rusconi). Uso interno en la Cátedra de Semiótica. Departamento de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Río Cuarto.

ARÁN, Pampa & Silvia BAREI (2005). *Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.

ARRIZABALAGA, María Inés (2007). “Hobbits & Riddles: Reflexiones sobre la traducción de la obra de J. R. R. Tolkien al castellano”, en “Revista Lenguaje” n° 35. Santiago de Cali: Unidad de Artes Gráficas, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

----- (2005). *J. R. R. Tolkien y “El Señor de los Anillos” – Problemas semióticos de la traducción*. Mar del Plata: Estanislao Balder.

----- (2007b). “Revisión de la Teoría de los Polisistemas. De los Estudios Literarios a la Teoría de la Catástrofe”, “Revista Observaciones Filosóficas” n° 5, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/>.

AUERBACH, Erich (1996). *Mímesis* (Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz). México: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, M. M. (1999 [1982]). *Estética de la creación verbal* (Trad. de Tatiana Bubnova). México: Siglo XXI Editores.

BASSNETT, Susan (1996 [1980]). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.

BEIN, Roberto (2005). “La determinación normativa de las traducciones”, en “Letterature d’America” n° 25: 195. Roma: Bulzone Editore.

----- (2003). “La teoría del polisistema, hoy: elementos vigentes y aspectos a revisar”, en Actas del III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación - “De Babel a Internet”, vol. II. Buenos Aires.

BENET, Vicente (2004). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.

BERNAL MERINO, Miguel Ángel (2002). *La traducción audiovisual*. Alicante: Universidad de Alicante.

BODOC, Liliana (2004 [2000]). *Los días del venado*. Bogotá: Norma.

----- (2004 [2002]). *Los días de la sombra*. Bogotá: Norma.

----- (2004). *Los días del fuego*. Bogotá: Norma.

- BOOS, Florence (Ed.) (1982). *William Morris's "Socialist Diary"*. Londres: Journeyman Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *El oficio de sociólogo - Presupuestos epistemológicos* (Trad. s/r). Madrid: Siglo XXI Editores.
----- (1984) *Sociología y cultura* (Trad. de Martha Pou). México: Grijalbo.
- BRADFORD, Lisa Rose (2005). "Prescripción vs. Descripción. Tendencias traductológicas", en "Aristas", nº 3, 2005. ISSN 1667 – 4944.
- BURNLEY, J. D. (1987). "Late Medieval English Translation. Types and Reflections", en Roger Ellis (Ed.) (1989). *The Medieval Translator. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*. Cambridge: D. S. Brewer.
- CAMPBELL, Joseph (2003 [1949]). *El héroe de las mil caras* (Trad. de Luisa Josefina Hernández). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1998). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARPENTER, Humphrey (1977). *J. R. R. Tolkien. A Biography*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- CARTER, Lin (2002). *Tolkien - El origen de "El Señor de los Anillos"* (Trad. de M. Antonia Menini). Barcelona: Ediciones B.
- CASTELLINO, María Elena (2000). *Mito y cuento folclórico*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- CATTRYSSE, Patrick (1992). *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Berna: Peter Lang.
- CHANCE NITZSCHE, Jane (1979). *Tolkien's Art. "A Mythology for England"*. Londres: The MacMillan Press.
- CHESTERMAN, Andrew (1997). *The Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
----- (en prensa). "Translation as an Object of Reflection and Scholarly Discourse", en "Translation", Vol. 1. Berlín: Walter de Gruyter.
- CODDE, Philippe (2003). "Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction", en "Poetics Today", vol. 24 nº 1, 91-126, en http://muse.jhu.edu/cgi-bin/access.cgi?url=/journals/poetics_today.
- CRISAFULLI, Edoardo (2002). "The Quest for an Eclectic Methodology of Translation Description", en *Crosscultural Transgressions. Research Methods in Translation Studies II* (Ed. de Theo Hermans). Cornwall: St. Jerome Publishing.

