

TESIS de LICENCIATURA

**Formas de la traducción intersemiótica e intralingual
en The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring,
de J. R. R. Tolkien, y la película
“El Señor de los Anillos - Primera Parte: La Hermandad del Anillo”,
de Peter Jackson**

Alumna: María Inés Arrizabalaga
Carrera: Licenciatura en Letras
Número de Matrícula: 11 100/00
Directora: Dra. Lisa Bradford

ÍNDICE

Índice 1

Introducción 2

Primera Parte 3

1. La Traducción: Decurso Teórico-Práctico 3
2. La Traducción: Tipología y Funciones 8.
3. La Traducción: Versión, Adaptación, Interpretación 12
4. La Traducción: Gramática y Transmutación 23

Segunda Parte 33

1. El "Vicio Secreto" 33
2. Antepasados y Parábolas - Fantasía y Tiempo 39
3. La "Trama Cartográfica" 50
4. Exégesis y Diégesis - Novela y Guión 57

Conclusión 73

Bibliografía 76

Apéndice de Notas 79

INTRODUCCIÓN

El objeto de esta reflexión bien podría encuadrarse en el ámbito de los 'Translation Studies', de los 'Estudios SOBRE' y 'DE la Traducción', considerando la significativa fluctuación de sentido que conlleva el empleo de una u otra preposición. Si se elige introducir la 'traducción' mediante la partícula 'SOBRE' el peso semántico parecería recaer sobre cualquier manifestación cultural a la que, de una forma u otra, pueda considerarse resultante de un proceso traductor. En cambio, si la 'traducción' se ve antecedida por el elemento 'DE', el abordaje concentra su apuesta reflexiva en concepciones tradicionales en torno al 'acto traductor', aquellas que restringen el ejercicio de la traducción al pasaje interlingual. Pues bien, estas breves palabras esquematizan el alcance semántico del concepto de traducción: un quehacer de corte estrictamente lingüístico, donde podría ubicarse tanto el traslado interlingual como intralingual, y un desplazamiento intersemiótico, productor de lo que, por medio de una sinécdoque, se denomina 'traducción', es decir: una 'versión' procedente de la aplicación de procesos traductores.

Así, el objeto de estudio de los 'Translation Studies' oscila entre las incumbencias de los 'Estudios SOBRE' o 'DE la Traducción', con la respectiva distinción entre cuestiones de índole estrictamente lingüística, o bien de tipo intersemiótico, si se comprometen sistemas de significación diferentes de los sistemas verbales, que puedan -en virtud de la organización, distribución y relaciones de sus elementos- describirse a partir de la sistematización de un cuerpo integral de componentes significantes. El caso que aquí se expondrá ocupa un espacio intermedio, situado entre los 'Estudios SOBRE' y 'DE la Traducción': se tratará, pues, de emprender un ejercicio contrastivo entre la novela The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring, de J. R. R. Tolkien, y la película "La Hermandad del Anillo", adaptada y dirigida por Peter Jackson. En este trabajo, se buscará demostrar en qué medida, bajo qué condiciones, y cuáles son las pautas que permiten considerar al formato guionado un desprendimiento intersemiótico -o sea: producto de una instancia concreta de 'traducción intersemiótica'- de la novela del Profesor Tolkien.

¿otro de
inducción?
cin?

Este trabajo se inicia con una discusión contenida en la **PRIMERA PARTE** y desglosada en cuatro secciones, que -partiendo de relevamientos conceptuales sobre términos como 'traducción', 'versión', 'adaptación' e 'interpretación'- se desplaza en dirección a consideraciones, asimismo, abarcativas. En la **SEGUNDA PARTE**, procurará demostrarse, mediante un ejercicio contrastivo de ambas piezas, que el guión de esta película, 'basado' en la novela que integra la Trilogía de Tolkien, constituye -amén de un producto en formato filmico, traspasado por el quehacer intersemiótico de quien adapta y dirige el filme- una paráfrasis, es decir: una propuesta intralingual, bajo la rección y demandas que impone una manifestación expresiva de corte cinematográfico. Así, se analizarán los requisitos para el 'traspaso', la 'conversión', la 'transmutación' de una obra literaria en una composición filmica, y se ubicará la reflexión en el punto en que puede detectarse la especificidad de ambas formas de significación: la exégesis para la novela, frente al modelo diegético, que guiará el contraste de ambas obras.

Este trabajo propone el abordaje de un objeto desde la hibridación de los 'Estudios **SOBRE** la Traducción', en tanto pasaje intersemiótico: la 'escritura', 'reescritura', 'conversión' de la novela en formato filmico, y los 'Estudios **DE** la Traducción', que abordan problemáticas de naturaleza interlingual e intralingual, como lo demuestra el proceso de paráfrasis al que se somete la novela, a fin de que el formato guionado se avenga a los requerimientos filmicos. Para ello, como se ha mencionado ya, se propone -previa exposición conceptual de posturas teóricas y perspectivas lectoras- una tarea de estilo comparativo, que enfrente la novela a la película, en un imbricado y prolífico cruce entre exégesis y diégesis. A partir de este encuentro, se suscitarán -es claro- nuevas preguntas, se renovarán incógnitas o se hallarán respuestas, se afianzarán -tal vez- líneas de lectura, miradas descriptivas ahora sólidamente ancladas, tras la demostración textual que las precede.

PRIMERA PARTE

1. La Traducción: Decurso Teórico-Práctico

Aun considerando el riesgo de caer en simplificaciones, es posible afirmar que los puntos de vista en el campo de la teoría de la traducción han acompañado el devenir reflexivo de marcos conceptuales que se desplazan desde la escuela estructuralista hasta las posturas sistémico-funcionales. Es decir: a los primeros ensayos sobre teoría de la traducción del siglo XX -que oscilan desde descripciones de resultados a explicaciones de procesos, registrando así la secuencia estructuralismo/generativismo- suceden los 'Translation Studies'¹ que -como se ha sugerido en la **INTRODUCCIÓN**- pueden denominarse 'Estudios SOBRE' o 'DE la Traducción', de acuerdo con el objeto de estudio abordado. Pese a reconocer la relatividad de los límites de sus corpus, estos trabajos -desprendidos de la vertiente de los 'Estudios Culturales'²- postulan la inscripción del ejercicio traductor dentro de un conjunto mayor de 'procesos culturizados'. Del pasaje de puntos de mira estrictamente gramaticales -por ende, prescriptivos- hacia posturas de corte funcionalista se desprende un conflicto que renueva la polémica: resultan destacables, por ejemplo, las disparidades en torno a los alcances del significado lógico o cognitivo del término "traducir", por traer tan sólo un vocábulo representativo a colación. Según Wolfram Wilss, que -en coincidencia con Söll- cita sus palabras: "la historia de la teoría de la traducción ... se puede entender como una discusión sobre la polisemia de la palabra *traducir*" (Wilss, 32). No se incurrirá, en el este trabajo, en disputas terminológicas acerca de la precisión de los términos elegidos por constituir una tarea excesiva, que rebasa los límites del presente objeto de estudio.³

Una lectura de la ya clásica obra de George Steiner sobre el lenguaje y la traducción, Después de Babel, permite a Susan Bassnett afirmar que este teórico "taking a rather idiosyncratic view of translation history, feels that although there is a profusion of pragmatic accounts by individuals the range of theoretic ideas remains small" (Bassnett,

74). Con todo, como luego la crítica sostiene, es posible trazar estrechas vinculaciones entre el abordaje del fenómeno de la traducción y las directrices que lo encauzan, y el ‘signo del tiempo’ en que se dictan tales propuestas; de hecho, Bassnett observa: “For the attitudes towards translation and the concepts of translation that prevail, belong to the age that produces them, and to the socio-economic factors that shape and determine that age” (Bassnett, 75). Si bien, como Wolfram Wilss destaca en La Ciencia de la Traducción, el decurso de la teoría que explica y regula la práctica de la traducción ha acompañado el desarrollo de las distintas escuelas lingüísticas a través del siglo XX, todavía es factible hallar en la actualidad ‘ejemplares’ obras, al estilo de manuales o compendios que recetan y enlistan ‘ingredientes’ para la óptima resolución de la tarea traductora.⁴

Considerar que los ‘Estudios SOBRE’ y ‘DE la Traducción’ se desprenden de los ‘Estudios Culturales’ resulta atinado en virtud del alcance que teóricos como Bassnett otorgan a los ‘Translation Studies’; la crítica enumera las posibilidades: “History of Translation”, “Translation in the TL Culture”, “Translation and Linguistics”, “Translation and Poetics”, y finalmente “Translation Evaluation”, que Wilss aborda en su capítulo “La Didáctica de la Traducción”. Hasta aquí, valdría decir que -en el curso del siglo XX y lo que lleva transcurrido el XXI- se ha pasado de la descripción prescriptiva y valorativa de los procedimientos a la caracterización de los procesos involucrados en el acto traductor⁵, hecho que no tiende a condicionar la versión del texto original traducido, cuanto más a consensuar -por momentos, a pautar- el diseño de un esquema y el orden de los pasos seguidos en la tarea traductora. Podría afirmarse, entonces, que en el pasaje del generativismo al funcionalismo se fragua el cauce que toman los ‘Translation Studies’. En la actualidad, el concepto de ‘traducción’ se halla enmarcado en la hipótesis de que toda ‘expresión cultural’ supone una ‘forma de traducción’ que, sometida a un proceso interpretativo, apela a complejos mecanismos puestos a funcionar en un ‘acto decodificador’.

Según Roman Jakobson, la traducción se ofrece a los interlocutores o interpretantes de tres maneras: como un ejercicio intralingual; como una tarea interlingual, que restringe la aplicación del término ‘traducción’ al circuito de ‘transferencia’ de un mensaje desde una ‘lengua de origen’ a una ‘lengua meta’; y, por último, como un quehacer

intersemiótico, en el desplazamiento de un sistema signico a otro. Bassnett apela al modelo de traspaso desde una 'lengua de origen' a una 'lengua meta', que Eugene Nida ofrece para dar cuenta del proceso de la traducción, y agrega: "The translator, therefore, operates criteria that transcend the purely linguistic" (Bassnett, 16). Vale decir que la estructuración procedimental de Nida coloca a Bassnett frente a la traducción como un ejercicio a la vez lingüístico y cultural. La comprobación de la índole dual del acto traductor permite a Jakobson -cuyas ideas serán luego expandidas por Steiner- esgrimir la triple categorización (intralingual, interlingual, intersemiótica) que extiende el alcance de la 'traducción' a todas las formas de 'expresión cultural' que diseñan las 'topologías culturales' o 'espacios de manifestación cultural'. Con respecto al tercer 'tipo de traducción', de corte intersemiótico -que Steiner indistintamente nombra 'transmutación'-, cabe destacar que, en su exploración de las instancias de 'cultural diffusion' o 'difusión cultural' -es decir: la ocurrencia de una 'expresión cultural' sin 'correspondencia cultural' en ninguna 'expresión equivalente' de la 'lengua meta'-, Bassnett utiliza "the notion of greeting" en italiano, alemán y francés, para fundamentar que "the word *hello* has been replaced by a phrase carrying the same notion", y agrega que "Jakobson would describe this as interlingual transposition, while Ludskanov would call it a *semiotic transformation* (Bassnett, 18). A propósito de ello, cuando Steiner explica la relevancia de su noción de 'acto interpretativo', independiente de la forma signica, en la 'traducción intersemiótica' o 'transmutación', afirma:

There is a vocabulary, a grammar, possibly a semantic of colours, sounds, odours, textures, and gestures as multiple as that of language, and there may be dilemmas of decipherment and translation (...) Though it is polysemic, speech cannot identify, let alone paraphrase, even a fraction of the sensory data which man (...) can still register. This is the problem of what Jakobson labels 'transmutation', the interpretation of verbal signs by means of signs in non-verbal sign systems. There is between 'translation proper' and 'transmutation' a vast terrain of partial transformation. (Steiner, 1998, 437)

Se ha visto, entonces, el decurso de una teoría normativa, de carácter deductivo, que proporciona axiomas válidos para el ejercicio de la traducción, hacia formulaciones descriptivas, de sesgo inductivo, por cuanto no genera mandatos, sino observaciones sólo aplicables y constatables en ejemplos procedentes del corpus seleccionado para la tarea comprobatoria. Como se ha explicado ya, las mudanzas teóricas en el ámbito de la

traducción han acompañado el devenir de las escuelas lingüísticas y su impacto sobre las corrientes de teorías y crítica literarias; bien vale recordar la siguiente reflexión que Bourdieu arroja sobre la elaboración teórica en relación con la herencia proveniente de la tradición:

(...) incapaces de oponer a la imagen tradicional de la teoría otra que sea propiamente científica o, por lo menos, una teoría científica de la teoría científica, unos se lanzan a cuerpo descubierto a una práctica que busca encontrar en sí misma su propio fundamento teórico, otros siguen manteniendo con la tradición la típica relación que las comunidades de literatos están acostumbrados a conservar, con un *corpus* en que los principios que se proclaman disimulan los supuestos tanto más inconscientes cuanto más esenciales son y en que la coherencia semántica o lógica pueden no ser otra cosa que la expresión manifiesta de la última selección. (Bourdieu, 45)

Toda modificación del corpus necesariamente altera la aplicabilidad de las pautas derivadas del ejercicio traductor, lo cual puede propiciar la implantación de una riesgosa postura relativista -una especie de quietismo permisivo que impida distinguir los conceptos de 'versión', 'adaptación' e 'interpretación'. La homologación del criterio de aplicabilidad de un número determinado de axiomas, cuya efectividad haya sido comprobada en un corpus definido, sobre otro conjunto de datos no del todo coincidente con aquel de donde se han derivado los axiomas puede, ciertamente, conducir a falsas lecturas y, en el caso de la traducción, al equivocado recurso a 'recetarios' que pautan los procedimientos del ejercicio traductor. Así, se llega a afirmar que toda vez que el corpus se modifica, varían las condiciones de aplicabilidad de las observaciones. Con todo, servirse de analogías que instrumenten el rastreo y configuración de hipótesis de trabajo puede resultar en gran medida útil, ya que, como Bourdieu sostiene, permite operar desde bases epistemológicas que, asentadas con anterioridad en el campo cultural, autorizan nuevas prácticas:

(...) la comparación orientada por la hipótesis de las analogías constituye no sólo el instrumento privilegiado de la ruptura con los datos preconstruidos, que pretenden insistentemente ser considerados en sí mismos y por sí mismos, sino también el principio de la construcción hipotética de relaciones entre las relaciones. (Bourdieu, 76)

En este trabajo, se plantea la posibilidad de entender el traslado de un relato 'novelado', The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring, de J. R. R. Tolkien, al formato de guión cinematográfico como un ejercicio de traducción intralingual, a la

manera de una paráfrasis del relato 'original', en las líneas que integran los diálogos del texto adaptado por Peter Jackson. A partir de esta consideración, se estudiará la especificidad de la 'versión filmica' frente a las posibilidades de una obra literaria, frente a los límites que toda creación artística presenta en cuanto permanencias o desviaciones, similitudes y disidencias entre productos de mecanismos expresivos distintos. Esto permitirá determinar, finalmente, la ejecución y funcionamiento de un 'acto traductor' ulterior, de tipo intersemiótico, y su incidencia sobre la expresión cinematográfica 'derivada'. Bajo la impronta que rige la configuración de los 'Estudios SOBRE' y 'DE la Traducción', esta tarea reviste una índole descriptiva y esencialmente contrastiva, que -aun partiendo de un marco teórico común para cualquier ejercicio similar, en términos comparativos- procurará conclusiones de validez circunscripta al específico ámbito de estas dos obras, la novela del Profesor Tolkien y la versión filmica de Jackson.

2. La Traducción: Tipologías y Funciones

De acuerdo con Christian Metz, en Ensayos sobre la Significación en el Cine – Volumen II, el acto representacional se distingue en una pieza literaria y en el cine en tanto la primera de estas formas artísticas supone un detenimiento de tipo exegetico, que posibilita el deleite albergado en la explotación lingüística y las licencias que inaugura la connotación, mientras que la segunda requiere un aparato diegético, que diferencia sustancialmente el hecho literario del filmico. Metz sostiene:

(...) la noción de diégesis tal y como se ha definido en filmología sirve exclusivamente para designar un universo completo cuyos elementos -todos ellos: personas, acciones, lugares, tiempos, objetos ...- se encuentran en un mismo plano de realidad (realidad fotográfica en el caso del cine, de escritura en el caso de la novela). En este sentido, *en el teatro no hay diégesis*. La obra de teatro es una *acción* en un *decorado*, el filme y la novela son *pseudo-mundos* homogéneos. (Metz, Vol. II, 76)

De modo que, como ocurrirá en la cuarta sección de la SEGUNDA PARTE, al quehacer 'vertical', de carácter exegetico, detenido sobre todo en la selección y juegos operativos sobre el eje

¿fuente?

paradigmático para la novela, se enfrentará al ejercicio 'horizontal' y sintagmático del relato ('fábula' o diégesis) que plantea la película, procurando -si no agotar- recorrer integralmente el trayecto que todo acto comunicativo establece, aquí desde las disidencias que identifican dos modalidades significantes. Antes de continuar, es preciso notar que -si bien se ha postulado la 'conversión' o 'traspaso' de la novela al formato fílmico a la manera de una tarea intersemiótica- el concepto de 'transmutación' anteriormente esgrimido merece ciertas observaciones. Aunque se ha echado mano de la terminología con que Stejner -y previamente Roman Jakobson- bautiza este desplazamiento en las expresiones artísticas, es necesario señalar que este 'decurso' entraña un ajuste adicional: no se trataría de un trayecto entre dos sistemas signícos, al menos lingüísticamente hablando.

En el primer volumen de sus Ensayos ..., Metz introduce una serie de ajustes en su concepto de 'sintagma cinematográfico' y sintagma lingüístico, lo que -a su vez- le permite definir el alcance de una 'retórica fílmica', un conjunto de herramientas teóricas para describir la disposición de las imágenes (en contraste con el carácter prescriptivo o normativo de la 'gramática', que indicaría posiciones fijas para los elementos que integran la 'banda de imágenes' o 'sintagma cinematográfico'⁶):

(...) 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. (...) (138-139)

En este punto, vale la pena traer a colación un pensamiento de Steiner sobre el proceso de la traducción -en el amplio sentido del concepto que este crítico maneja- y el uso que de él se hace: “Cuando hablamos de analogías, de alegorías, de simbologismo y de transformaciones formales y de la sustancia, cuando aludimos a la ‘traducción’ en su sentido más completo, nos encontramos, conscientemente o no, aludiendo a la evolución de esos términos (...)” (Steiner, 2001, 74). Es aconsejable conservar en mente que, tanto aquello que se entienda por ‘traducción’ -‘intersemiótica’, en este caso, o ‘transmutación’- como las nociones de ‘signo’, ‘sintagma’, ‘gramática’, o ‘retórica’ acarreen consigo el estigma del espacio que las ve surgir, y la impronta de la naturaleza que distingue un acto productor de significado de otro, como buscará comprobarse a partir del tratamiento contrastivo de estas dos obras y sus diferentes modos de abordaje.

Como ha podido observarse, sólo es factible sostener que de una obra original, en este caso la novela de Tolkien, The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Rings, pueden desprenderse nuevas versiones -que abrevan, duplican y, a partir de ella, proliferan- expresadas en diferentes sistemas signícos (motivo que, a su vez, remonta la reflexión al amplio ámbito de la ‘traducción’, ‘traslado semiótico’ de distintos mecanismos expresivos) afianzándose conceptualmente en una amplia zona de reflexión. Esto dejará entrever ‘analogías’ o ‘semejanzas’ entre modalidades comunicativas que -conservando los requisitos propios de determinado medio expresivo- permitirán detectar ‘permanencias’ o ‘latencias’ de una obra en otra. A esto conviene agregar que tanto la literatura como el cine requieren ajustes pertinentes a la forma expresiva en cuestión, ya que las nociones de ‘sistema’, ‘signo’ o ‘sintagma’ deben entenderse a la luz de las modificaciones que cada caso exija. Por otro lado, la relación entre texto novelado y representación filmica no debe considerarse al modo de un ejercicio de ‘traducción’, o sea: traslado de monólogos o diálogos del plano escrito a la oralidad, ya que la condición textual es parte inherente y constitutiva de la potencialidad representacional del texto. Amén de esto, están los diversos modos de lectura, cuya aceptación varía, a su vez, de acuerdo con los requisitos de cada obra: en este trabajo, se ve cómo el análisis exegetico se adapta a un texto literario -lo cual conlleva una noción estrictamente lingüística de la expresión ‘sistema signíco’-, mientras que el punto de vista diegético se ajusta cómodamente a la revisión de un formato filmico

'basado' en una obra literaria. En "Apuntes para Ver la Primera de Peter Jackson" de su obra El Profesor de los Anillos, Ariel Pytrell señala, desde el inicio de este ensayo, las exigencias de cada mecanismo expresivo, las competencias básicamente distintas que requiere el traslado de un texto literario al formato cinematográfico, lo que determina -en definitiva- la naturaleza del 'acto traductor'. Sin incursionar en la divisoria entre exégesis y diégesis, ni en los ajustes de nomenclatura que admite la definición del arte cinematográfico en términos de 'lenguaje', Pytrell reconoce en el traspaso de una obra literaria al formato filmico la convergencia de una serie de mecanismos expresivos -más allá del estrictamente lingüístico, presente en los diálogos- determinantes de la especificidad de cada formato comunicativo:

Los lenguajes literario y cinematográfico (hay quienes discrepan sobre si el cine es un lenguaje o un código) no tienen porqué compararse entre sí desde el momento que son dos disciplinas diferenciadas con estatuto propio. Una obra cinematográfica tiene su universo contenido en ella misma; y aunque existen préstamos, guiños, citas y referencias de otros lenguajes -o aunque muchos nomencladores de análisis tengan su base en los del literario-, es una entidad propia e independiente. Por supuesto que la Literatura también tiene sus particularidades que son propias, y cuyas características más distintivas no son compartidas totalmente por las otras artes.

Lo cinematográfico se sostiene con la particularidad de la síntesis: en una misma imagen fotográfica pueden estar contenidas varias informaciones yuxtapuestas, o incluso sobrepuestas, conviviendo armónica y expresivamente. Ésta es una cualidad que las artes cinematográficas tal vez compartan en más o en menos con las artes pictóricas y escénicas, pero la flexibilidad espacio-temporal que esta característica habilita en el texto filmico contribuye a dotarle una versatilidad sin parangón entre las otras artes. (Pytrell, 63-64)

La infinidad de reelaboraciones a través de diversos mecanismos comunicativos -sémicos o no, visuales, auditivos ..., o bien 'sémicos' en sentido renovado y modificado conforme a la índole de tal o cual manifestación expresiva- puede observarse en el marco del concepto de 'obra abierta', que se adecua a Eco:

(...) esta fuga de la necesidad segura y sólida y esta tendencia a lo ambiguo y a lo indeterminado reflejan una condición de crisis de nuestro tiempo; o bien, por el contrario, que esta poética, en armonía con la ciencia de hoy, expresa la posibilidad positiva de un hombre abierto a una renovación continua de los propios esquemas de vida y conocimiento, productivamente comprometido en un progreso de las propias facultades y de los propios horizontes. (Eco, 1992, 94)

Procedentes de un estudio de la semiología como ciencia abrazadora de todo sistema signico, estas palabras remiten a los límites que Metz establece para abordar el cine, una versión o adaptación filmica, desde una perspectiva literaria, obligando al receptor -que varía de lector a espectador crítico de una película- a tomar los recaudos previstos para cada pieza artística: "Para quien aborda el cine desde el punto de vista lingüístico, resulta difícil no verse remitido una y otra vez a las dos evidencias entre las que se divide el pensamiento crítico: el cine es un lenguaje; el cine es infinitamente distinto del lenguaje verbal" (Metz, Vol. I, 70). Por otra parte, la diversidad de puntos de mira desde donde es factible analizar dos obras a fin de sustentar que a cada modalidad expresiva se aviene determinado lugar de análisis, que no excluye ni desafecta el resto, aunque jerarquiza métodos de observación, alberga el germen de la diferencia, como las identificadas, en este caso, en las nociones de 'signo' o 'sintagma'⁷. Pues bien, una vez definidos los términos que especifican requisitos expresivos para ambos formatos artísticos, involucrados en el traspaso intersemiótico de la novela de Tolkien al guión de Jackson, se procederá a un breve análisis de los conceptos de 'versión', 'adaptación' e 'interpretación'. Para ello, se considerará el quehacer traductor tanto a la manera tradicional -es decir: a modo de ejercicio interlingual- como a la luz de las nociones de traslado, conversión o transmutación, que suponen actos de tipo 'intralingual' -considérese la tarea de paráfrasis involucrada en el hecho de seleccionar de un texto literario completo aquello que ha de integrar y 'vertirse' en los diálogos del guión- e 'intersemiótico', o sea: un caso de 'transmutación' propiamente dicha, en términos de Steiner.

3. La Traducción: Versión, Adaptación, Interpretación

A continuación, se analizarán tres nociones vinculadas con el acto de la traducción, a menudo discutidas como variaciones similares de un mismo hecho creativo y, en ocasiones, postuladas de manera diferencial, con los subsecuentes argumentos en torno a la extensión conceptual, aplicabilidad, aciertos y desaciertos que -según las diferencias

impuestas por los casos estudiados- legitiman, en posturas diversas, aquello que se entiende por 'versión', 'adaptación' y/o 'interpretación'. En primer lugar, se expandirá cada uno de los conceptos de forma aislada y, luego, se los relacionará con el traspaso semiótico contenido en la 'transmutación' de sistemas signícos, específicamente en una formulación cinematográfica; por último, se abordarán los problemas de 'criterio escalar' y 'nuevas jerarquías', surgidos a la hora de evaluar la utilidad y pertinencia de 'versiones', 'adaptaciones' e 'interpretaciones', en el complejo campo de las 'equivalencias traductoras'.

En principio, es preciso advertir que el término 'versión' es el más descriptivo de los procedimientos involucrados en la traducción: relacionado con la acción de 'verter', este vocablo designa el ejercicio de 'traslación' en que se basa el trayecto de convergencia comunicativa de una 'lengua de origen' a una 'lengua meta'. En el capítulo titulado "La Equivalencia Traductorial", de su ya citada obra La Ciencia de la Traducción, Wilss advierte cuatro aspectos que merecen consideración a la hora de tratar las 'equivalencias' en el ámbito traductor. En primera instancia, Wilss aconseja tomar recaudos frente a declaraciones normativas que pretendan pagar una práctica a la manera de un 'recetario', señalizando rutas y generalizando los pasos de un procedimiento por demás complejo. En segundo lugar, Wilss añade que toda 'hipótesis de equivalencia' postula la operatividad de términos intercambiables en un contexto dado, es decir: variable y -por ende- determinante. En el tercer punto, el estudioso agrega un nuevo eslabón a su cadena de reflexiones, ya que sostiene que reducir el alcance del concepto de 'equivalencia total' vulnera la propia existencia de tal noción, cuya naturaleza resulta, de este modo, abstracta -he aquí la cuarta observación-. Por otra parte, Wilss rastrea la necesidad de recurrir a 'equivalencias traductorales' y concluye que devienen de tres lugares diferentes: afirma la existencia de causas específicas por parte del traductor, o correspondientes al texto, que serán expandidas a continuación, y otras relacionadas con requisitos de ajuste al potencial receptor de la traducción. En cuanto a las primeras, es necesario advertir que de la figura del traductor⁸ parte una imbricada trenza que -a un tiempo- nutre y condiciona la generación de nuevos discursos, donde resuenan otros discursos aledaños; este entramado se halla constituido por la experiencia personal y profesional de la realidad lingual y

extralingual, los intereses y afinidades, la pertenencia a determinada comunidad lingüística, y la selección de cánones, modelos o patrones. En este último punto, Wilss observa una tendencia a modificar el texto en términos cualitativos, a partir de la utilización de vocablos generales en el 'texto-meta', o sea: el empleo de hiperónimos, cuando se detecta una selección léxica lo suficientemente problemática como para carecer de equivalente cultural, o mediante el recurso a explicaciones de las relaciones lógicas entabladas por los conectores que otorgan coherencia al original. En cuanto a las causas específicas relativas al texto, cabe destacar las dificultades de interpretación, los problemas de valuación semántica, los obstáculos que ofrecen la polisemia y la ambigüedad.⁹

A esta altura, conviene advertir las vinculaciones entre la postura de este crítico y el abordaje del próximo concepto: la 'adaptación'; este vocablo designa tradicionalmente aquello que Lyons observa -como se explica con anterioridad- en Language and Linguistics acerca del fenómeno de 'cultural diffusion', o 'difusión cultural', espacios no compartidos entre dos culturas, que diseñan topologías únicas, exclusivas, como ocurre con los términos que designan colores o los pronombres de tratamiento:

It is a well-known, and undisputed, fact that languages differ in the number of basic colour-terms that they have. It is also well known that, independently of this fact, word-for-word translation of colour-terms across languages is frequently impossible because no word in the one corresponds exactly to a word in the other. For example, there is no word in French that covers exactly what 'brown' does in English; there is no single word in Russian, Spanish or Italian that corresponds to 'blue'; no single word in Hungarian that corresponds to 'red'; and so on. (Lyons, 313)

Con los pronombres, Lyons observa algunos problemas en la obra literaria de Tolstoy: el uso del francés, la variación y convivencia de tipo diglósico de una variedad prestigiosa junto a otra inferior, y el empleo de galicismos en sus mundos ficticios, que podría hallar su contraparte en las vicisitudes que ofrecen el 'vos', el 'tú' y el 'usted' del castellano a un traductor al idioma inglés. El crítico analiza el posible esfuerzo -de antemano, frustrado- que acaso encuentre un traductor de Tolstoy al francés:

It might be thought that a French translation could handle the problem better; and in a sense it can - by doing consistently what Tolstoy did in reverse. But whereas the Russian reader of Tolstoy's day was bilingual in both Russian and French, the average French reader of Tolstoy is not. And anyone who reads a French translation which uses 'vous' consistently for the Russian 'vy' and 'tu' for the Russian 'ty' has to interpret some of the pronouns in terms of the

Russian system and some of them in terms of the quite different French system - not the French system of today but of a hundred years ago. He need not be bilingual, but he certainly must be, to a sufficient degree and in the relevant aspects, bicultural. (Lyons, 321)

Asimismo, Lyons aborda la 'difusión cultural' por contraste con la 'yuxtaposición cultural', o 'cultural overlap', como una zona común entre dos conjuntos parcialmente superpuestos; de la repercusión, en términos lingüísticos, de este enfrentamiento de dos culturas deriva el grado de traducibilidad -y las instancias de 'intraducibilidad', en las que es necesario recurrir bien a 'equivalencias culturales', bien a 'préstamos' o 'calcos lingüísticos'- entre dos lenguas:

There are certain aspects of the interdependence of language and culture that are not as widely appreciated as they ought to be. One of these, which is very relevant to the question of translatability, is the degree to which cultural diffusion reduces, and at times conceals, semantic differences between languages. (Lyons, 325)

Pues bien, el concepto de 'adaptación' 'compromete' -en términos de Rodríguez Monroy, según ya se verá- no sólo las competencias lingüísticas del traductor, sino también enciclopédicas. Los textos que ofrecen reflexiones metalingüísticas, en especial, 'exigen' al traductor la creación de un aparato ya sea paratextual, con formato notarial, ya sea inserto en la versión traducida, de manera interrumpta, mediante intervenciones avisadas por medio de corchetes, con las aclaraciones culturales y lingüísticas pertinentes, es decir: las 'adaptaciones' que el caso requiera. A partir del siguiente extracto de un artículo titulado "Death is the Mother of Beauty: Metaphor and Kin", se analizarán los procedimientos con que el texto original se 'adapta' en el 'texto-meta', provisto a continuación, mediante 'incursiones' por parte del traductor. Así, su presencia ensancha el acto recreativo -que la traducción normalmente encubre- para liberarlo y volverlo un acto puramente creativo, en que la prevalencia de la noción de 'traducibilidad' desmonta el concepto tradicional de 'fidelidad' a la 'versión original' y justifica la efectuación de cambios a fin de conservar y/o reproducir el grado de comunicabilidad del texto original:

The folk theory does not hold that salient characteristics must be inherited, and we typically hold the conflicting folk theory that a bad child of good parents is a 'bad seed.' But the folk theory does indicate that when parent and offspring share a salient characteristic, then the offspring has inherited it. If asked why a particular woman is level-headed, we might say, 'Well, she's her mother's daughter,' meaning 'Like mother, like daughter.' We are

comfortable hearing Telemachus called a 'true son of Odysseus' because he shares his father's capacity for (among other things) artifice, deception, and lies. (5 de 10)

Este fragmento requiere que el traductor 'ingrese' en la versión de su 'texto-meta' y, entre corchetes, comente el impacto de la confrontación de una zona determinada en los sistemas metafóricos de dos lenguas: las 'metáforas de parentesco'; el traductor generará, entonces, oraciones como la siguiente: "Si nos preguntaran por qué cierta mujer es sensata, podríamos responder: 'Well, she's her mother's daughter' [literalmente: 'Bien, ella es hija de su madre'], queriendo decir: 'Like mother, like daughter' [literalmente: 'Como es la madre, así es la hija']; en castellano: 'De tal palo, tal astilla']". Con tan sólo una oración, puede observarse, entonces, que este 'ingreso' del traductor en el 'texto-meta' reduce el grado de intraducibilidad entre dos zonas de sistemas metafóricos en distintas lenguas.

En cuanto al concepto de 'interpretación', cabe señalar que, en su libro El Saber del Traductor, Amalia Rodríguez Monroy reconoce en la traducción una 'ética de la interpretación', porque quien traduce -y aquí el término 'traducción' remite a la tipología de Jakobson y Steiner, y se circunscribe rigurosamente al tipo 'interlingual', considerado 'traducción propiamente dicha', o 'translation proper'- lo hace insoslayablemente desde una 'posición traductora', que implica un 'horizonte' y un 'proyecto traductores'¹⁰. Pero, si bien en la 'posición' se hallan cifrados los otros dos conceptos, el lector sólo consigue develarla gracias a su conciencia analítica y al despliegue de exhaustivas herramientas lingüísticas y enciclopédicas, que impulsan el reconocimiento, en primer lugar, del 'proyecto traductor' y, luego, del 'horizonte', a través de procedimientos tales como el uso de corchetes, o la sustitución de estas 'intromisiones' por aparatos notariales que develen los inconvenientes surgidos de las zonas de 'difusión cultural'. Rodríguez Monroy expande su visión al respecto:

Cómo percibe la tarea, cuál es su concepción de ésta, aspecto sin duda marcado por el discurso social e ideológico de su tiempo. Y ahí importa considerar junto a sus usos, los modos en que él [el traductor] ha internalizado la ideología social, literaria y traductora que le rodea (Rodríguez Monroy, 176-177);

y, en lo concerniente al concepto de 'fidelidad a un texto original', bien podría contraponerse la amplitud con que Jakobson y Steiner definen la 'traducción' a esta

defensa de la considerable independencia de una 'versión' con respecto al original. Equiparar los actos de escritura y relectura le permite nivelar el texto original y la versión traducida, sustentándose en una apertura hacia la génesis del proceso escriturario, que acaba por emparentar su perspectiva con la concepción que Steiner defiende para el proceso de la 'traducción', un acto de entendimiento, de develamiento comprensivo, una instancia de raciocinio aplicada a la realidad, con el objeto de aprehenderla:

Cuando el traductor se detiene, se detiene más por cansancio que por satisfacción. Se detiene sabiendo, además, que su traducción, aunque llegue a ser célebre (...) habrá de ser reanudada tiempo después (...) Y es aquí donde la traducción ilustra la relación entre escritura y relectura. El modelo de fidelidad que nos proporciona demuestra que inscribir es haber preinscrito, que escribir es haber antes leído.

El traductor que contempla un horizonte vacío mientras escribe, encuentra un texto ya hecho que sólo tiene que restituir, o leer (...) Encuentra borradores, jirones de textos. Es decir, su cultura, sus trazos en un palimpsesto borroso y desmigajado (...) El pasado (...) de sus lecturas en tanto las palabras de ese pasado no están presentes, sólo dispuestas a presentarse en la memoria del escritor-escribiente-traductor. Sus propios textos, sus propias traducciones estaban incluidas en el montón, borrones entre los demás (...) (Rodríguez Monroy, 307)

Ingresando ya al segundo eje argumentativo de esta sección, se analizará ahora el lazo entre 'adaptación' e 'interpretación' y su alcance en manifestaciones artísticas de sistemas signícos diferentes o expresiones semióticas diversas -si se recuerdan las consideraciones de Metz en torno a la nomenclatura para el cine. A continuación, se explorará el concepto de 'adaptación' en formato filmico, y se lo contrapondrá a la noción que circula en el campo del quehacer traductor. Mientras que, como acaba de exponerse, el concepto de 'adaptación' designa una variedad de procesos, cuya detección y ejecución evalúan las competencias lingüísticas y enciclopédicas del traductor, puesto que deben llevarse a cabo con el fin de mantener la comunicabilidad del 'texto-meta', a expensas de los requisitos que tradicionalmente impone el criterio de fidelidad a un texto original, se indagará ahora acerca de las operatorias que la 'adaptación' involucra, cuando por tal concepto se entiende el 'traslado', la 'conversión', la 'traducción intersemiótica' o 'transmutación' de una pieza artística en otra, de un formato literario en otro, de corte cinematográfico. En cuanto al concepto de 'signo', aplicado al sistema de expresión filmica, es preciso volverse sobre los aportes de Metz, quien sostiene que la especificidad del cine radica en ser un tipo de 'lenguaje no verbal'¹¹, lo cual -si bien parecería

contradictorio, desde su perspectiva estructuralista- posibilita el diseño de un marco teórico cuyo funcionamiento requiere la redefinición de términos tales como 'sistema', 'signo' y 'metáfora'. Metz emprende un trabajo comparativo del signo lingüístico y cinematográfico, con el objeto de mostrar que aquellos caracteres inherentes al signo saussureano, a partir de los cuales es factible identificar el concepto mismo de signo, no definen el signo cinematográfico que -pese a ello- cuenta con rasgos propios, a partir de los cuales fundamentar su identidad signica. Metz constata:

Una unidad lingüística es *reconocida* o no por el oyente, pues aquella ya existía previamente en la lengua (...) Pero en cine, las unidades -o mejor, los elementos- de significación *copresentes* en la imagen son demasiado numerosos y, sobre todo, demasiado continuos (...) basta con haber aprehendido globalmente los elementos principales para 'captar' el sentido general, aproximativo (y no obstante pertinente) del conjunto (...) (Metz, Vol. I, 97)

Aun cuando las nociones del programa gramatical estructuralista se empleen en la elucidación del lenguaje cinematográfico, los conceptos merecen ajustes, que permiten distinguir la naturaleza esencialmente distinta de ambas modalidades expresivas, ya que los criterios de especificidad lingüístico y cinematográfico no resultan contrastables, aunque compartan herramientas teórico-analíticas. Metz advierte en cuanto a la especificidad filmica:

Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso), el cine está obligado desde el principio a *componer*, en todos los sentidos del término (...) Su fuerza o su debilidad radica en englobar expresividades anteriores: algunas son plenamente lenguajes (el elemento verbal), otras no lo son más que en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido).