- CRISTAL, David (1997 [1995]). *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUDDON, J. A. (1991). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Middlesex: Penguin Group.
- DARLEY, Andrew (2002 [2000]). *Cultura visual digital* (Trad. de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín). Barcelona: Paidós.
- DEL TORO, Guillermo, en <http://www.blogdecine.com> y <http://www.panslabyrinth.com>.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2001). *La traducción audiovisual – El subtitulado*. Salamanca: Almar.
- DROUT, Michael. “Tolkien’s Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects”, en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.
- ECO, Umberto (1998 [1992]). *Los límites de la interpretación* (Trad de Helena Lozano). Barcelona: Lumen.
- (1992 [1962]). *Obra abierta* (Trad. de Roser Berdagué). Barcelona: Planeta De Agostini.
- ELSAESSER, Thomas & Emile POPPE (1991). “Film and Linguistics”, en <http://www.home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-Film>.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works>.
- FAUSKANGER, Helge Kåre, en <http://www.move.to/ardalambion>.
- FLIEGER, Verlyn. “Do the Atlantis story and abandon Eriol-Saga?”, en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.
- FRAZER, James (2003 [1890]). *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GAUDREULT, André (1988). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. París: Méridiens Klincksieck.
- & François JOST (1995 [1990]). *El relato cinematográfico*. (Trad. de Núria Pujol). Barcelona: Paidós.
- (1999). “Enunciation and Narration”, en MILLER, Toby & Robert STAM (Ed.), en *A Companion to Film Theory*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- GENTZLER, Edwin (2004 [2001]). *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- GONZÁLEZ BAIXAULI, Luis (2007 [1999]). *La lengua de los elfos*. Buenos Aires: Minotauro – Planeta De Agostini.

- GÖRLACH, Manfred (1994 [1974]). *The Linguistic History of English*. Londres: MacMillan.
- HATIM, Basil (2001). *Teaching and Researching Translation*. Essex: Pearson Education Ltd.
- HERMANS, Theo (2004 [1999]). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- HORNE, Matilde. “Minotauro: cincuenta años de buena literatura de ‘género’”, en <http://www.forumlibertas.com>.
----- “La señora sin anillos”, en <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario>.
- HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis*. Cambridge: Methuen.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2004 [2001]). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- IVARSSON, Jan (1992). *Subtitling for the Media* (Trad. de Robert Crofts). Estocolmo: Transedit.
- JACKSON, Peter. “‘Hobbit Man’ Talks Tolkien”, en http://www.iofilm.co.uk/feats/interviews/p/peter_jackson.
----- Guión de la trilogía fílmica *The Lord of the Rings*, en <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Lord>.
- JAMESON, Fredric. “La política de la utopía”, en <http://www.newleftreview.net/PDFarticles/Spanish>.
----- (1974). “Magical Narratives: Romance as Genre”, en “A Journal of Close Reading and Explication de Texte”. Kiel: University of Kiel.
- LLÁCER LORCA, Eusebio (2004). *Sobre la traducción. Ideas tradicionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universitat de València.
- LAMBERT, José (2002 [1993]). “La traducción”, en *Teoría literaria* (Trad. de Isabel Vericat Núñez). México: Siglo XXI Editores.
- LEECH, Geoffrey (1985 [1977]). *Semántica* (Trad. de Juan Luis Espada). Madrid: Alianza.
- LEFEVERE, André (2004 [1992]). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- LE GUIN, Ursula, en <http://www.feministsf.org/femsf/authors/leguin>.
----- (2004 [1968]). *The Wizard of Earthsea*. Nueva York: Bantam Books.
----- (2004a [1971]). *The Tombs of Atuan*. Nueva York: Bantam Books.
----- (2004b [1968]). *The Farthest Shore*. Nueva York: Bantam Books.
----- (2004c [1990]). *Tehanu*. Nueva York: Bantam Books.
----- (2004d [2001]). *The Other Wind*. Nueva York: Bantam Books, 2004d.
- LENS TUERO, Jesús & Javier CAMPOS DAROCA. *Utopías del mundo antiguo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

LEPPIHALME, Ritva (2000). "The Translation of Regionalisms in Literary Dialogue", en BAKER, Mona (Ed.). *Evaluation and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

LEWIS, C. S. (1967). *Christian Reflections*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.