Sin embargo, todos estos 'lenguajes' no se sitúan en un mismo plano respecto al cine: el filme se anexionó posteriormente a la palabra, al ruido, a la música, mientras que desde su nacimiento estuvo acompañado por el *discurso en imágenes*. Por esta razón, una verdadera definición de la 'especificidad cinematográfica' no puede darse más que a dos niveles: discurso filmico y discurso en imágenes, (Metz, Vol. I, 83)

En el capítulo anteriormente citado de la obra de Pytrell, el crítico defiende la inherencia de cada mecanismo expresivo en la definición de la identidad propia e independencia que reviste cada formato expresivo, el literario y el filmico, y añade que toda búsqueda de analogías, toda pulsión contrastiva, el mismo ejercicio comparativo que indefectiblemente

entraña el hecho de volverse sobre el primer texto, el 'original' perteneciente al ámbito literario, puede explicarse a partir de la necesidad que padece cada receptor de determinar conceptualmente la índole del propio goce estético y de entender las divergencias de dos mecanismo expresivos básicamente diferentes:

Podría decirse que toda obra de arte es en sí misma una 'traducción', un trasvasamiento desde 'otra' fuente que adquiere entidad artística cuando acciona resortes originales a la luz de la experiencia estética, y que sólo puede ser analizada teniendo en cuenta la cualidad intrínseca de esa nueva entidad. Es según esto como podemos concluir que toda obra legítima es de alguna forma una adaptación, consecuencia del lenguaje en la que ha sido prohijada, a condición de que no traicione, por rebeldía o por pereza, lo 'esencial' de la fuente (...)

Cuando hablamos de una adaptación cinematográfica propiamente dicha (...) podríamos obtener una suerte de imagen barroca, de espejo en un espejo (con el peligro de distorsión), de traducción de traducción. Considero que si esta nueva entidad alcanzase una dimensión estética que de alguna forma recuerde lo primordial de las fuentes originales (...) no cabe duda de que estaremos en presencia de una 'obra legítima', sin importar los añadidos o supresiones, compresiones o traslaciones, o aquellos procedimientos que son propios de la cinematografía y, más específicamente, de la adaptación cinematográfica. Cuando esto no sucede -cuando la obra cinematográfica alcanza una escasa entidad artística-, generalmente se tiende a la comparación con la fuente literaria de parentesco, acaso como una compensación psicológica y natural para sortear el desequilibrio generado en el proceso estético. (Pytrell, 64)

Ahora bien, con respecto al concepto de 'interpretación', es preciso distinguir que, en lo concerniente a la práctica traductora, tal noción ha sido definida en términos de los aportes que la 'interpretación lectora', a nivel de 'comprensión textual' del traductor, realiza sobre el original y, al mismo tiempo -y aun de manera indistinta, según el criterio igualitario de los actos de lectura y reescritura que Rodríguez Monroy defiende-, sobre el 'texto-meta'. Mientras que, en lo que atañe al lenguaje cinematográfico, el concepto de 'interpretación que se manejará exige una escisión: por un lado, existe la 'interpretación' de una potencial 'banda de imágenes' o 'sintagma filmico'¹², cuya autoría corresponde al director cinematográfico, en este caso Peter Jackson; por otro, deberá considerarse la 'traducción intersemiótica' o 'transmutación' que opera en la conversión de una pieza literaria en un objeto estético de tipo filmico. La 'libertad' ordenatoria¹³ que el director posee -como usuario de un sistema filmico- al disponer de los elementos (o 'signos cinematográficos') en el continuo de una banda de imágenes (o 'sintagma cinematográfico') -que parece, en principio, distinguirlo del usuario de un sistema lingüístico- cuenta con el reconocimiento de Metz y la valoración creativa del resultado

final en términos artísticos; aun así, valdría la pena observar que tal 'libertad' se circunscribe a los límites que pauta la existencia previa de una novela en que basarse. Entonces, el criterio de 'libertad' en el caso de la 'interpretación', aplicada a la 'conversión' de manifestaciones estéticas expresadas mediante sistemas comunicativos diversos, se vincularía al criterio de 'adaptación', en términos estrictamente lingüísticos, dependiente -a su vez- de la 'interpretación', en sentido de 'comprensión textual', realizada a partir de las competencias culturales con que el traductor -antes que nada, lector- aborde la traducción de un texto original. De manera que ese 'criterio de fidelidad' al original, cuya expansión permisiva, en el caso de Rodríguez Monroy, se emparenta con la amplitud conceptual de críticos como Jakobson y Steiner, bien podría enlazarse a la noción de fidelidad en la 'conversión' -previa 'interpretación'- de una obra literaria en un producto fílmico, amén de la 'adaptación' que requiere el traspaso a un mecanismo expresivo con operadores y reguladores de significación inherentes al 'sistema cinematográfico'.

A esta altura, es conveniente repasar el camino recorrido: se han planteado, al comienzo de esta sección, definiciones de tres conceptos, 'versión', 'adaptación' e 'interpretación', a la luz del proceso de aprehensión racional y escritura que implica el quehacer traductor. Junto a estas nociones, se ha explorado la idea de 'fidelidad al original', entrevista de un modo bastante libertino, ya que habilita la comprensión de la escritura como el reverso de un acto de relectura, con lo cual la expansividad que interpenetra dicha postura acerca tal propuesta a la amplitud de criterio con que Jakobson y Steiner conciben la traducción. Ahora bien, de estas precisiones, válidas para el proceso traductor a nivel interlingual, se han seleccionado dos, la 'adaptación' e 'interpretación', y se las ha sometido a juicio crítico, a fin de elucidar su operatividad cuando se las aplica a trabajos de 'traducción intersemiótica', esto es: a la 'conversión' de formatos expresivos, con los respectivos ajustes conceptuales y de nomenclatura que la tarea supone. Además, a la aplicabilidad de nociones como 'adaptación' e 'interpretación' sobre productos de mecanismos verbales y no verbales debe añadirse el hecho aquí cuestionado: la posibilidad de que una pieza literaria, 'adaptada' a otro sistema expresivo e 'interpretada' por un 'cineasta' -amén de la 'interpretación' que, en el ámbito lingüístico, tamiza también el texto original, traspasado por un proyecto traductor-, pueda aun así considerarse una

'misma obra artística', o bien adquirir independencia e identidad propias, luego de recorrer dos 'sistemas' cuyos productos adoptan características inherentes a cada tipo de manifestación expresiva. La identidad de la obra -literaria, en primera instancia- parece mantenerse aunque de forma muy parcializada, modificada o reformulada, maleable ante los requisitos expresivos de otras formas de comunicación que, pese a compartir una base teórica común -se ha visto cómo Metz ha procurado abordar el fenómeno fílmico usando las herramientas que le ofrece el modelo gramatical estructuralista-, exigen cambios que permiten reconocer e incorporar una obra, compuesta originalmente en lenguaje verbal, en el ámbito creativo de un lenguaje no verbal o, al menos, no 'exclusivamente' verbal. Si bien -vale la pena aclararlo- la reflexión gira en torno al contraste requerido por sistemas diversos, los puntos de confrontación no se desplazarán del soporte escrito, del nivel textual: se contrapondrán los textos de la novela y del guión (pasaje intersemiótico, que no excluirá remisiones al modo en que el texto guionado y la 'banda de imágenes' se entrecruzan). Mientras que Jakobson y Steiner no dudarían en considerar la existencia de una 'misma obra', expresada mediante sistemas que requieren capacidades interpretativas diferentes para actualizar su potencial de significación, las disidencias esenciales entre estos dos sistemas, lingüístico y cinematográfico, permitirían considerar una escisión, que otorgaría al nuevo producto independencia del original, derivada de la sumisión a requerimientos que permiten hablar de un producto nuevo, distinto del original, en lugar de la reformulación de un mensaje previo, a partir de categorías pertenecientes a otro sistema expresivo.

Discutir este punto resulta provocador: de hecho, se arriesgará aquí una expansión de la operatividad de ciertos conceptos de Wilss que, aplicados con amplitud similar a la que caracteriza los aportes de Jakobson y Steiner, funcionarían a nivel teórico y práctico. Retomando una línea argumentativa anterior, el curso de esta reflexión no podría dejar atrás el tercer grupo de razones que condicionan el recurso a 'equivalencias traductorales': se trata de causas específicas correspondientes al receptor del 'texto-meta'. Según Wilss, el concepto de 'adaptación' tradicionalmente concebido debe ser revisado; de esta introspección teórica, surge una redefinición de la 'adaptación' en el área de la traducción: 'adaptar' no vulnera el criterio tradicional de fidelidad, no opera negativamente, generando

pérdidas a nivel significativo, sino que lo nutre mediante la adaptación al potencial receptor del 'texto-meta'. De modo que 'adaptar' un texto original a los requisitos del lector potencial del 'texto-meta' estalla la concepción más extendida de fidelidad a la hora de emprender la tarea traductora, en pombre de una defensa casi extrema de la conservación y prevalencia del grado de comunicatividad de la versión traducida, algo que -como se ha visto- ha justificado una variedad de procedimientos generadores de 'equivalencias traductoriales' únicamente. Si 'adaptar' un texto justifica algo más que la relativamente simple inclusión de 'equivalencias culturales', y permite esgrimir cambios mayores, como serían la adopción de variantes dialectales completamente distintas, modificaciones consistentes en el registro de lengua, cortes y dislocaciones, adiciones y omisiones (que dejarían de verse ahora, desde la perspectiva antes mentada para la tipificación de errores de traducción, como un defecto mayor en la tarea traductora, equiparables a los casos de 'pérdida' y 'ganancia' de significado, obstáculos insalvables por hallarse vinculados con las posibilidades expresivas de una lengua como producto cultural), entonces la presencia del receptor cobra una importancia similar a -y tan condicionante como- la figura del traductor¹⁴. Ocurre, así, una modificación no sólo en el criterio de fidelidad entre una obra original y su traducción, sino un cambio en la concepción escalar que jerarquiza las versiones en 'textos-meta' de un mismo original en virtud de su 'cercanía' (= mayor fidelidad) o 'lejanía' (= menor fidelidad, o sea: mayor cantidad de modificaciones con respecto a la versión original). Recordando el criterio de fidelidad esgrimido por Rodríguez Monroy, ni siquiera resultaría apropiado hablar de versión 'original' y versión 'traducida', puesto que todas y cada una de las versiones constituirían productos libres, prohijados por una cultura cuya lengua les otorga voz y por un proyecto traductor que los interpreta y adapta de acuerdo con una diversidad de fines comunicativos. Jerarquizar de este modo al receptor de una obra en el ámbito de la traducción constata, nuevamente, que los criterios y programas rectores de las políticas traductorales mudan según los tiempos: es lógico, entonces, entender esta apertura en dirección al receptor en un ámbito en que los imperativos de trabajo se han desplazado, en tan sólo un siglo y poco más, desde la estricta rección prescriptiva rumbo a una mera descripción procedimental. De la combinatoria del papel atribuido al receptor en la versión

traducida y la amplia concepción del hecho traductor, como ejercicio de pasaje no sólo de corte interlingual, sino también intersemiótico -con las pertinentes modificaciones que el caso, o sistema en cuestión, requiera-, surge la posibilidad de considerar ‘desequilibrios’ de ‘hipo’ e ‘hipertraslación’¹⁵, que Wilss introduce en su capítulo sobre ‘equivalencias traductorales’, ya no a la manera de obstáculos para la comprensión del mensaje original, derivados de la potencialidad expresiva de cada lengua o -en su defecto- de la insuficiente enciclopedia o perfectible formación lingüística del traductor, sino como probables vías de reformulación de un mismo contenido en distintos sistemas expresivos.

4. La Traducción: Gramáticas y Transmutación

Considerar la amplitud que el concepto de traducción reviste, según teóricos como Jakobson y Steiner, o las lábiles observaciones en torno al criterio de ‘fidelidad al original’, labradas por Rodríguez Monroy, permite expandir el espectro analítico, a la hora de emprender el recorte personal de un objeto de estudio, alineado de manera semejante y encauzado en dirección similar a la seguida por otros, como Metz, quien traslada cajas completas de herramientas de un modelo gramatical, con el fin de aplicar una misma modalidad ordenatoria a manifestaciones expresivas esencialmente distintas. En esta sección, se discurrirá acerca del concepto de ‘gramática’ y/o ‘gramáticas’ y, luego, se abordará el concepto de ‘transmutación’, que supone un tipo de ejercicio traductor aplicado a productos artísticos en lenguajes diferentes del verbal, aunque asimismo comunicativos. Ya se ha explorado la noción de ‘gramática’ utilizada por Metz en su elucidación del ‘signo filmico’ o del ‘sintagma cinematográfico’; ahora bien, faltaría contrastar su marco con los conceptos de Steiner. Pues bien, en su obra Gramáticas de la Creación, Steiner afirma: “Entiendo por gramática la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia; la estructura nerviosa de la conciencia cuando se comunica consigo misma y con otros” (Steiner, 2001, 15). Frente a esta definición, cobra cuerpo una demorada meditación en torno a la necesidad de organizar el saber mediante plantillas de tipo

gramatical; más adelante, añade: “¿Qué tienen que ver las historias sobre el comienzo del *kosmos* con las que nos relatan el nacimiento de un poema, de una obra de arte o de una melodía?” (Steiner, 2001, 25). Desde esta perspectiva esencialista, llamar ‘gramática’ a cualquier intento ordenatorio debe leerse en el marco de otras nociones de este autor, ya citadas, sobre la ‘traducción’ como un medio de acceso racional, una forma de comprender los fenómenos (sujetos y objetos) que integran el mundo, como expone en su primer capítulo de After Babel: “Understanding as Translation”. Para comenzar, debería explorarse la concepción que Steiner posee acerca del lenguaje, como implemento comunicativo íntimamente ligado al universo social del que surge, fundido en un cronotopos y convertido, por lo tanto, en parte del bagaje heredado por todos los seres humanos como integrantes de una comunidad. En Gramáticas de la Creación, Steiner observa:

El lenguaje está, pues, inscripto a la vez en su pasado acumulativo y en un presente múltiple con sus modificadores fisiológicos, temporales y sociales. Incluso en sus niveles más fortuitos, vulgares, todo acto o gesto de expresión humana es, en cierto grado, *retórico*. Aspira a ser escuchado, a persuadir, a emplear, conscientemente o no, instrumentos unidos a las palabras y las frases, pero que no pueden considerarse en sentido estricto lingüístico. Lo puramente semántico conduce a lo semiótico, a la fenomenología envolvente del sentido fabricado y comunicado. Por ello, mucho antes de que se abandone a sí mismo para ‘danzar el significado’, el lenguaje es radicalmente coreográfico y ‘multimedia’. (Steiner, 2001, 160)

De esta manera, cada actualización que el hablante realice de su lengua acarreará consigo todo un pasado de emisiones previas y, a un tiempo, condicionará un sinnúmero de enunciados futuros¹⁶; todas y cada una de las expresiones humanas, por ser productos de la cultura, constituyen un ‘remake’ -una rehechura-, carentes, desde el inicio, de originalidad, que impide a los miembros de un grupo humano identificar la unicidad de cualquier expresión. Cancelada la posibilidad de ser adánico en cualquier movimiento que emprenda desde el seno de la sociedad que habita -y todo movimiento lo es, en virtud del carácter inherentemente social del hombre-, el sujeto debe aceptar que sus actos serán siempre re combinaciones, refundiciones o reformulaciones, meros ecos de formatos anteriores; nada es esencialmente único en su especie y, a su vez, todo puede considerarse básicamente único, porque -al no ser la unicidad característica de unos pocos y resaltar, por ende, su

ausencia en el resto- el carácter específico y fundante es propiedad de todas las expresiones ya existentes, y de las que posiblemente se ejecuten.

Analizar el proceso de la traducción en términos lingüísticos implica, partiendo de esta concepción del lenguaje, una tarea que se torna ineludiblemente expansiva a medida que avanza la reflexión: si la 'traducción interlingual' porta el estigma de lo ya dicho, otro tanto ocurrirá con el resto de los actos traductores y -es más- con todo quehacer de aprehensión racional del mundo que rodea al hombre. También en Gramáticas ..., Steiner piensa:

La soberanía de lo prefabricado se extiende mucho más allá de los diccionarios y las reglas sintácticas, por poderosas que éstas sean. Nuestra existencia, nuestra conciencia del yo, es arrojada en la lengua (...) Podemos esforzarnos por modificar nuestra o nuestras lenguas. Podemos renunciar deliberadamente a nuestra lengua materna. Pero esto simplemente equivale a entrar en otra habitación en una casa ya amueblada. (Steiner, 2001, 159)

Pero aquí cabe la siguiente aclaración: si bien el lenguaje, merced a su impronta social, porta consigo, en cada actualización de los hablantes, el estigma de su naturaleza hereditaria y colectiva, es necesario distinguir entre un mensaje generado de manera -relativamente- original, y la formulación que surge de un acto de traducción. Claro que, según se ha visto, ambas instancias constituyen refundiciones; con todo, el segundo caso aquí mencionado, la 'versión traducida', cuenta con un cúmulo adicional que agrega, sobre el peso social del autor del texto original -en el sentido de 'texto inicial', 'lugar de partida' para la escritura-, la cuota de legado comunitario que determina, a su vez, el idiolecto de quien traduce. Pero, como se ha afirmado antes, esto -que parecería engendrar una visión acabadamente 'ajena', distante, de cada ejecución lingüística- no logra sino un efecto paradójicamente contrario; así como el hecho de que la ausencia de originalidad en todo texto acaba tornando originales todos los textos -ya que, entonces, la originalidad no representa una característica constitutiva de ningún texto en especial-, la imposibilidad de generar una traducción que no cargue consigo el lastre de las escrituras y lecturas del traductor, que integran su universo intelectual o académico, 'empareja' todas las versiones, las nivela y, además, 'fossiliza' la versión primigenia del mensaje. El texto de origen, disparador de infinitas versiones, tan desiguales como diversos serán los proyectos traductores de quienes emprendan esta tarea de escritura, permanece detenido, se estanca,

al transformarse en el germen de expresiones venideras. En su obra ya citada, El Saber del Traductor, Rodríguez Monroy afirma:

El autor de una obra original crea y sostiene un vínculo directo -esencial- entre la palabra, el contenido, y el lenguaje; una unidad que compara a la de una fruta y su corteza. El traductor, en cambio, forja un lenguaje que mantiene respecto al núcleo significativo y al contenido del texto una relación de envoltorio, de capa artificiosa y añadida (...)

(...) la paradoja de todo efecto de traducción es que transplanta el original a un ámbito lingüístico más definitivo. Definitivo en tanto desde ahí ya no es posible trasladarlo, en posteriores traducciones, al espacio originario de su creación. Cada nueva traducción elevará el texto a otras regiones derivadas, pero sin poder nunca salir de ellas. Eso equivale a decir que en la (...) provisionalidad de todo acto traductor subyace a la vez una inercia inmovilizadora: la traducción congela el original, lo canoniza (...) pero, a la vez, exhibe su inestabilidad, que no es otra que la inestabilidad misma del sentido. (Rodríguez Monroy, 325-326)

El quehacer del traductor implica, entonces, un acto de reescritura, un decurso continuado de puntadas y deshilvanos que procuran construirse e identificarse, a la vez que declamar una línea 'textual' de descendencia; cada producción de sentido -desde el trabajo original de un autor- alberga, como se ha intentado mostrar, la posibilidad de formular una versión, mientras que -por su parte- cada traducción de un mismo texto de origen facilita la proliferación transformadora de innumerables réplicas. Para entender el concepto de 'transformación' recientemente aludido, se apelará a la amplia definición de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje, que -sin temor a redundar en generalidades- constituye un aporte de gran utilidad al presente curso de esta reflexión. De acuerdo con estos críticos, dentro del acotado límite de las proposiciones que se entretajan en el texto, se inicia un 'juego' de remisiones ininterrumpidas en el marco de un continuo serial, que permite entablar lazos textuales identificados en virtud de permanencias y transformaciones entre obras:

Cuando se procede al análisis de un texto se obtiene una serie de proposiciones, cada una constituida al menos de un sujeto (...) y de un predicado (...). Después es posible especificar la *naturaleza* de los predicados y de ese modo postular la oposición estático-dinámico (...) También es posible explorar las relaciones *entre* proposiciones, tomadas de a dos (independientemente de su relación en la contigüidad) y, más especialmente, entre sus predicados: se descubrirá que éstos suelen tener elementos comunes y por lo tanto pueden considerarse como **transformaciones** uno del otro. (Ducrot ..., 331)

La tensión de remisiones parentales y deudatarias vivifica los textos y los nutre de cierto grado de 'familiaridad' desbordado en la inauguración de puntos de contacto -

convergencias obligadas en el acto de reconocimiento- y prolíficas divergencias interpretativas. Aquellos “elementos comunes”, cuya aparición en “predicados” que integran diferentes ‘estructuras mayores’ permite medir el grado de familiaridad y conexión entre “proposiciones”, generan “transformaciones” -en términos de Ducrot y Todorov-, manifestadas literariamente como ‘actos de reescritura’, refundiciones o refuncionalizaciones de textos en otros textos, que surgen preñados de la deuda con su ‘predecesor’ y abonan las marcas de una pertenencia. Siguiendo la definición que estos teóricos ofrecen para el concepto de ‘transformación’, se trata, pues, de:

transformaciones complejas (o reacciones), caracterizadas por la aparición de un segundo predicado que se injerta en el primero y no puede existir independientemente de él. Mientras que en el caso de las transformaciones simples sólo hay un predicado y por consiguiente un solo sujeto, en las transformaciones complejas la presencia de dos predicados puede corresponder a la de uno o dos sujetos. (Ducrot ..., 332)

Volviendo a la cuestión de la ‘gramática’ -como propuesta originalmente concebida para estructurar, prescribir y compendiar el cuerpo funcional de una lengua- y las ‘gramáticas’ -reductos similares al que ofrece la ‘gramática’ propiamente dicha, pero aplicado a otras esferas de conocimiento que dejan ordenarse de manera similar, a partir de conceptos procedentes de programas o modelos lingüístico-gramaticales-, Metz rediseña un aparato estructural para concebir los productos del fenómeno cinematográfico, y añade que la captación que supone una película, expresión de un lenguaje no verbal, puede ser medida con la vara empleada para el lenguaje verbal:

Como señala R. Jakobson, la frase siempre es más o menos traducible, porque corresponde a un movimiento real del pensamiento y no a una unidad de código. Además, la palabra también da lugar a equivalencias interlingüísticas, muy imperfectas, pero suficientes para que los diccionarios sean posibles. El fonema es radicalmente intraducible, ya que está exhaustivamente definido por su posición en la rejilla fonológica de cada lengua. No se puede traducir una ausencia de sentido. Volvemos así a la idea de que si el discurso en imágenes no requiere traducción alguna es porque, al escapar a la segunda articulación, ya está traducido de antemano a todas las lenguas: el sùmmum de lo traducible es lo que en todas partes es idéntico. (Metz, Vol. II, 88-89)

Pero este deslizamiento hacia estructuras organizacionales de una disciplina lingüística, con el objeto de armarse de herramientas conceptuales con que operar en el ámbito de la expresión fílmica, ha acarreado problemas, que podrían denominarse de ‘equivalencia

traductorial', por resultar en sí mismos intentos de 'traducción intersemiótica' o 'transmutaciones' conceptuales, no siempre fundadas en una total compatibilidad, correspondencia o coincidencia entre los esquemas comunicativos de dos manifestaciones esencialmente distintas -considérense las diferencias fundamentales que separan las nociones de 'unidad mínima de significación' o 'signo', lingüístico y cinematográfico-. Al discutir la aplicación de modelos sintácticos al 'sintagma cinematográfico', en un intento por equiparar la oración, en términos lingüísticos, y un tramo con características oracionales extraído de la 'banda de imágenes', Metz observa:

No es sorprendente que los autores de 'gramáticas cinematográficas' se hayan metido en un callejón sin salida. Pretendían escribir la sintaxis del cine y de hecho pensaban, con su imagen-palabra, en algo a mitad de camino entre el léxico y la morfología. Es algo que no tiene nombre en ninguna lengua: mejor dicho, que sólo tiene dos nombres en las lenguas. El cine es otra cosa (Metz, Vol. I, 91);

y agrega, luego: "Las leyes propiamente lingüísticas dejan de tener vigencia en el momento en que ya nada es obligatorio, cuando la ordenación es 'libre'. El filme comienza ahí. Se sitúa, de entrada, en el espacio que corresponde a las retóricas y a las poéticas" (Metz, Vol. I, 104).

Con todo, si las tratativas para compendiar el funcionamiento de estructuras cinematográficas en un cuerpo vinculado con la organización de modelos gramaticales ha fallado y se cree, en cambio, que bien podría hablarse de sistemas retóricos o poéticas -aun conservando el utillaje conceptual aportado por la 'gramática'-, algunas definiciones de este concepto, pertenecientes de Geoffrey Leech, podrían aplicarse al fenómeno filmico, sobre todo merced a su raigambre en tendencias pragmáticas. Resulta interesante evaluar, entonces, la observación que realiza Leech en su obra Pragmática:

El lenguaje tiene una gramática y una pragmática. La gramática es un sistema abstracto y formal, destinado a la producción e interpretación de mensajes. La pragmática general consta de un conjunto de estrategias y principios orientados a conseguir el éxito en la comunicación mediante la utilización de la gramática. La gramática está funcionalmente adaptada, hasta el extremo de poseer propiedades que facilitan el funcionamiento de los principios pragmáticos. (s/r)

Partiendo del lazo que une su definición de 'gramática' y de 'pragmática' -de hecho, un concepto necesita del otro para completarse y ser actualizado, en términos lingüísticos, en instancias contextuales de uso-, podría decirse que Leech presenta una idea de 'pragmática' que, por resultar aplicable al funcionamiento del fenómeno filmico, permite acercar tal manifestación comunicativa al ámbito de una 'gramática', descrita en estos términos. Así, el conjunto de principios que Leech dispone para la pragmática textual se ajusta también a los productos filmicos: se trata de los principios de procesabilidad, claridad, economía y expresividad, que -con las salvaguardas necesarias, al concebir la índole no verbal del lenguaje cinematográfico- concentran la esencia que posibilita emparentar una pieza literaria y una película.

Por fin, restaría considerar una concepción más básica aún: los conceptos de 'creación' e 'invención' que subyacen a toda reflexión sobre 'originalidad' y/o 'fidelidad' de textos 'originales', o 'versiones traducidas' -escalarmente evaluadas, o no-, en un marco incluso más genérico, como manifestaciones reguladas por zonas culturales 'gramaticalmente' estructuradas. En Gramáticas ..., Steiner reflexiona sobre la 'creación' de manera amplísima, del todo permisiva -en virtud de conceptos tales como sello de autor, individualidad, originalidad, o pertenencia-, según conviene a su línea de pensamiento:

Todas las formas estéticas, todas las obras de arte, música y literatura, son producidas en órdenes diversos de relación con sus precedentes. Esta relación puede ser la de una generalidad difusa o la de una atención muy específica. Puede implicar imitación, rechazo, variación, parodia, cita directa o indirecta. Las formas de alusión, de evocación, de referencia declarada y clandestina son realmente incommensurables. Hemos visto que ninguna obra, por iconoclasta u 'original' (¿qué significa exactamente esta palabra?) que sea, viene al mundo ni a nosotros *de novo*. Hay saltos audaces, pero no saltos cuánticos. (Steiner, 2001, 259-260)

De acuerdo con Steiner, la idea de 'creación' ya no es posible en función de la rehechura continua que toda expresión humana, proveniente de un marco cultural, supone; esto le permite sostener -junto con Rodríguez Monroy¹⁷- que cada 'creación' lo será sólo parcialmente, y conllevará la marca incontestable de sus predecesores, la herencia de un artefacto cultural complejo:

Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son *artefactos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes (...) Las combinaciones pueden ser inéditas y estrictamente sin precedentes. La asociación de

elementos dispares, la generación de lo andrógino o lo hermafrodita puede revestir y engendrar formas ilimitadas. Pero incluso el diseño más revolucionario, la unión cromática con los colores más nuevos, requiere inevitablemente el uso de un material existente que en sí mismo está circunscrito a la limitación de nuestros nervios ópticos. La composición musical más 'futurista', la atonalidad más libre, requiere de sonidos previos que están igualmente constreñidos por nuestros modos de percepción acústica (...) Lo que 'hacen nuevo' es la recombinación de lo antiguo; un híbrido diferente. Lo que explotan y generan metamórficamente son materias primas ya dadas, que están confinadas casi con desesperación en una estrecha banda, en la espectroscopía de nuestra fisiología. (Rodríguez Monroy, 147)

Necesariamente, tal estado de la cuestión desemboca en una suerte de 'entimema lógico', una relación entre proposiciones, en las que uno de los términos de contacto se hallaría ausente o, al menos, merecería ser considerado con cierto detenimiento: se ha dicho que la 'traducción' -ya sea como proceso estrictamente lingüístico, o como forma de aprehensión racional, de comprensión general- remite incontestablemente a formulaciones anteriores, tanto a nivel de producción textual, como en lo que atañe a las pulsiones del entendimiento humano, que -mediante el recurso a la analogía- ingresa o excluye proposiciones contrastables sobre el fondo conceptual de un entorno cognitivo sujeto a continuas modificaciones. Pues bien, ocurre entonces que A (la 'traducción') es B; pero luego es preciso que C (la 'transmutación', en este caso) sea B, a fin de que pueda concluirse que A (la 'traducción') es C (una forma de 'traducción intersemiótica'), e irreversiblemente: C pueda verse como A, es decir: es necesario descubrir el término faltante que legitime la 'traducción', en el sentido en que Jakobson, Steiner o Rodríguez Monroy la consideran, abarcando casos de 'transmutación', y comprobando -de este modo- la triple acepción que Jakobson, antes que otros, ha otorgado al hecho traductor. El punto estaría en confirmar si B en la segunda proposición admite la misma definición -o ¿qué definición admite?- para, luego, proceder a la confirmación de la premisa final. He aquí que, de acuerdo nuevamente con Steiner y su obra Gramáticas ..., todo pasaje intersemiótico -se trate o no de 'traslados' o 'conversiones' a lenguajes verbales o no, ya que de hecho discute a un mismo nivel manifestaciones estéticas del orden plástico, musical, corporal o literario- porta también las marcas del 'remake', que -como ocurre con las versiones de un 'texto-meta'-, por restar a todas las manifestaciones la posibilidad de ser objetos únicos o inaugurales, acaban replegándose sobre sí mismas y convirtiéndose en estigmas de originalidad, con lo cual el concepto de 'original' -lejos de verse vulnerado- cobra una fuerza que especulativamente

parece quitarle el camino reflexivo que es preciso recorrer hasta arribar a tal conclusión. Si se acepta, entonces, la definición y aplicación del término B, sería, por fin, correcto sustentar que A es C, o indistintamente que C es A; así, el concepto de 'creación' se hallaría ante todo preso en las redes de una cultura que sólo permite re combinaciones o reformulaciones -en diversísimos sistemas de significación- de posibilidades expresivas previsibles y reducidas en número. Steiner piensa:

La naturaleza de todo arte serio, de todo texto literario y filosófico es precisamente convertir en inseparables las categorías de 'forma' y 'contenido'. El contenido de un cuadro es, en todo momento de su ejecución y percepción, el propio de sus medios formales. El sentido de una fuga o una sonata es exactamente ése. Más allá de los rudimentarios niveles semánticos, la paráfrasis y la traducción están condenadas a la distorsión o el inacabamiento justamente porque el significado del original está completamente aprisionado en su especificidad léxica, gramatical y conceptual (Steiner, 2001, 119);

obsérvese, entonces, cómo la idea de especificidad de los fenómenos lingüístico y filmico no ha impedido abordarlos a través de plantillas organizacionales originalmente diseñadas a la medida del lenguaje, con los ajustes que la expresividad cinematográfica admite (según Metz). Así, Steiner cree que existe una diferencia entre la 'creación' (arte recombatoria) y la 'invención' (arte ya vedada a los hombres, arte preadánica, en todo caso): ya nada puede inventarse, y todo surge de juegos combinatorios de un número cerrado de posibilidades:

(...) sentimos que la 'creación' está fundamentalmente por encima de la 'invención'. Al margen de los complejos vínculos de la lengua y las demarcaciones borrosas, el 'creador' supera al 'inventor' en las jerarquías valorativas. La reflexión nos indica que incluso el más grande de los poetas trabaja en y con medios lingüísticos preexistentes; que el compositor más original subvierte las convenciones que ha heredado de la historia de la música (...) insistimos en el atributo de la creación, y al mismo tiempo en una obvia e indefinible analogía con la propia creación (...) (Steiner, 2001, 119-120)

En Gramáticas ..., Steiner concluye:

(...) los conceptos de 'creación' e 'invención' son siempre contextuales. Su campo semántico pertenece a la historia, dados sus componentes sociales, psicológicos y materiales. Aquello que significa tratar con la eternidad está en sí mismo ligado al tiempo (...) incluso las construcciones formales más solipsistas, incluso los actos de articulación más privados y neológicos, poseen una matriz social y colectiva, que se muestra mucho más evidente cuando se pretende subvertirla o transgredirla (...) Su herencia compartida, su inteligibilidad definitiva nacen de un entorno histórico, comunitario y técnico. (Steiner, 2001, 267)

Una vez sentadas las bases teóricas para acercarse a la conversión o traspaso del formato literario al filmico, una vez distinguidos los requisitos inherentes a mecanismos expresivos diferenciados e independientes, una vez delimitada la aplicabilidad de nomencladores tales como 'versión', 'adaptación' e 'interpretación', se ha procedido a definir el tamaño de un marco aún mayor, que permite elucidar procesos cognitivos a la manera de herramientas modeladoras de todo hecho cultural, lo que convierte a cada 'acto racionalizador' en un 'acto interpretativo', es decir: en un 'acto de traducción'. Al fin, en esta última sección, se ha buscado confirmar la ayuda que aporta el bagaje conceptual de áreas de acceso al conocimiento como la 'gramática', que permite traspasos teóricos a zonas de reflexión como la inaugurada por el 'acto traductor'. En la **SEGUNDA PARTE** iniciada a continuación, se estudiarán los rasgos principales de la poética del Profesor Tolkien, especialmente en lo que atañe a la Trilogía, es decir: las tres partes de su obra The Lord of the Rings, de las cuales aquí se abordará tan sólo la primera, titulada Part I: The Fellowship of the Ring, y su tratamiento -'conservación' e 'infidelidades'- en los diálogos que integran el guión de la versión filmica de Jackson.

SEGUNDA PARTE

1. El "Viejo Secreto"

El objeto de esta sección se cierne en torno a la diversidad de interpretaciones que ha recibido la Trilogía -es decir: las tres partes que componen el texto de The Lord of the Rings-, las cuales conforman un mapa de variadísimas coordenadas de lectura, sobre cuyo trabajo lingüístico que el autor presenta, un sentido de permanencia de ciertas constantes tejidas en un texto compacto, pese a las marcas diferenciales de los puntos de vista adoptados. Para evitar largas enumeraciones, listados, notas, o remisiones a apéndices o compendios, se ha recurrido a un ensayo de Patrick Curry, "La Modernidad en la Tierra Media", extraído de una obra mayor, J. R. R. Tolkien: Señor de la Tierra Media, editada por Joseph Pearce. Este ensayo ofrece una recopilación alusiva a tal diversidad de lecturas, y se halla enmarcado en esta obra, en que Pearce ha conseguido reunir un amplio abanico de posturas frente a la Trilogía: se trata, pues, de un ensayo que predica la variedad expresiva desde un texto mayor, que pretende dar cuenta de tal proliferación al reunir un importante número de individualidades. Por supuesto, también Curry selecciona un lugar de lectura: la Modernidad como hecho histórico, social y económico ha facilitado la proliferación de perspectivas tan disímiles y, lo que es más, tan peregrinas, si se tiene en cuenta la propuesta de Tolkien que, esgrimida como original y fundante, parece desafectar todo intento posterior de apartarse de la 'intención' primera:

En mi estudio sobre él (...) 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, 48)

Si se consideran las palabras preliminares del mismo Tolkien a la luz de las líneas interpretativas que ofrecen estos críticos, puede descartarse todo abordaje unilateral o condicionante, aunque también -como se ha afirmado- cada vía inaugural conducirá a una originalidad vinculante con la inicial preocupación lingüística, repartida entre los campos de la filología, la especificidad literaria y los problemas de la traducción, postulados en la Trilogía. 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, 8); y 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. As a guide I had only my own feelings for what is appealing or moving, and for many the guide was inevitably often at fault. Some who have read the book, or at any rate have reviewed it, have found it boring, absurd, or contemptible; and I have no cause to complain, since I have similar opinions of their works, or of the kinds of writing that they evidently prefer. But even from the points of view of many who have enjoyed my story there is much that fails to please. It is perhaps not possible in a long tale to please everybody at all points, or to displease everybody at the same points; for I find from the letters that I have received that the passages or chapters that are to some a blemish are all by others specially approved. The most critical reader of all, myself, now finds many defects, minor and major, but being fortunately under no obligation either to review the book or to write it again, he will pass over these in silence, except one that has been noted by others: the book is too short. (Tolkien, 1982, 9-10)

Acerca de las interpretaciones biográficas, que suponen un tipo de expediente crítico ya cancelado hacia mediados del siglo XX, Tolkien -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, (Tolkien, 1982, 11)