----- (2004 [1954]). *El caballo y su niño* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2004 [1950]). *El león, la bruja y el ropero* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2004 [1951]). *El príncipe Caspian* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2006 [1941]). *Esa horrible fortaleza* (Trad. de Elvio Gandolfo). Barcelona: Minotauro.

----- (2004 [1953]). *La silla de plata* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2004 [1952]). *La travesía del "Explorador del Amanecer"* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2004 [1956]). *La última batalla* (Trad. de Margarita Valdés y Editorial Andrés Bello). Santiago de Chile: Andrés Bello.

----- (2006 [1941]). *Más allá del Planeta Silencioso* (Trad. de Elvio Gandolfo). Barcelona: Minotauro.

----- (2006 [1941]). *Perelandra. Un viaje a Venus* (Trad. de Elvio Gandolfo). Barcelona: Minotauro.

----- (1960). *Studies in Words*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- (1960). *The Four Loves*. Londres: Harper Collins Publishers.

LORD OF THE RINGS NET, en <http://www.lordoftherings.net>.

LOTMAN, Jurij (1999 [1993]). *Cultura y explosión* (Trad. de Delfina Muschietti). Barcelona: Gedisa.

----- (2005). *La semiosfera I* (Trad. s/r). Madrid: Cátedra.

----- (2005a). *La semiosfera II* (Trad. s/r). Madrid: Cátedra.

----- (2005b). *La semiosfera III* (Trad. s/r). Madrid: Cátedra.

MACAULAY, Donald (1998 [1992]). *The Celtic Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.

MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire*. París: Armand Colin.

MANLOVE, Colin (1999). *The Fantasy Literature of England*. Londres: The MacMillan Press.

MARKOVA, Olga. "When Philology Becomes Ideology" (Trad. de M. T. Hooker), en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.

METZ, Christian (2002 [1963]). *Ensayos sobre la significación en el cine* (Vols. I y II) (Trad. de Carles Roche). Barcelona: Paidós.

- MONTEIRO, Maria do Rosário, en [http:// www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro).
- MORRIS, William. *The Roots of the Mountains*, en <http://etext.library.adelaide.edu.au>.
 ----- *Wood Beyond the World*, en <http://etext.library.adelaide.edu.au>.
- MORTON, A. L. (Ed.) (1987). *Political Writings of William Morris*. Londres: Lawrence and Wishart.
- MOYA, Virgilio (2004). *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Nueva York: Routledge.
- NELSON, Dale. "Possible Echoes of Blackwood and Dunsany in Tolkien's Fantasy", en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.
- NEW LINE CINEMA, en <http://www.newline.com>.
- NEWMARK, Peter (2004 [1981]). *Approaches to Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
 ----- (2001 [1998]). *A textbook of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- NIDA, Eugene (2004 [1964]). *Toward a Science of Translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- NIDA, Eugene & Charles Taber (2003 [1969]). *The Theory and Practice of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- NORD, Christiane (2001 [1997]). *Translating as a Purposeful Activity*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- OFFICIAL MOVIE DIARIES, en <http://www.eonline.com/Features/Specials/Lordrings>.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura* (Trad. s/r). México: Fondo de Cultura Económica.
- ONIEVA MORALES, Juan Luis (1994). *La gramática de la Real Academia. Resumida y aclarada*. Madrid: Playor.
- PEARCE, Joseph (Ed.) (2001). *J. R. R. Tolkien - El Señor de la Tierra Media* (Trad. de Ana Quijada). Barcelona: Minotauro.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1999). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PETTY, Anne. "Identifying England's Lönnrot", en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.