Al recopilar las interpretaciones que la obra de Tolkien ha recibido, Curry, anclado en una perspectiva de lectura que enlaza -como el mismo autor de la Trilogía sostiene- la

materia narrada con el signo de los tiempos, vincula esta novela con las vicisitudes que plagan el mundo contemporáneo, algo que el lector puede asimismo rastrear, según el propio Tolkien señala:

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 (...) En el punto donde estas dimensiones se superponen se encuentra el corazón de la narración de Tolkien. 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, 49-50)

Luego de esta sistematización de los tópicos que alegóricamente remiten a momentos de la Modernidad, Curry esquematiza una relación de correspondencia entre la historia de los últimos siglos que ha vivido la humanidad, y los obstáculos que deben librar los habitantes de la Comarca, a la manera de un juego combinatorio entre los efectos de la alusión alegórica¹⁸ y -en términos de Tolkien- la 'aplicabilidad' de la historia mundial en la lectura de la Trilogía:

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 (aunque desigualmente) 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, 50-51)

En cuanto a la composición de la obra de Tolkien, este volumen de ensayos contiene las reflexiones de Richard Jeffery, en su trabajo "Árbol y Hoja: Desarrollo de los Escritos", donde explica que toda aproximación a este autor, específicamente, debería comenzar por un análisis a la luz de las hipótesis lingüísticas: sobre filología, traducción y, en fin, la diáspora lingüística en Tierra Media. Jeffery objeta cualquier otro punto de partida para la reflexión que no se halle previamente arraigado a la impronta que la situación lingüística y enciclopédica del autor deposita sobre su obra:

Él 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' (...) (Jeffery, en Pearce, 166)

En Los Monstruos y los Críticos - Y Otros Ensayos, Christopher Tolkien, hijo del autor, recopila su trabajo "Un Vicio Secreto", como el viejo profesor de lenguas 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, 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. (Tolkien, 1998, 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 lingüístico¹⁹ se desprende una coordenada obligatoria a la hora de iniciar cualquier recorrido de 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, de la tarea narrativa y sus lazos activos con la 'historia', y -por fin- de una especificidad artística concretada en obras particulares, que dejan leerse a través de las huellas que la práctica escrituraria imprime como tarea de rehechura, de reelaboración, ya que la creación -si bien emprendida desde la 'mitología personal'- no logra desembarazarse de una herencia cultural común, de naturaleza colectiva:

En los idiomas tradicionales, la invención se ve como algo estático, está severamente limitada por el peso de la tradición, o bien aparece aleada con otros procesos lingüísticos, y encuentra salida sobre todo en la modificación de grupos de sonidos ya existentes para que encajen con el sentido o incluso la modificación del sentido para que se ajuste al sonido. En cualquier caso, se han 'construido' palabras nuevas, ya que una palabra es un grupo de sonidos más o menos fijos temporalmente + una noción asociada, más o menos definida y fija en sí misma, y

en su relación con el símbolo sonoro. Copstruido, no creado. No existe en el idioma histórico, tradicional o artificial, la pura creación en el vacío. (Tolkien, 1998, 244)

En su libro El Camino a la Tierra Media, T. A. Shippey defiende la importancia que desempeña la 'historia' de la filología en el trazado de cualquier mapa de lectura de la obra de Tolkien, una apreciación que bien puede identificarse en la misma línea que la del erudito ya mencionado, Richard Jeffery. Según Shippey, el despertar decimonónico de la disciplina filológica y sus repercusiones contemporáneas, y aun posteriores, ejercen considerable influencia sobre el proyecto creador de Tolkien²⁰; 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, 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, 37-38)

No se éste, entonces -de acuerdo con Shippey-, un decurso que parta de una construcción literaria y desemboque en tópicos sobre filología, convertidos en materia narrada, sino que el trayecto resulta inverso: Tolkien edifica el mundo ficcional de la Trilogía para otorgar un cronotopos a sus lenguas artificiales. No se trata, pues, de la fundación del mundo de la Tierra Media, sino que tal espacio, sus avatares y sus habitantes brindan integridad a la

'cosmogonía' de las lenguas élficas; la creación de Tolkien es, antes que nada, un comentario sobre el desarrollo de la disciplina filológica:

(...) es sorprendente que, junto al completo éxito de los libros, el asunto que más irritaba a los críticos era la obstinada insistencia de su autor en hablar de la lengua como si fuera un tema de interés. Tolkien había dicho: "la invención de las lenguas es el fundamento" (...) 'Invención' proviene desde luego del latín *invenire*, 'encontrar'; su sentido más antiguo, como Tolkien bien sabía, era 'descubrimiento'. (Shippey, 43)

En un capítulo titulado "Pesquisas Filológicas", de su obra ya citada, Shippey no repara -aunque acertadamente, esto es: sin repercusiones sobre el alcance conceptual de sus ideas- en sustentar observaciones de tipo causalista sobre el motor creativo que impulsa el universo ficcional del Profesor:

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, 70)

Sin embargo, Shippey -quien, con notable osadía, desliza la hipótesis acerca de esta "desacostumbrada combinación de emotividad e investigación" (Shippey, 54) en la esfera de la crítica sobre Tolkien, e inaugura, casi sin proponérselo, la más sensata y nutrida línea de estudio hasta el presente- 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?" (Shippey, 63). Esta incógnita, corroída por el tono de sorna con que Tolkien apunta y juzga críticamente el mundo académico de su tiempo, conmueve los cimientos de una disciplina en el límite entre las dos áreas de erudición -denominadas 'Lit.' y 'Lang.' en el ámbito doméstico- que dividen el universo de las 'letras' familiar al Profesor. Ahora bien, como se observará en la sección siguiente, este cuestionamiento, que sólo algunos de sus críticos han alcanzado a dilucidar, no sólo se halla contenido en la poética del Profesor, considerada de modo integral, sino que -también en su obra- el mismo Tolkien esgrime respuestas que contestan a esta pregunta y contribuyen al abastecimiento interno de su universo ficcional.

2. Antepasados y Parábolas - Fantasía y Tiempo

Recorriendo la Trilogía, pueden observarse ciertos tópicos cuya permanencia determina cauces lectores bastante regulares, que permiten emprender abordajes descriptivos y sistemáticos de aspectos tales como el descubrimiento y la respetuosa figura de los antepasados, la función y persistencia de las parábolas, el diseño de un mundo fantástico -que hace de la obra de Tolkien un exponente de la literatura fantástica-, y el peso de un tiempo confuso, perdido, aunque actualizado en la presencia de un acervo folclórico borroso, apenas distinguible. 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; 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. (Shippey, 220)

Este crítico explica que la herencia lírica desconocida por los personajes genera sus efectos y construye, de este modo, un impacto de omnipresencia sobre los lectores de la Trilogía mediante la recurrencia a 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 (...)" (Shippey, 221); se trata precisamente de un cúmulo de imágenes procedentes del pasado, de 'recuerdos' que se heredan sin saberlo, donde se afianza la constante presencia de los antepasados. Sobre estas figuras y los cantos que mantienen su memoria viva entre los hobbits se edifican, a su vez, 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, 1982, 139)

En su travesía por el pasadizo montañoso de Gil-galad, los hobbits junto a Strider, recién unido al grupo luego de su breve estancia en la posada de Prancing Pony, 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, 229)

El legado oral del pasado persiste no sólo en el acervo poético que los personajes actualizan en la oralidad en estrofas sueltas, aparentemente desperdigadas, desvinculadas de toda experiencia cotidiana en la Comarca y, sin embargo, secretamente relacionadas con las vicisitudes que la destrucción del Anillo les depara, sino también en añejas fabulaciones

que el tiempo arrastra en poemas como el anterior. Estas piezas líricas entretienen proverbios, según se observa en los versos que Gandalf entrega a Mr. Barlibur para advertir a los hobbits:

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, 212)

También abundan las comparaciones que, bajo las formas de relación que abraza la metáfora -el símil, la sinécdoque, la metonimia-, contrastan 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. (Tolkien, 1982, 160)

El empleo de la parábola, en los poemas que Tolkien crea para su Trilogía, ha sido abordado por Robert Murray en su ensayo "J. R. R. Tolkien y el Arte de la Parábola", quien defiende la utilidad de esta figura, cuyo uso retrotrae al lector a un contexto bíblico. He aquí que Murray traza una línea diferencial entre la utilización de la alegoría -ya discutida- y la parábola: el crítico 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, 57)

La parábola alberga el potencial comparativo que permite referir la zona oeste de la Comarca y 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 construye la referencia desconocida, que -de este modo- se vuelve cercana, contrastable y cognitivamente aprehensible para los hobbits. En su estudio sobre la parábola en la obra de Tolkien, Murray se basa en la partición que el Profesor realiza entre 'historia' y 'alegoría', ubicándolas en 'extremos opuestos' (la primera desafía al lector, quien abona la obra a través del abordaje que le permiten su historia y la historia rastreable en la novela; la segunda, asociada a la metáfora, o bien se agota en el planteo que originalmente el autor realiza, o bien se nutre en la medida en que la riqueza cognitiva e interpretativa del lector lo posibilite). 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, 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, y la contempla como cargada de potencia simbólica natural; un relámpago de percepción imaginativa percibe cómo esta potencia puede engendrar un nuevo significado en otro contexto, y así se produce la *meta-phora*, la transferencia del poder de un símbolo para iluminar otra cosa, pero es ofrecida sin coacción a quienquiera que pueda responder (...)

Por otra parte, tenemos la alegoría (de la cual los enigmas poéticos pueden ser considerados como especímenes singulares). 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 contruidos artificialmente con pistas para guiar al lector a descubrir cuál es la solución pretendida en el mundo real. (Murray, en Pearce, 64)

En estrecha conexión con el carácter que reviste la parábola y la alegoría, como figuras cuyos mecanismos relacionales pueden aplicarse a la comprensión general del imaginario representado en la descripción de Tierra Media, se encuentra la apreciación acerca de la fantasía que Tolkien esboza en su ensayo "Sobre los Cuentos de Hadas" y que ha catapultado numerosas publicaciones entre los estudiosos. En su capítulo 'Pesquisas

Filológicas', Shippey trabaja sobre la búsqueda de una hipótesis constructiva para explicar la pulsión creadora del Profesor, y arriba a la conclusión de "que este 'centro real' era filológico, y que Tolkien no podía expresarlo en términos literarios corrientes"; su exploración continúa con una valoración de los aportes de Tolkien en el ensayo sobre el cuento fantástico, con el fin de elucidar los engranajes que movilizan el mundo de Tierra Media:

Estuvo muy cerca de conseguirlo en "Sobre los Cuentos de Hadas", cuando se detuvo muy de pasada en algunas palabras singulares, especialmente en *spell* (anuncio, presagio) y *evangelium* (evangelio, buena noticia). Estas dos palabras están emparentadas históricamente, ya que la traducción en inglés antiguo del griego *evangelion*, 'buena noticia', era *gód spell*, 'la buena historia', en la actualidad 'Gospel' (evangelio). *Spell* continuó significando 'una historia, algo contado en estilo cuidado', y con el tiempo 'una fórmula de poder', una palabra mágica. La palabra encarna buena parte de lo que Tolkien quería decir con 'fantasía', es decir, algo desacostumbradamente poderoso (palabra mágica), literario (una historia) y en esencia verdadero (el Evangelio). Al final de su ensayo afirma que los Evangelios tienen la 'índole suprema y convincente' del Arte Primario, de la verdad, una cualidad que a él también le gustaría afirmar, aunque sin esperanza de poder probarlo, de los elfos y los dragones. (Tolkien, 1998, 72-73)

Así, parece adquirir cuerpo una amalgama de conceptos -antepasados, historia, parábolas, alegoría, fantasía-, tendientes todos ellos a colaborar con un rol fundamental en la resolución y el sustento que requiere la perspectiva lingüística -sobre la reconstitución filológica a partir del acervo literario oral procedente del pasado, y de los procesos de traducción que la diáspora lingüística pone en movimiento entre los habitantes de Tierra Media.

Volviendo al ensayo incluido en Los Monstruos y los Críticos - Y Otros Ensayos, se abordarán ahora algunas de las nociones postuladas por Tolkien en "Sobre los Cuentos de Hadas": en primer lugar, la noción de fantasía que engendra estos relatos; en segundo término, los principales rasgos de estas composiciones; y, por fin, la convivencia de Dos Mundos: uno Primario, que remeda al real y busca ser recompuesto a través de la Magia, ejercicio técnico de la fantasía, y otro Secundario, que procura desagregar su naturaleza, independizarse de la referencia al mundo 'real' que necesariamente replica²¹. Se ha dicho que Tolkien arraiga la construcción de su Tierra Media apelando a mecanismos vinculados con los esquemas de escritura que rigen la formulación de las parábolas y los elementos

que las conforman: la alegoría y la historia, lo cual le permite -a su vez- reforzar la estructura de esta creación orquestando un pasado perpetuado en la memoria de los personajes, que -sin saberlo- portan marcas de una identidad develada gradualmente, a medida que los acontecimientos unen los versos recordados con los episodios vividos. Por ello, se torna necesario explorar las bases sobre las que Tolkien asienta sus ideas acerca del cuento fantástico:

(...) los relatos que tratan primordialmente de 'hadas', es decir, de las criaturas que en el inglés actual podrían recibir también el nombre de 'elfos' (elfos), son relativamente escasos y, en general, no muy interesantes. La mayor parte de los buenos 'cuentos de hadas' tratan de las *aventuras* de los hombres en el País Peligroso o en sus oscuras fronteras. Y es natural que así sea; pues si los elfos son reales y de verdad existen con independencia de nuestros cuentos sobre ellos, entonces también resulta cierto que los elfos no se preocupan básicamente de nosotros, ni nosotros de ellos (...)

La definición de un cuento de hadas (...) no depende, pues, de ninguna definición ni de ningún relato histórico de elfos o de hadas, sino de la naturaleza de *Fantasia*: el Reino Peligroso mismo (...) No intentaré definir tal cosa (...) No hay forma de hacerlo. *Fantasia* no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible. Consta de muchos elementos diferentes, pero el análisis no lleva necesariamente a descubrir el secreto del conjunto (...) Por ahora, sólo diré que un 'cuento de hadas' es aquel que alude o hace uso de *Fantasia*, cualquiera que sea su finalidad primera: la sátira, la aventura, la enseñanza moral, la ilusión. La misma *Fantasia* puede tal vez traducirse (...) por *Magia*, pero es una magia de talante y poder peculiares, en el polo opuesto a los vulgares recursos del mago laborioso y técnico. (Tolkien, 1998, 140-141)

En segundo lugar, el surgimiento y expansión de un mundo de fantasía comparte -de acuerdo con Tolkien- algunos de sus rasgos con la literatura oral²²; según el Profesor, la creación fantástica y su afianzamiento acompañan la evolución del acervo literario, que es también la "evolución de la raza humana" y la "historia del lenguaje". Tolkien descubre la existencia de tres factores comunes, que han pautado la tradición del relato en términos generales y, sobre todo, de tipo fantástico:

(...) los tres elementos, invención independiente, derivación y difusión, han jugado su papel en la elaboración de la intrincada madeja del Cuento. Y si exceptuamos a los elfos, no hay hoy ingenio alguno que pueda desenmarañarla. La más importante y fundamental de las tres es la *invención*, por lo que no ha de sorprender que sea también la más misteriosa. Las otras dos, en definitiva, se retrotraen por necesidad hasta un inventor, es decir, hasta un narrador. La *difusión* (o transmisión en el espacio), ya sea de un artefacto o de un cuento, no hace sino remitir el problema del origen a otro punto cualquiera. En el centro de la supuesta difusión hay un lugar en el que una vez vivió un autor. Otro tanto ocurre con la *derivación* (o transmisión en el tiempo): con ella no llegamos sino a un único autor primero. (Tolkien, 1998, 149)

Al evaluar los aportes de Tolkien sobre la 'fantasía' y la 'literatura fantástica', y la aplicabilidad de estas definiciones a su esquema sobre 'oralidad primaria' -en términos de Walter Ong-, se ha hecho referencia a la 'difusión' y perpetuidad del acervo literario que la comunidad lingüística esgrime como legado ancestral, como operador de la identidad grupal. Pues bien, podrían entonces recordarse tres de los aspectos que tiñen estas composiciones procedentes del pasado: 'acumulativas', 'redundantes' y 'situacionales', ya que tales apelativos responden exactamente a los poemas que Tolkien crea en su Trilogía, lo cual permite -por supuesto- remontar la línea reflexiva antes planteada: el 'pasado', el 'tiempo', reside en los personajes, que lo transportan aun ignorándolo y hasta desconociendo su rol como referentes culturales válidos en una comunidad semianalfabeta. Así, puede observarse cómo en la noción de Tolkien sobre 'fantasía' confluyen la presencia de los 'antepasados', el valor de las 'parábolas' y el pesado transcurso del 'tiempo'; 'fantasía' es -ante todo-, según el Profesor, herencia cultural de un pasado que lega sus historias con el fin de que sus portadores comprendan quiénes son y hacia dónde se dirigen, cúmulo didáctico y pragmático, riqueza impensada que los hobbits transportan desde siglos.

Así, Tolkien reconoce la presencia de un "Arte Sub-creativo" en toda formulación fantástica, concebida sobre la permanencia, sobre el resquicio liberado de una 'realidad primaria', de alguna manera 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: por una parte, si bien es éste el rasgo con que se define por antonomasia a los "cuentos de hadas" (término genérico, hiperónimo para los elfos, duendes, orcos y trolls, según Tolkien), también la composición por imágenes, mediante el uso descriptivo de mecanismos de visualización mental, agiliza y solidifica el engranaje creador de cualquier manifestación artística; por otra parte, y como reverso del argumento inmediatamente anterior, la 'Imaginación' constituye el motor de la expresividad poética en la totalidad de las variantes del arte, es decir: no distingue exclusivamente a la 'literatura fantástica' del resto de los ejercicios creativos. En el mismo ensayo, "Sobre los Cuentos de Hadas", y bajo el subtítulo "Fantasía", Tolkien observa:

La mente del hombre tiene capacidad para formar imágenes de cosas que no están de hecho presentes. La facultad de concebir imágenes recibe (...) el nombre lógico de Imaginación. Pero en los últimos tiempos y en el lenguaje especializado, no en el de todos los días, se ha venido considerando a la Imaginación como algo superior a la mera formación de imágenes, adscrito al campo de operaciones de lo Fantástico, forma reducida y peyorativa del viejo término Fantasía; se está haciendo, pues, un intento para reducir (...) la Imaginación al 'poder de otorgar a las criaturas de ficción la consistencia interna de la realidad'.

(...) me arriesgo a pensar que la diferenciación es filológicamente inadecuada y el análisis, inexacto. Una cosa, o un aspecto, es el poder mental para formar imágenes, y su denominación adecuada deber ser Imaginación. La percepción de la imagen, la aprehensión de sus implicaciones y su control, necesarios para una eficaz expresión, pueden variar en viveza y vigor; pero ello supone una diferencia de grado con respecto a la Imaginación, no de esencia. (Tolkien, 1998, 169-179)

Tolkien llega aún más lejos en su definición de la 'fantasía' en esta sección del ensayo, ya que -tras exponer su teoría acerca de la existencia de Dos Mundos: uno Primario o 'real', más estrictamente mimético; y otro Secundario, con mayor gradación imaginativa, en el riguroso y especial sentido en que define la cabida que la Imaginación posee en la ficción fantástica- introduce una nueva división. Por un lado, se halla la 'magia', ejercicio técnico que pretende subvertir el orden lógico de un mundo necesariamente emparentado con el 'mundo primario'; por otro, el 'encantamiento', piedra basal del 'mundo secundario', surgido de "destrezas élficas" -como ha sido indicado ya- y fundamentado en una "creencia secundaria" (Tolkien, 1998, 171). Esto puede vincularse a la reflexión filológica en torno al vínculo entre los *spells*, como *historias*, y el *gospel*, o evangelio, es decir: una buena historia, cuya valoración responde al régimen de veridicción y la autoridad y créditos que su lectura imparte. Tolkien lo explica así:

El Encantamiento genera un Mundo Secundario accesible tanto al creador como al espectador, para mayor gozo de sus sentidos mientras se hallan inmersos en él; y en estado puro es artístico tanto en deseos como en designios. La Magia produce, en cambio, o pretende producir, una alteración en el Mundo Primario. No importa a quién se atribuya su práctica, hadas o mortales, aparece distinta de las otras dos manifestaciones; no es un arte, sino una técnica; desea el *poder* en este mundo, el dominio de las cosas y las voluntades.

La Fantasía aspira a igualar el buen hacer de los elfos, el Encantamiento, y cuando lo logra, es la manifestación del arte humano que más se le aproxima. En el fondo de muchas de las historias élficas escritas por el hombre yace, patente o encubierto, puro o amalgamado, el deseo de un arte sub-creativo vivo (...) distinto por completo del afán egotista de poder característico del simple mago (...) (Tolkien, 1998, 175)

Si, como se ha señalado anteriormente, toda perspectiva de lectura de la Trilogía comparte -pese a tratarse de abordajes desde puntos de partida notablemente disidentes- el parámetro común de la tesis filológica que subyace e impele el mundo creado por Tolkien, existen, con todo, ciertos tratamientos que suponen posturas autorales mucho más emparentadas de lo que en primera instancia pueda creerse. Éste es el caso del ensayo “La Percepción del Tiempo en *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien”, de Kevin Aldrich, en el volumen que recopila Joseph Pearce, donde la noción temporal es rastreada en función de las variables de lectura correspondientes a esta sección, y explicada en términos similares a la concepción que el Profesor postula para la ‘fantasía’. Tanto las ideas de tiempo, de acuerdo con Aldrich, como de ‘fantasía’, se presentan en la Trilogía a modo de ejercicios inherentemente humanos, tendientes a ‘razonar’ la realidad (tangencialmente presente en el ‘mundo secundario’ del ‘arte su-creativo’) y a ‘acceder a la verdad’ desde un plano equiparable a la ciencia²³. Recuérdese, en esta línea, el polémico acercamiento entre la tarea filológica y la actividad literaria: Tolkien procura constatar que, mediante un aparato argumental común, puede generarse una porción de “realidad con asterisco”, o sea: puede remontarse el pasado de un elemento morfológico potencialmente existente, válida tanto como elucidación filológica, desde una disciplina académica con pretensiones de objetividad lingüística, o como formulación artística (así lo comprueba al haber acuñado dos sistemas lingüísticos perfectamente funcionales).

Aldrich entiende el abordaje del tiempo en la Trilogía desde la perspectiva artística de un ejercicio de razonamiento, producto similar a las conclusiones derivadas del aparato argumental empleado para crear las lenguas élficas o desempeñar tareas de reconstitución filológica de elementos lingüísticos perdidos:

Lo que Tolkien está diciendo es que cree que el cuadro de la realidad presentado en *El Señor de los Anillos* está en consonancia con la visión de la realidad cristiana. En su opinión, *El Señor de los Anillos* no trata del poder, sino de la ‘Muerte y la Inmortalidad’ y de escapar de la muerte o intentarlo, que en la historia es un intento insensato y perverso (...) Tal vez la mayor tentación para Hombres y Elfos en el mundo de Tolkien (...) es hacer frente a la muerte y el tiempo según las reglas de ellos en lugar de las del Creador. (Aldrich, en Pearce, 105)

Indagar “el misterio del Tiempo, misterio también de nuestras vidas” consiste en remontarse al inicio, al principio de un tiempo que 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 que plagan el primer volumen de la Trilogía 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 personajes como 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, 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; Albrich 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, 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, 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 Bag's End, para interpretarlas (o re-interpretarlas) ahora a la luz que arroja el intercambio entre el 'objeto' presente o la 'situación' vivida y las palabras que vienen a colación. A la hipótesis de corte lingüístico sobre la operatividad y objetividad disciplinarias de procedimientos filológicos 'burlados' o 'desmantelados' en la aplicación de sus mecanismos al diseño de lenguas ficticias, tan funcionales en términos técnicos y creativos como el propio rescate de una porción de 'realidad (lingüística) con asterisco' por parte de los eruditos universitarios, se suma el diseño de este universo épico, integrado por elementos clásicamente constitutivos del género, como son: los antepasados, la parábola o el valor de la palabra oral conservada generación tras generación. Los otros dos elementos, la fantasía y el tiempo, terminarán de delinearse en el abordaje que aparece a continuación, sobre el mapeo de un espacio de acción épica a la manera de un ejercicio cartográfico, donde es posible -por otra parte- recuperar la aplicación de técnicas de estudio sobre la distribución y evolución lingüística a la manera de un erudito oxoniense.

3. La “Trama Cartográfica”

Esta nueva sección se dedicará a la polémica en torno a las fuentes literarias de las que Tolkien abrevia para crear el universo de su Trilogía, y al rastreo de hipótesis acerca de la onomástica y toponimia parlante (ya que el vocablo ‘simbólica’ agradaría poco al Profesor), algo que Shippey denominara “la trama cartográfica” en su obra El Camino a la Tierra Media. Se expondrán, a continuación, dos puntos de vista diversos: uno correspondiente al estudioso Lin Carter, quien en 1969 publica su libro Tolkien: el Origen de El Señor de los Anillos; y, luego, la perspectiva de Shippey, contrapuesta aunque necesaria a la hora de completar un bosquejo inicial de los ejes que vertebran el desarrollo de este tramo de la reflexión: en primer lugar, las fuentes de Tolkien; en segundo lugar, la elección y funcionalidad de los nombres; y, por último, la disposición y correlato entre ‘personajes’, ‘lugares’ y ‘objetos’.

En el capítulo titulado “Las Fuentes Esenciales de Tolkien” de su obra ya citada, Carter postula la influencia que la Edda Antigua y El Cantar de los Nibelungos²⁴ ejercen sobre la estructura de Tierra Media, su nacimiento, personajes y eventos; si bien se provee una lista de similitudes y se destacan las disidencias entre estos dos cantares de gesta y la Trilogía, en términos generales Carter detecta un cúmulo de lecturas familiares a Tolkien, correspondiente a relatos que se registran por escrito en códices a partir del siglo XII de la era cristiana, procedentes de prácticas ancestrales de transmisión oral:

En forma oral, puede que 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, 222)

Las zonas de coincidencia que Carter encuentra entre la obra de Tolkien y las fuentes literarias familiares al Profesor no responden tanto al orden de la fábula, es decir: a las

vicisitudes que componen el ciclo del héroe Sigfrido, sino a ‘objetos’ y hechos relativos a tales elementos, que desempeñan -más allá de su sola presencia- un rol fundamental y semejante en estas obras:

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, 232)

Pues bien, frente a este rastreo de los orígenes que Carter emprende tiempo después de publicado el último volumen de la Trilogía, The Return of the King, y publica recién una década más tarde, se erigen posturas como la de Shippey, quien recolecta información de las cartas del Profesor editadas por Christopher Tolkien y emprende ‘su cruzada’ contra abordajes causalistas, en términos de ‘deudas’ o ‘permanencias’, que estudiosos y críticos como Carter señalan entre los relatos condensados en el bagaje lector de Tolkien. En el “Apéndice A” de su libro, bajo el subtítulo incisivamente aclaratorio de “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, 376); y -con las premisas que le aporta la opinión personal del Profesor- Shippey se embarca en aclaraciones acerca del concepto de ‘creación literaria’ defendido por Tolkien, aunque acaba -en definitiva- por engrosar la lista de deudatarios que Carter ofrece:

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 roja 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 (...) él 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, 376)

Así, Shippey elabora un listado aún más frondoso que el consignado por Carter: añade y magnifica el sustrato de lecturas que Tolkien realiza en la lengua original de los códices, tales como Beowulf, las elegías anglosajonas: The Ruin, The Wanderer y The Battle of Maldon, extensos poemas como Pearl y Sir Gawain and the Green Knight, obras pertenecientes al “período medieval o medio entre la cultura vernácula elevada del noroeste de Europa y la era de recopilación o ‘reconstrucción’ de Child y los Grimm”, entre otros títulos. Resulta curioso el rumbo que toma esta lectura de Shippey hacia el final del apéndice, ya que -defensor acérrimo de la hipótesis filológica que debe guiar, ante todo, cualquier acercamiento crítico e interpretativo de la Trilogía- este estudioso termina reconociendo la incidencia de obras múltiples, de extracción diversa, aunque conectándolo todo con la ya nombrada ‘diáspora lingüística’ y el papel de la tradición literaria en comunidades de ‘oralidad primaria’, plasmadas miméticamente en la identidad de Tierra Media:

El centro de todo lo que se ha mencionado en este ensayo es la tradición inglesa, aunque Tolkien no tenía inconveniente en aceptar lazos de sangre con Islandia, Sajonia o América, y (de manera más cautelosa), por la antigua proximidad, con los irlandeses e incluso con los fineses. Sin embargo, era en ciertos aspectos lo que ahora llamaríamos un escritor ‘étnico’, aunque parece ser que cualquiera puede ser étnico *menos los anglosajones* (...) Esta restricción es en buena medida culpa del éxito: puesto que el inglés es internacional, el idioma naturalmente pierde la carga de sentimiento nacional. Tras ese éxito, no obstante, Tolkien era consciente de los muchos siglos de acobardamiento que habían suprimido la tradición nativa en Inglaterra de modo más rápido, quizá, que en cualquier otro país europeo, y por ello tenía en alta estima lo poco que había sobrevivido de ella. En buena parte de lo que escribió y leyó es posible verlo intentando volver a la época anterior a que la confusión se asentase, cuando las tradiciones de la Comarca y la Marca estaban incorruptas. (Carter, 383)

Antes de adentrarse de lleno en la segunda directriz de lectura, cabe señalar que Carter, en el capítulo titulado “Sobre la Elección de los Nombres”, emprende una tarea relativamente minuciosa de búsqueda y constatación de nombres propios que, incluidos en

la Trilogía de Tolkien, derivan -con o sin modificaciones- de antiguas obras de los ciclos heroicos mencionados, o bien pertenecen a defonaciones de vocablos anglosajones, lo cual otorga integridad y consistencia a la selección léxica del Profesor. Según Carter: “Una exploración de la lengua anglosajona permite descubrir cómo Tolkien se sirvió de ella en los nombres de sus personajes, así como tal vez en los topónimos y en las palabras de algunas de las lenguas de la Tierra Media” (Carter, 257). Pues bien, el públicamente declarado ‘vicio secreto’ de Tolkien, o sea: la invención de palabras basándose en esquemas argumentativos y lingüísticos, empleados por la disciplina filológica, impulsa al Profesor a la creación de las lenguas élficas, con la consabida y -en apariencia- velada crítica a los procedimientos de un espacio académico productor de conocimiento. Tolkien desbarata sus pretensiones de objetividad al echar mano de métodos y prácticas empleados en la creación de sistemas lingüísticos artificiales, de la misma forma que la filología pretende recuperar elementos morfológicos con asterisco, es decir: formas potencialmente existentes, repuestas e incorporadas al léxico a partir del resto de elementos funcionales en determinado sistema lingüístico. Resulta curioso observar la definición que Tolkien provee de sí mismo en el ensayo “El Inglés y el Galés”, correspondiente a una clase dictada en la Universidad de Oxford, recopilada y publicada por Christopher Tolkien en Los Monstruos y los Críticos - Y Otros Ensayos:

En una empresa misionera un págano 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. (Tolkien, 1998, 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. (Tolkien, 1998, 197)

Pues bien, del análisis de la confrontación que ocasiona la convivencia de varios dialectos en la Isla, Tolkien deriva su hipótesis sobre la resistencia del sustrato galés y el

britano frente el 'inglés', o sea: el 'anglosajón', de origen germánico, o teutón. Si bien es bastante llamativo el modo en que este reputado filólogo desmantela la especificidad metodológica de su propia disciplina, en la creación de lenguas artificiales con las pautas que permiten reconstituir formas con asterisco, no resulta menos curioso observar que la misma dispersión que sufren las lenguas aquí abordadas halla su réplica en los conflictos lingüísticos que alejan y acercan las distintas razas que habitan Tierra Media, dada la imposibilidad de recomponer vínculos comunicativos entre hablantes de variantes dialectales tan evolucionadas que los usuarios de una y otra lengua ya no consiguen entenderse. Así, la diáspora humana y lingüística ocurrida en la Isla a principios de la Edad Media²⁵ se prolongaría en una disolución similar llevada por Tolkien a la ficción en su Trilogía; una vez más, puede verse el papel crucial que desempeña la 'historia' en su obra, factor que Tolkien rescata en la formulación de su universos literario, antes que la 'alegoría', antes que cualquier otra licenciosa forma de relación asociativa fundamentada en la connotación semántica:

(...) los nombres extranjeros, como los vocablos extranjeros, fueron adoptados fácilmente y muy pronto por el inglés. Desde luego, no cabe duda alguna de que definir el proceso que estableció el inglés en Britania diciendo que los 'teutones' expulsaron y desposeyeron a los 'celtas' es a todas luces demasiado simplista. Hubo fusión y confusión (...)

La mezcla de pueblos es, desde luego, una de las vías por las que tiene lugar el préstamo de nombres (...)

Pero si dejamos a un lado términos tales como céltico y teutón (o germánico), reservándolos para su único propósito útil -la clasificación lingüística-, queda como una conclusión evidente a partir de la historia que, aparte del idioma, los habitantes de Britania están fabricados a partir de los mismos ingredientes 'raciales', si bien la mezcla de éstos no ha sido uniforme. (Tolkien, 1998, 204-205)

La incógnita a la que Tolkien procura llegar se resume en los siguientes fragmentos, tras lo cual no se encuentran respuestas; se trata sólo de plantear, de develar un problema que el Profesor traslada al surgimiento y dispersión del Westron o Common Speech entre hombres y hobbits²⁶, 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- todos los pueblos se dan cita en la peripecia que implica la destrucción del (Único) Anillo:

(...) durante los primeros tumultos los defensores no intentarán aprender el idioma de los bárbaros invasores; y si éstos son en parte mercenarios sublevados (...) no habrá necesidad de hacerlo. Ni se preocupan demasiado los afortunados usurpadores de las tierras, en la primera oleada de pillaje y matanza, por 'la jerga de los nativos' (...)

¿De qué modo se mantuvo tal comunicación? Más aún: a ese respecto, ¿de qué modo fueron adoptados los numerosos toponímicos británicos que sobreviven una vez más desplazamos hacia el interior y dejamos los puertos y las regiones costeras que los piratas del Canal debían conocer desde mucho antes? No se nos dice. Se nos deja ante una estimación de posibilidades, y ante el difícil análisis del testimonio de palabras y toponímicos. (Tolkien, 1998, 215-216)

A poco de iniciada la marcha, el grupo de viajeros de la Comarca repara en una inquietante melodía procedente 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, quien -además- cuenta con la habilidad heredada de las lecciones de Bilbo para descifrar su lengua²⁷:

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, 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 lengua²⁸:

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, 112)

Por fin, en el último eje de esta sección parece estrecharse un punto de convergencia entre Carter y Shippey -ténanse en cuenta el radical posicionamiento de uno y otro ante la descripción de las fuentes de Tolkien-: ambos estudiosos coinciden en la perfección de la geografía creada por el Profesor para su Tierra Media, sin excluir la no menos notable consonancia entre los topónimos, los espacios que designan, sus habitantes

y las diversas lenguas que éstos hablan. Carter, quien -por su parte- expone en claros términos y sin rodeos la deuda de Tolkien con sus lecturas personales y los documentos que a menudo el Profesor frecuenta, producto de su tarea como filólogo, no duda en señalar coincidencias entre la distribución del relieve ficcional de Tierra Media y los antiguos mapas del noroeste europeo. Sin embargo, Carter afirma al respecto: “aunque los mapas de la Tierra Media de Tolkien están más o menos inspirados en el noroeste de Europa, no se puede establecer con precisión histórica una correlación con los primeros mapas de Europa, lo que no impide que tengan un cierto interés cultural” (Carter, 261). Si por un lado, Tolkien rebate todo enfoque causalista que pretenda hallar correspondencias directas entre sus lecturas personales y su obra literaria, dos hechos resultan, por otro lado, innegables: en primer lugar, la presencia ineludible de los textos medievales con que -ya sea como lector o como filólogo, o ambas categorías a la vez- Tolkien ha tratado; y, en segundo lugar, el trabajo de ‘remake’, reelaboración, o refactura que signa su universo literario, junto a la denominación que reciben sus personajes, lugares y objetos. Shippey afirma:

(...) 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. Milenios de historia lo habían sancionado y tenía una ‘coherencia interna’ definida, fuese aquella la ‘coherencia interna de la realidad’ o, simplemente, la del Arte Secundario (...)

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 (aunque tal vez no de su ‘inspiración’). Fue una actividad que mantuvo a lo largo de toda su vida y que resulta relativamente fácil de rastrear o de ‘reconstruir’. (Shippey, 77-79)

A su propio abordaje sobre la distribución espacial de Tierra Media, Shippey antepone una reflexión acerca de la relación que Tolkien plantea entre las palabras y los objetos; se trata, según afirma, de una tarea de reconstrucción -que el Profesor emprende a modo de prolongación de su tarea de filólogo, con las herramientas que su disciplina aporta al

quehacer literario- sobre términos ya existentes, con lo cual Tolkien se encontraría operando, entonces, en forma adversa a su propuesta con respecto a la reescritura de las fuentes. A continuación, en la cuarta y última sección de esta **SEGUNDA PARTE**, se abordará de manera específica la conversión o traslado del formato literario al fílmico, a lo que se añadirá también una reflexión final sobre la perspectiva de lectura de la obra de Tolkien, que subyace a los diálogos integrados en el guión adaptado y dirigido por Jackson.