- PULLMAN, Philip (1998). *Northern Lights*. Londres: Scholastic Children's Books.
 ----- (2001). *His Dark Materials. The Amber Spyglass (Book III)*. Londres: Scholastic Children's Books.
 ----- (1996). *His Dark Materials. The Golden Compass (Book I)*. Londres: Scholastic Children's Books.
 ----- (1998a). *His Dark Materials. The Subtle Knife (Book II)*. Londres: Scholastic Children's Books.
- REAL COELHO, Livy Maria. "O sistema fonológico das línguas élficas comparado ao de línguas indo-européias", en <http://www.ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/revistax/article/view>.
- RED BOOK, en <http://www.eki.ee/books/redbook>.
- ROAS, David (Ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- ROSSI, Lee (1984). *The Politics of Fantasy. C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien*. Michigan: UMI Research Press.
- SELA-SHEFFY, Rakefet (1997). "Models and Habituses: Problems in the Idea of Cultural Repertoire", en *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 24:1. Toronto: University of Toronto Press.
 ----- (2000). "The Suspended Potential of Culture Research in TS", en *Target*, 12:2.
- SHIPPEY, T. A. (1999 [1982]). *El camino a la Tierra Media* (Trad. de Eduardo Segura). Barcelona: Ediciones Minotauro.
 ----- "Light-elves, Dark-elves and Others", en *Tolkien Studies*, en http://muse.jhu.edu/demo/tolkien_studies.
- SHUTTLEWORTH, Mark & Moira COWIE (2004 [1997]). *Dictionary of Translation Studies*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- SCHWEITZER, Stephen James. "Reading Utopia in *Chronicles*", en <http://etd.nd.edu/ETD-db/theses>.
- STAR WARS, en <http://www.starwars.com>.
- TODOROV, Tzvetan (2003 [1994]). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. de Silvia Delpy). México: Coyoacán.
- TOLKIEN, J. R. R. (2007 [1981]). *Cartas* (Trad. de Rubén Masera). Buenos Aires: Minotauro – Planeta De Agostini.
 ----- (2000). *El Señor de los Anillos - Apéndices* (Trad. de Rubén Masera). Barcelona: Ediciones Minotauro.

- (2000a). *El Señor de los Anillos - Parte I: La Comunidad del Anillo* (Trad. de Luis Doménech). Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (2000b). *El Señor de los Anillos - Parte II: Las dos torres* (Trad. de Luis Doménech). Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (2000c). *El Señor de los Anillos - Parte III: El retorno del Rey* (Trad. de Luis Doménech). Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (1998). *Los monstruos y los críticos - Y otros ensayos* (Trad. de Ana Quijada). Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (1997 [1937]). *The Hobbit*. Nueva York: Ballantine Publishing Group.
- (1982). *The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982a). *The Lord of the Rings - Part III: The Return of the King*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982b). *The Lord of the Rings - Part II: The Two Towers*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982 [1977]). *The Silmarillion*. Nueva York: Ballantine Publishing Group.
- (1998 [1980]). *Unfinished Tales*. Londres: Harper Collins.

TOLKIEN SOCIETY. “Media News – Peter Jackson’s Film *The Lord of the Rings*”, en <http://www.tolkiensociety.org/media/movie>.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies*. Filadelfia: John Benjamins.

TYMOCZKO, Maria (2002). “Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies”, en *Crosscultural Transgressions. Research Methods in Translation Studies II* (Ed. de Theo Hermans). Cornwall: St. Jerome Publishing.

ULLMANN, Stephen (1980 [1963]). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (Trad. de Juan Martín Ruiz-Werner). Madrid: Aguilar.

VÁRVARO, Alberto (1988 [1968]). *Historia, problemas y métodos de la Lingüística Románica* (Trad. de Anna Maria Mussons). Barcelona: Sirmio.

VIDAL CLARAMONTE, María Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

WEISSBROD, Rachel (2004). “From Translation to Transfer”, en *Across Languages and Culture*, 5:1.

----- (1998). “Translation Research in the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics”, en *Meta*, 43:1.

WILLIAMS, Jenny & Andrew CHESTERMAN (2004 [2002]). *The Map. A Beginner’s Guide to Doing Research in Translation Studies*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

WILLIAMS, Raymond (1980 [1977]). *Marxismo y literatura* (Trad. de Pablo Di Masso). Barcelona: Península.

----- (1994 [1981]). *Sociología de la cultura* (Trad. de Graziella Baravalle).
Barcelona: Paidós.

WILSS, Wolfram (1988 [1977]). *La ciencia de la traducción - Problemas y métodos* (Trad. de
Gerda Ober Kirchner y Sandra Franco). México: Universidad Autónoma de México.

Mi reino por un dragón

**Vuela alto, alto
Vuela en la piel de un dragón
El hombre, el guerrero, vuela el rey
Dragón, dragón**