4. Exégesis y Diégesis - Novela y Guión

A esta última y decisiva parte de la reflexión atañe el estudio detenido de la novela y del guión del primer volumen de la Trilogía, The Fellowship of the Ring, tarea que abarcará una variedad de consignas diferentes: desde la comprobación de que la especificidad de un sistema de significación requiere virar la perspectiva del abordaje, hasta una aproximación a la diversa economía expresiva que concierne a dos piezas artísticas, una literaria y otra fílmica. Existe, desde luego, otro motor que impulsa las consideraciones elaboradas en torno a las dos obras: se trata de la comprobación de que la hipótesis filológica -punto de partida obligado en los distintos tratamientos críticos que ha recibido la Trilogía- desplaza su centralidad, en el caso de película, para ubicarse en una zona aledaña, y fundirse junto a elaboraciones o descripciones cuyo objetivo corresponde a contextualizar los avatares épicos de los personajes. Una vez planteadas las directrices de trabajo, restaría agregar unas palabras acerca del procedimiento elegido: como se ha discutido anteriormente, a cada manifestación expresiva -conforme o no un 'sistema' en términos estructuralistas- conviene una modalidad comunicativa que le es propia e inherente, en virtud de la especificidad de sus posibilidades semióticas. Por eso, mientras que una obra literaria se deja analizar de manera exegetica, a una película -también una pieza artística- se adapta más holgadamente una perspectiva diegética, sin que deba descartarse la probabilidad de abordar una novela desde un punto de mira diegético, o -de forma inversa- un filme con las herramientas de un exégeta, y detenerse así o bien en la 'fábula' -si se trata de una novela- o en el rejevamiento de la simbología -llámese 'alegoría'

o 'metáfora', con los debidos recaudos que Metz aconseja tomar. A continuación, se analizarán los diálogos que integran el guión de la película, adaptado y dirigido por Peter Jackson, y se lo contrapondrá a la novela; es decir: partiendo de un abordaje diegético de la 'fábula' de la película, la reflexión se detendrá en el trabajo contrastivo con la novela. Cabe destacar que del guión sólo se han seleccionado las partes dialogadas, o sea: el presente análisis no procura sino reflexionar sobre los diálogos -ya sea de los personajes, como de las voces en 'off', que contextualizan la 'historia' al comienzo de la película-, dejando entonces de lado el resto de las formas expresivas que integran el filme. Es decir: Metz sostiene que la significación en el campo de la filmología puede estudiarse con herramientas y métodos de otras disciplinas -para lo cual recurre al modelo gramatical estructuralista-, sin que el análisis se considere allí agotado. De hecho, el cine ha sido definido como un 'lenguaje no verbal', en lo que constituiría -desde una primera y rápida aprehensión conceptual- una relación contradictoria entre términos que se excluyen: si es un lenguaje, entonces debe necesariamente ser de índole verbal; pues bien, Metz ha procurado demostrar que el cine -aunque constituya un tipo de expresión 'no verbal'- es al fin un lenguaje, puesto que se halla integrado por vectores de distinta extracción, entre otros el lingüístico. Este tratamiento de las obras parte justamente de esa delimitación de la expresividad filmica: el punto en que pueden confrontarse una novela y su adaptación e interpretación filmicas, sólo en tanto forma lingüística, ya no en lo que este 'lenguaje' posee de 'no verbal', sino ciertamente en aquello que hace que este 'lenguaje' pueda definirse como tal, en términos filmicos.

En principio, es preciso señalar que los dos primeros capítulos de la novela, "A Long-expected Party" y "The Shadow from the Past", donde se condensan las explicaciones sobre el origen de Tierra Media y los motivos que conducen a forjar los anillos, en los diálogos que Gandalf sostiene con Bilbo y Frodo, sumado al capítulo "The Council of Elrond", donde Aragorn y Boromir exponen las vicisitudes del reino de Gondor y su línea genealógica a partir de Isildur, y Bilbo relata a Frodo los detalles de su hallazgo en la cuevas de Misty Mountains, se encuentran desglosados y resumidos al inicio de la película, y distribuidos en las conversaciones entre el Mago y los Baggins:

I amar prestar aen / The World has changed / Han mathon ne nen / I feel it in the water / Han
 mathon ne chae / I feel it in the Earth / A han noston ne gwilith / I smell it in the air / Much
 that once was is lost, / for none now live / who remember it. / It began with the forging / of
 the great Rings ... / Three were given to the Elves / immortal, wisest and fiercest of all beings.
 / Seven to the Dwarf Lords ... / Great miners and craftsmen / of the mountain halls / And nine
 ... Nine rings were gifted / to the race of Men ... / who above all else desire power / For within
 these rings was bound / the strength and will to govern each Race. / But they were all of them
 deceived ... / for another ring was made. / In the land of Mordor, / in the fires of Mount
 Doom, / the Dark Lord Sauron ... / forged in secret a Master Ring / to control all others / and
 into this ring he poured his cruelty, his malice, / and his will to dominate all life ... / One Ring
 to rule them all! / One by one, / free lands of Middle Earth / fell to the Power of the Ring. /
 But there were some / who resisted ... / A last Alliance of Men and Elves / marched against
 the armies of Mordor ... / and on the slopes of Mount Doom / they fought for the freedom of
 Middle Earth. / Tangado a chadad! / Victory was near / but the power of the ring / could not
 be undone ... / It was in this moment ... / when all hope faded ... / that Isildur, son of the King
 / took up his father's sword. / Sauron, / the enemy of the free peoples / of Middle Earth, / was
 defeated. / The ring passed to Isildur, / who has this one chance / to destroy Evil forever / but
 the hearts of men / are easily corrupted. / And the ring of the power .. / has a will of its own. /
 It betrayed Isildur, / to his death. / And some things / that should not have been forgotten /
 were lost. / History became legend ... / Legend became myth ... / and for 2,500 years / the ring
 passed out of all knowledge. / Until / when chance came / it ensnared a new bearer / My
 preciousss ... / The ring came to the creature Gollum, / who took it deep into the tunnels / of
 the Misty Mountains, / and there it consumed him. / It came to me, my own / My love, my
 own, my preciousss! / The ring brought to Gollum / unnatural long life. / For 500 years / it
 poisoned his mind, / and in the gloom of Gollum's cave it waited. / Darkness crept back into
 the forests of the world. / Rumour grew of a shadow in the East, / whispers of a nameless fear,
 / and the Ring of Power perceived ... / its time had now come. / It abandoned Gollum / but
 something happened then / the ring did not intend. / It was picked up / by the most unlikely
 creature imaginable / What's this? / A hobbit ... Bilbo Baggins, / of the Shire / Lost! / My
 precious is lost! / For the time will soon come / when Hobbits will shape the fortunes of all.

Ya desde el comienzo de la película puede observarse que la enorme concentración de
 datos contextuales, distribuidos -en gran medida- en los primeros y últimos capítulos del
 Book I, que integra el primer volumen de la Trilogía, responde a exigencias fílmicas: debe
 exponerse, en forma breve y condensada, tanta información al inicio, a fin de enmarcar
 luego los diversos episodios que conforman la aventura total de la travesía para destruir el
 Único. Vale destacar, por un lado, que el epígrafe de la novela se halla inserto y resumido
 en esta introducción, y por otro, que ciertas precisiones acerca de la distribución lingüística
 en Tierra Media se descuentan y se agrega, en cambio, una traducción en lengua élfica de
 las primeras palabras en Westron. Como ya se dicho, intercalado a los diálogos que siguen
 se hallan nuevas explicaciones históricas:

Year 3434 of the Second Age ... / here follows the account of / Isildur ... / high King of Gondor / and the finding of the Ring of Power. / It has come to me, the One Ring / which shall be an heirloom of my kingdom. / All that will follow in my bloodline / shall be bound to its fate / for I will risk no hurt to the ring! / It is precious to me ... / though I abide with a great pain. / Markings upon the band begin to fade. / The Writing which at first was as clear / as red flame, has all but disappeared, / a secret now that only fire can tell (...)

This is the One Ring, / forged by the Dark Lord, Sauron ... / in the fires of Mount Doom ... / taken by Isildur, from the hand of Sauron himself! / Bilbo found it ... in Gollum's cave. / Yes ... for 60 years the ring laid quiet ... / in Bilbo's keeping ... / prolonging his life ... / delaying old age ... / but no longer Frodo. / Evil is stirring in Mordor, / the ring has woken, / it's heard its Master's call (...) The Spirit of Sauron endured / His life force is bound to the ring, / and the ring survived. / Sauron has returned, / his orcs have multiplied ... / His fortress of Barad-Dur is rebuilt / in the land of Mordor. / Sauron needs only this ring / to cover all the lands on a second darkness! / He is seeking it, / all his thought is bent on it. / The ring yearns above all else / to return to the hand of its master. / They are one, / the Ring and the Dark Lord.

Hay, además, dos puntos destacables en este primer tramo de la película: uno de ellos se vincula con el romance sugerido entre Sam y Rosie, casi ausente en el primer volumen; el otro se ubicaría en la línea de la hipótesis filológica que Tolkien postula para la totalidad del universo ficticio de Tierra Media. En primera instancia, los poemas correspondientes a los primeros capítulos de la novela se han elidido en el guión, excepto uno, que resalta el inicio de la travesía que los hobbits están a punto de emprender. Se trata de unos antiguos versos, que -en el guión- repiten Gandalf, al llegar a la Comarca, y Bilbo, tras despedirse del Mago y depositar la responsabilidad del Único en manos de Frodo. En la novela, la versión estrófica completa es ésta:

The Road goes ever on and on
Down from the door where it began.
Now far ahead the Road has gone,
And I must follow, if I can,
Pursuing it with eager feet,
Until it joins some larger way
Where many paths and errands meet.
And whither then? I cannot say. (Tolkien, 1982, 58)

En segundo lugar, el gusto de los hobbits por la reproducción de anécdotas, leyendas, o cuentos populares, con la simpleza que caracteriza a esta comunidad de 'oralidad primaria', se halla presente tanto en la novela como en el guión, pero lo que en la primera es descripción del modo en que la compañía reacciona ante el discurso de Bilbo, en la

película se vuelve acción. Bilbo convoca y mantiene la atención de los menores con un viejo relato sobre los trolls convertidos en estatuas de piedra a la luz del sol:

So there I was ... / at the mercy of three monstrous Trolls. / And they were all arguing amongst themselves / about how they were going to cook us. / Whether the term of us picked, / whether they should sit on us one by one, / squash us to jelly. / They spent so much time arguing / about whethertos and whyfors ... / And they spent so much time arguing, / that sunlight crept over the top of the trees ... / And turned them all to stone!

Además, al desaparecer literalmente de la Comarca, Bilbo se convierte en otro de los 'personajes del panteón literario oral' entre los hobbits, como se cuenta en el segundo capítulo de la novela:

The talk did not die down in nine or even ninety-nine days. The second disappearance of Mr. Bilbo Baggins was discussed in Hobbiton, and indeed all over the Shire, for a year and a day, and was remembered much longer than that. It became a fire-side story for young hobbits; and eventually Mad Baggins, who used to vanish with a bang and a flash and reappear with bags of jewels and gold, became a favourite character of legend and lived on long after all the true events were forgotten. (Tolkien, 1982, 65)

En tercera instancia, el papel del libro: en la película, Bilbo -único personaje que puede denominarse 'book-bearer' o 'book-keeper', y 'book-writer' o 'book-composer', además de destacarse por ser el 'ring-finder' y convertir a Frodo en 'ring-bearer'- 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 Strider. En el guión, las menciones son breves: 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 Red Book, documento perteneciente al Shire Records²⁹ e integrado por tres Libros principales, donde se registra la historia de Tierra Media. De estas menciones -que podrían denominarse 'metacompositivas'-, poco puede hallarse en el Book I, donde sólo en el primer capítulo se incluye 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 Book II, sobre todo en el capítulo titulado "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 -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 Deneþhor 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 Deneþhor. 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)

'Very well, very well, Master Elrond!' said Bilbo suddenly. 'Say no more! It is plain enough what you are pointing at. Bilbo the silly hobbit started this affair, and Bilbo had better finish it, or himself. I was very comfortable here, and getting on with my book. If you want to know, I am just writing an ending for it. I had thought of putting: *and he lived happily ever afterwards to the end of his days*. It is a good ending, and none the worse for having been used before. Now I shall have to alter that: it does not look like coming true; and anyway there will evidently have to be several more chapters, if I live to write them. It is a frightful nuisance. When ought I to start? (...)

'Of course, my dear Bilbo,' said Gandalf. 'If you had really started this affair, you might be expected to finish it. But you know well enough now that *starting* is too great a claim for any, and that only a small part is played in great deeds by any hero (...) If you need my advice any longer, I should say that your part is ended, unless as a recorder. Finish your book, and leave the ending unaltered! There is still hope for it. But get ready to write a sequel, when they come back.' (Tolkien, 1982, 323)

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)

'How long do you think I shall have here?' said Frodo to Bilbo when Gandalf had gone. 'Oh, I don't know. I can't count days in Rivendell,' said Bilbo. 'But quite long, I should think. We can have many a good talk. What about helping me with my book, and making a start on the next? Have you thought of an ending?' 'Yes, several, and all are dark and unpleasant,' said Frodo. 'Oh, that won't do!' said Bilbo. 'Books ought to have good endings. How would this do: *and they all settled down and lived together happily ever after*'? 'It will do well, if it ever comes to that,' said Frodo. (Tolkien, 1982, 328)

'(...) All I ask in return is: take as much care of yourself as you can, and bring back all the news you can, and any old songs and tales you can come by. I'll do my best to finish my book before you return. I should like to write the second book, if I am spared.' (Tolkien, 1982, 333)

Con respecto a la figura de 'book-bearer'³⁰ ('book-keeper' o 'book-composer'), cabe destacar que los magos constituyen presencias avasallantes en virtud de su acceso a diversas ramas del conocimiento. 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 que la dispersión lingüística ha vuelto básicamente incomprensibles los dialectos procedentes de un tronco común. En el guión, la mención es mínima y atañe sólo al contenido del códice hallado 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 ...;

mientras que, 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 la voz lectora, en este caso: el personaje 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 (...)

'It is grim reading,' he said. 'I fear their end was cruel. Listen! We cannot get out. We cannot get out. They have taken the Bridge and second hall. Frár and Lóni and Náli fell there. Then there are four lines smeared so that I can only read went 5 days ago. The last lines run the pool is up to the wall at Westgate. The Watcher in the Water took Óin. We cannot get out. The end comes, and then drums, drums in the deep. I wonder what that means. The last thing written is in a trailing scrawl of elf-letters: they are coming. There is nothing more.' (...) (Tolkien, 1982, 381-383)

Los requisitos impuestos por la economía cinematográfica permiten aseverar, además, que la repetición constituye un mecanismo diseminador de significación a través de la diégesis fílmica: ciertas expresiones son reiteradas en más de una ocasión por los mismos personajes, 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 Hermandad. Obsérvense los diálogos entre Sam, guardián y sirviente, y su amo, 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 hobbit, 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 de la novela, "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 entre estos dos personajes puede hallarse en el guión: en primer lugar, en la breve estancia en Minas Moria, cuando descubren que la criatura Gollum ha seguido los pasos al acecho de la Hermandad y del Único, y luego, a bordo del bote que conducirá 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 Prancing Pony, narrada en los capítulos "The Old Forest" y "In the House of Tom Bombadil", se omite por completo en la película, mientras que se agregan escenas, como la persecución de los Black Riders, el acecho y la evasión en la posada de Butterbur, o la lucha final entre los Orcos y los miembros de la Hermandad. Asimismo, gran parte de lo narrado en el capítulo "The Council of Elrond" se encuentra desperdigado en diferentes momentos del filme, 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 relata el Mago a Frodo, una vez reunidos en Rivendell- tiene lugar en el preciso instante en que debería encontrar a los hobbits en Prancing Pony, y que en la película es anterior a las escenas rodadas en la posada de Butterbur. Agregarlo al filme implica, además, generar diálogos que fundamenten lo sucedido:

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? / They are not all accounted for, the lost seeing stones. / You do not know who else may be watching. / The hour is later than you think. / Sauron's forces are already moving. / The Nine have left Minas Morgul. / The Nine? / They crossed the river Isen on Midsummer's eve, disguised as riders in black. / They've reached the Shire. / They will find the ring, and kill the one who carries it. / Frodo! / You do not seriously think that a hobbit / could contend with the will of Sauron? / There are none who can. / Against the power of Mordor, there can be no victory. / We must join him, Gandalf. / We must join with Sauron. / It would be wise, my friend. / Tell me, friend ... / When did Saruman the wise / abandon reason for madness? / I gave you the chance of aiding me willingly, / but you have elected a way of pain!

Otro tanto ocurre al añadir escenas y diálogos que expliquen 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!

La historia de amor entre Aragorn, heredero de la casa de Isildur, y Arwen, princesa de los Elfos de Rivendell, apenas mentada en la Trilogía –aunque presente en los archivos de la Comarca y las ediciones sucesivas de la primera versión del Red Book–, 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 Black Riders; genera, luego, la inundación que erradica definitivamente el peligro de los Nine; en tercer lugar, una vez sanos y salvos en Rivendell, fortalece sus lazos con Aragorn y reafirma su amor. Cabe agregar que la presencia de Arwen en la película aporta el sabor de la lengua élfica, algo que en la novela se explota en la figura de Legola, en capítulos como “Lothlórien”, “The Mirror of Galadriel” o “Farewell to Lórien”, en episodios de progreso lento, que ofrecen –por lo tanto– escasas posibilidades a la formulación 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 Chithaegllir. Lasto beth daer: / Rimmo nin Bruinen. Dan in Ulaer. / Nin o Chithaegllir. 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.

You said you'd bind yourself to me, / forsaking the immortal life of your people. / And to that I hold. / I would rather share / one lifetime with you, than face all the ages / of this world alone. / I choose a mortal life! / You cannot give me this! / It is mine to give to whom I will ... / Like my heart.

En cuanto a los dos episodios en que Frodo se coloca el Anillo y se desmaterializa, uno ocurrido accidentalmente y debido a su ignorancia sobre el poder de la joya, y otro en defensa propia al enfrentarse a Boromir en el bosque, ambos son respetados en el guión, al que se añade, además, la desaparición del portador cuando un Black Rider intenta sustraerle el Único. Por otra parte, las visiones que en la película asaltan al hobbit cuando coloca el Anillo en su dedo; se encuentran ausentes en la novela; sin embargo, tales visiones equilibran, en el filme, lo que en la novela aparece desglosado en instancias oníricas y apariciones alucinatorias del Ojo de Fuego. Frodo sueña al abandonar la Comarca con la detención de Gandalf -bajo la forma de un trueno sobre el paisaje marino de la pacífica Torre Blanca-, quien está a punto de ser encarcelado y demorar, así, su contacto con los hobbits en la posada de Prancing Pony:

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 Único, luchan en Frodo los poderes del Bien y el Mal, algo que en la película el hobbit enfrenta en repetidas ocasiones, siempre que -por protección o mera curiosidad- se coloca el Anillo:

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 cuanto al episodio de la visión en el espejo de agua de Galadriel en las inmediaciones de Lothlórien, puede afirmarse que, en la película, entre las premoniciones entrevistas por Frodo al inclinarse sobre la fuente, y su diálogo con la Dama, se rinde cabal cuenta de la prolongada descripción que contiene este capítulo 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.

Sin embargo, en lo que atañe a este mismo episodio, la reacción de Frodo frente a la llamada del Ojo resulta más vívida en la lectura de la novela, efecto logrado a través de la demorada y minuciosa descripción del tamaño, color y comportamiento de las lenguas de fuego de Sauron, que -por supuesto- no se encuentra en el filme:

(...) suddenly the Mirror went altogether dark, as dark as if a hole had opened in the world of sight, and Frodo looked into emptiness. In the black abyss there appeared a single Eye that slowly grew, until it filled nearly all the Mirror. So terrible was it that Frodo stood rooted, unable to cry out or to withdraw his gaze. The Eye was rimmed with fire (...) and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing.

Then the Eye began to rove, searching this way and that; and Frodo knew with certainty and horror that among the many things that it sought he himself was one. But he also knew that it could not see him -not yet, not unless he willed it. The Ring that hung upon its chain about his neck grew heavy, heavier than a great stone, and his head was dragged downwards. The

Mirror seemed to be growing hot and curls of steam were rising from the water. He was slipping forward. (Tolkien, 1982, 430)

Por otra parte, el episodio del acertijo en las puertas de Minas Moria, aunque más prolongado en la novela, en diálogos que compilan las disquisiciones de los personajes hasta dar con la palabra clave 'mellon' en élfico, o 'friend' en inglés, guarda fidelidad en la película, donde el motivo principal que retiene a los miembros de la Hermandad ante el portal de la tumba de Balin radica en el repentino asalto del pulpo gigante. Las discusiones en que Frodo y Boromir se disputan el Anillo resultan también notables por su fidelidad en la película –sobre todo, en lo que respecta a los diálogos: en primer lugar, las palabras que cruzan durante la tormenta desatada por mandato de Caradhras, rumbo al sur; en segunda instancia, en el último capítulo de la novela, "The Breaking of the Fellowship", cuando Boromir intenta persuadir a Frodo para que le entregue el Anillo. El arrepentimiento llega demasiado tarde para Boromir en la película, ya que muere enfrentando a los Orcos y es redimido por Aragorn, en quien reconoce a su Rey y Señor; no así en la novela, donde el ataque de las tropas al mando de Saruman se posterga, y Boromir se incorpora nuevamente a las filas del Bien y acude al encuentro del resto, en busca de Frodo y Sam.

En la obra de Pytrell, El Profesor de los Anillos, este crítico emprende una tarea contrastiva de los textos de Tolkien y de Jackson, que bien vale dos aclaraciones. Se trata, en primer término, de una aproximación diegética en ambos casos -es decir: no realiza un análisis exegético de la poética del Profesor, pese a reconocer que los dos formatos semióticos merecen exámenes y juicios diferentes. En segundo lugar, aunque se manifiesta la imposibilidad de evaluar los dos formatos expresivos de manera similar, Pytrell presenta una comparación que involucra la distribución de escenas y la banda o secuencia de imágenes, algo que excede el ejercicio de paráfrasis basado en la novela y ofrecido en los diálogos del guión. Así, este crítico juzga la versión cinematográfica de Jackson:

El filme en sí mismo, sin detrimento de su espectacularidad, no tiene la eficacia técnica esperable en una realización de su género y, por lo tanto, no alcanza la entidad estética alardeada desde su reproducción y consecuentemente de su post-producción. Y a todas luces es un filme inadecuado para representar la obra de Tolkien. Tampoco la duración de la película justifica la supresión de escenas y de personajes vitales y el añadido de escenas que no esclarecen ni aportan una interpretación esencial según la línea del original, sino que en muchos casos distorsionan el sentido. (Pytrell, 102)

Por eso se ha dicho que conviven en Pytrell, por un lado, la aserción de que la versión de Jackson debe ser examinada teniendo en cuenta la independencia que ambos formatos expresivos poseen, factor determinante de la identidad propia que la película reviste frente a la novela de Tolkien, y por otro, el recurso a un proceso contrastivo que, para la novela, posee únicamente rasgos diegéticos, mientras que, en el caso del filme, incluye una evaluación integral del resto de los mecanismos, como la disposición plánica, por ejemplo. Por fin, la desilusión de Pytrell ante el resultado obtenido por Jackson defiende las expectativas defraudadas de gran parte de los estudiosos de Tolkien, quienes -esperando que la película incluya guiños eruditos sobre la discrepancia académica que corroe la vida del Profesor, o menciones de la hipótesis lingüística sobre la distribución y recuperación filológica de las lenguas europeas- se ven totalmente desilusionados. Pytrell considera que la 'metosemia' realizada por Jackson no favorece el original de Tolkien, más allá de la independencia que este nuevo producto posea como derivado del arte cinematográfico. El crítico afirma:

Si bien el filmico sigue más o menos el texto literario, también es verdad que en varios tramos se aparta en exceso, aunque sea sólo en detalles aparentemente menores, para transformar no sólo la estructura temporal sino también el sentido de algunos momentos característicos de la novela de Tolkien. En esta metosemia radica la principal decepción del filme. Tal parece que a los guionistas se les pasó por algo que existen muchos 'eruditos' en materia de Tolkien, muchos de los cuales no aceptarían esa libertad 'creativa'. (Pytrell, 91)

Los mecanismos filmicos empleados por Jackson han sido vapuleados y sojuzgados por quienes se autodenominan conocedores de la poética de Tolkien, y el producto escénico de este director (más allá de la evaluación de la escritura del guión como tarea de paráfrasis de la obra original) se ha visto desjerarquizado por una serie de motivos que figuran a continuación. En primer lugar, esto se debe, como se ha demostrado, a los mecanismos de comprensión del despliegue creativo con que Tolkien ficcionaliza la constitución y supervivencia de una literatura oral en el seno de una comunidad lingüística semianalfabeta -bastante conservada en la película, por otra parte. En segundo término, la hipótesis del Profesor sobre la diáspora y evolución lingüísticas se encuentra parcialmente contenida en el empleo de la voz en 'off', que aporta datos pertinentes a la cosmogonía de

Tierra Media y a la guerra que asola la Comarca durante la Tercera Edad. Una vez analizados estos elementos vinculados a la hipótesis lingüística y a la crítica al entorno académico de Tolkien, cabría agregar, en tercer lugar, que el uso de ciertos recitados y de breves piezas de composición anónima ayudan a hilvanar instantes pasados que, mediante el recuerdo del momento de enunciación de las palabras, consiguen explicar el presente y hasta decidir el curso que las acciones de los personajes tomarán en un futuro cercano. Si bien existen episodios y personajes que han sido totalmente elididos del guión -tal es el caso de Tom Bombadil y la aventura en el 'Old Forest' y en 'Barrow-Downs'-, es preciso observar, en cuarto lugar, que los roles de 'ring-bearer', en Frodo, y la aleación de 'ring-finder' y 'book-bearer', en Bilbo Baggins, ocupan una posición de notable relevancia en el filme. Por fin y para concluir este trayecto diegético operado sobre la porción dialogada del formato guionado por Jackson, cabe destacar, por un lado, la incorporación en la película de dos historias de amor: un atisbo de la relación entre Sam y Rosie, y el romance entre Aragorn, heredero de Isildur, y la princesa Arwen; y, por otro, la explotación de cinco tópicos que esquematizan el relato de la novela de Tolkien y pautan el curso diegético elegido por Jackson: la breve explicación de la historia de Tierra Media; la conformación de los reinos de Mordor, con su Torre Negra, y Gondor, con su Torre Blanca; los motivos de la Guerra del Anillo; la constitución de una Hermandad del Anillo; y la travesía emprendida por sus integrantes para lograr la destrucción del Único.

CONCLUSIÓN

El concepto de 'traducción', de acuerdo con las propuestas de críticos como George Steiner o Burton Raffel, en el capítulo titulado "How to Read a Translation" de su obra The Forked Tongue, puede aplicarse al abordaje, 'razonamiento' y goce estético de todas las formas de expresión artística:

All art is in a sense a process of translation; the art of translation differs from original creation largely in that its scope, and its problems, are almost exclusively verbal. Thought, and emotion, and the framework of meaning on which they are spread, all pre-exist for the translator. (Raffel, 103)

Además, el criterio tripartito que se reserva a la descripción de procedimientos interlingüales, intralingüales e intersemióticos a la hora de emprender el análisis de cualquier manifestación de arte deja entrever que a la fuerte impronta lingüística que reviste tal escisión vienen a unirse y otorgar consistencia al conjunto una variedad de mecanismos expresivos, parcialmente verbales e -incluso- no verbales, en cuyo caso es asimismo factible recurrir al concepto de 'traducción'. De todas formas, es innegable que pesa sobre esta apertura conceptual la tradicional restricción del proceso traductor a tareas pertinentes al ámbito estrictamente lingüístico; de hecho, críticos 'tan liberales' como Steiner y Raffel ilustran sus discusiones con gran número de ejemplos literarios (debido, quizá, a su formación letrada) y hasta asientan las bases de sus propuestas partiendo del campo lingüístico. En la "Introduction" de su obra ya citada, Raffel provee una 'redefinición' de la idea de 'versión', todo un avance para comienzos de la década del '70, cuando el libro se edita por primera vez:

There sometimes seem to be two camps -the literalists, and those favoring 'free' renditions- but in fact the differences are not matters of theory. The literalist assumes that his job is to act as a kind of inverse mirror (...) his translation is intended to take one through the looking glass back into the original poem -or as close to the original as may be possible (...) The 'free' translator assumes that his job is to take the poem out through the mirror, bring it from its original environment into the world of those who read whatever language he is translating into. (Raffel, 11)

Pues bien, como se habrá apreciado, este trabajo se ajusta al alcance tradicional del concepto de 'traducción', en tanto se considera el guión de Peter Jackson una paráfrasis de la novela de Tolkien, y se añaden aquí, además, algunas reflexiones sobre la 'identidad' y 'entidad' de ambas piezas, la literaria y la cinematográfica, desde el desplazamiento intersemiótico, que puede asimismo enmarcarse e interpretarse desde el vasto campo de los procesos traductores. El presente objeto de estudio no atañe al traspaso interlingual, sino a la crítica del traslado intersemiótico de la Literatura al Cine, como fenómenos semióticos distintivos y específicos, como ocurrencias diferenciales en que es factible determinar permanencias y detectar zonas disidentes. Se trata, pues, de una tarea descriptiva de ese ejercicio de paráfrasis cifrado en la redacción del diálogo que integra el formato guionado, y que bien puede considerarse una 'versión' del texto original, es decir: la novela del Profesor Tolkien. Es preciso aclarar, con todo, que este decurso de la Literatura al Cine, considerado desde el oxímoron que lo define en términos de 'lenguaje no verbal', implica circunscribirse al factor lingüístico que el cine alberga, y que justamente permite considerar al cine un lenguaje, como lo hace Christian Metz, a partir del modelo ofrecido por la glosemática de Hjelmslev.

Sin embargo, el hecho de observar en el formato guionado un ejercicio de paráfrasis, y de reconocer en él la 'identidad' de una 'versión' conduce a pensar que, debajo o detrás de esta tarea contrastiva entre la novela y el filme, subyace la oculta búsqueda y el reconocimiento de la presencia legitimada y autoritaria de la novela. Pues bien, cabe aclarar que -dada la independencia que la especificidad cinematográfica aporta a la 'versión' guionada- tal 'versión' constituye, en términos de Raffel, la medida y tamaño para definir la solidez y eficacia de sí misma como manifestación artística: "The reader, the critic must be -indeed, can only be- a reader, a critic, for his place and his time" (Raffel, 114), de manera que la 'versión', en sí misma, se autoabastece como producto de un tiempo y un lugar definidos, y dictamina la ejecución autorizada de un estatuto propio, vigente en un espacio y un momento determinados. Así, el desplazamiento de significado que solidifica el quehacer traductor en prácticas de extracción mixta, intersemióticas e intralinguales, acerca el funcionamiento del mecanismo traductor a una ejecución de tipo metafórico. De hecho, María Tymoczko, en la obra Apropos of Ideology, al analizar el

espacio 'in between' lenguas que ocupa la figura del traductor, señala interesantes contactos entre el acto de la traducción y la figura poética, además de entablar vínculos filológicos entre el verbo latino 'trans-ducere' y el concepto de 'traslado' lingüístico, es decir: traducción que implica un puente, un cruce por una zona media intransitable para quien requiere y depende de la 'versión traducida':

In this historical sense of the word *translation*, there are similarities with the Greek concept of *metaphorein*, which gives the English term *metaphor* and which also involves the etymological sense of carrying across, namely a carrying across of an idea or relationship from one field of reference to another. Both terms -*translation* and *metaphor*- involve extensions of a known concept (specifically the physical act of carrying across) to new ideas, respectively the transposition of texts from one language to another and the transposition of an idea or relationship from one conceptual field to another. (Tymoczko, 190)

Si se define la 'traducción' en virtud del desplazamiento de valor y espesor significantes, mediante vínculos de carácter asociativo entre términos relacionados debido a la escasa 'distancia' semántica que permite aproximarlos, es factible hallar conexiones entre la naturaleza del proceso de la 'traducción' y el carácter inherente a la licencia metafórica, ahora extensiva -al igual que el concepto de 'traducción'- a toda clase de manifestaciones artísticas. Expandir de este modo el alcance del concepto de 'traducción' no hace sino remitir al principio de esta reflexión, donde se propone explorar el proceso traductor y las aplicaciones de sus procedimientos, que operan sobre cada 'acto de cultura' como 'acto de razonamiento' o elucidación contemplativa, contraste y comprobación de la validez de todo postulado sobre el cúmulo de proposiciones ya afianzadas y finamente depuradas en el tamiz que aporta el entorno cognitivo de cada hombre, y -por ende- como 'acto traductor'.

BIBLIOGRAFÍA

Aldrich, Kevin. "La Percepción del Tiempo en *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien", en J. R. R. Tolkien - El Señor de la Tierra Media (Edición de Joseph Pearce). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2001

Auerbach, Erich. Mímesis. México: Fondo de Cultura Económica, 1996

Bajtin, M. M. Estética de la Creación Verbal. México: Siglo XXI Editores, 1999

Bassnett, Susan. Translation Studies. Nueva York: Routledge, 1996

Bocchino, Adriana. "¿Novedad de los Estudios Culturales o Nueva Versión de la Teoría Crítica de la Cultura?", en Revista *Dispositio*, XXIV.51 (1999): 57-66, Departamento de Lenguas Romances, Universidad de Michigan

Bourdieu, Pierre (y otros). El Oficio de Sociólogo - Presupuestos Epistemológicos. Madrid: Siglo XXI Editores, 1998

Calzada Pérez, María. "Introduction", en Apropos of Ideology (Edición de María Calzada Pérez). Cornwall: St. Jerome Publishing, 2003

Carter, Lin. Tolkien - El Origen de *El Señor de los Anillos*. Barcelona: Ediciones B, 2002

Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Middlesex: Penguin Group, 1991

Curry, Patrick. "La Modernidad en la Tierra Media", en J. R. R. Tolkien - El Señor de la Tierra Media (Edición de Joseph Pearce). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2001

Curtius, Ernst Robert. Literatura Europea y Edad Media Latina (Tomos I y II). México: Fondo de Cultura Económica, 1998

"Death is the Mother of Beauty - Metaphors of Kin" (s/r)

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. México: Siglo XXI Editores, 1998

Eco, Umberto. Los Límites de la Interpretación. Barcelona: Editorial Lumen, 1992

Eco, Umberto. Obra Abierta. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini, 1992

Jackson, Peter. Diálogos del Guión de su Adaptación y Dirección Cinematográfica de "La Hermandad del Anillo".

Jeffery, Richard. "Árbol y Hoja: Desarrollo de los Escritos", en J. R. R. Tolkien - El Señor de la Tierra Media (Edición de Joseph Pearce). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2001

Leech, Geoffrey. Principios de Pragmática. (s/r): universidad de La Rioja, (s/r)

Leech, Geoffrey. Semántica. Madrid: Alianza Editorial, 1979

Lyons, John. Language and Linguistics - An Introduction. Australia: Cambridge University Press, 1997

Metz, Christian. Ensayos sobre la Significación en el Cine (Volúmenes I y II). Barcelona: Editorial Paidós, 2002

Murray, Robert. "J. R. R. Tolkien y el Arte de la Parábola", en J. R. R. Tolkien - El Señor de la Tierra Media (Edición de Joseph Pearce). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2001

Ong, Walter. Oralidad y Escritura. México: Fondo de Cultura Económica, 1987

Orellana, Marina. La Traducción del Inglés al Castellano - Guía para el Traductor. Chile: Editorial Universitaria, 1998

Pytrell, Ariel. El Profesor de los Anillos. Buenos Aires: Mondragón Ediciones, 2003

Raffel, Burton. The Forked Tongue. La Haya: Mouton, 1971

Shippey, T. A.. El Camino a la Tierra Media. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1999

Sillato, María del Carmen. Juan Gelman: Las Estrategias de la Otredad - Heteronimia / Intertextualidad / Traducción. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996

Steiner, George. After Babel - Aspects of Language & Translation. Nueva York: Oxford University Press, 1998

Steiner, George. Gramáticas de la Creación. Barcelona: Ediciones Siruela, 2001

Tolkien, J. R. R.. El Señor de los Anillos - Apéndices (Trad. de Rubén Masera). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2000

Tolkien, J. R. R.. El Señor de los Anillos - Parte I: La Comunidad del Anillo (Trad. de Luis Doménech). Barcelona: Ediciones Minotauro, 2000

Tolkien, J. R. R.. Los Monstruos y los Críticos - Y Otros Ensayos. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1998

Tolkien, J. R. R.. The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring. Nueva York: Ballantine Books, 1982

Tolkien, J. R. R.. The Lord of the Rings - Part I: The Return of the King. Nueva York: Ballantine Books, 1982

Tymoczko, María. "Ideology and the Position of the Translator - In what Sense is a Translator 'In Between'?", en Apropos of Ideology (Edición de María Calzada Pérez). Cornwall: St. Jerome Publishing, 2003

Williams, Raymond. La Política del Modernismo. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997

Wilss, Wolfram. La Ciencia de la Traducción - Problemas y Métodos. México: Universidad Autónoma de México, 1988

APÉNDICE DE NOTAS

¹ En su descripción del campo de los 'Translation Studies', en la "Introduction" de la obra Apropos of Ideology, María Calzada Pérez afirma que es posible dividir estos estudios en dos grupos, en virtud de la escisión entre traductores literales y libres. Este doble agrupamiento responde -a su vez- a una tipificación de la tarea traductora considerada en tanto ejercicio interlingual, pasible de ser abordado, en forma excluyente, desde cualquiera de estas dos perspectivas. Calzada Pérez observa que tal bipolaridad ha generado, asimismo, una zona de reflexión intermedia, de donde han surgido intentos de conciliar ambas modalidades traductoras:

(...) these two sides (...) have been depicted as isolated contenders that can neither communicate nor work together; that constantly attack and exclude each other, disregarding the numerous instances of research in which they do indeed come together. However, more and more voices are currently being raised to contest the dichotomy. (Calzada Pérez, 8)

Además, la convivencia armoniosa entre las posturas literal y libre ha conducido, de acuerdo con Calzada Pérez, a considerar el ámbito de los 'Translation Studies' a la manera de un campo de fuerzas centrípetas, por un lado, ya que existen dos puntos de mira girando en torno a un mismo centro -la descripción contrastiva, la observación crítica del proceso traductor-, y centrífugas, por otro, dado que la tradicional bipartición entre 'literal' y 'libre' ha generado lugares de enunciación "to foster dialogue and fusion" (Calzada Pérez, 8).

² En su artículo titulado "¿Novedad de los Estudios Culturales o Nueva Versión de la Teoría Crítica de la Cultura?", Adriana Bocchino discute la extensión del nombre de 'Estudios Culturales' a proyectos y fórmulas que bien podrían considerarse en el ámbito de la 'Teoría Crítica de la Cultura', y afirma en cuanto al vínculo entre ambos campos:

(...) se trata de una interpretación, una lectura política que desde el objeto recupera un pasado para plantear un futuro, para identificar un espacio, para rearmar un archivo. Es decir, la Teoría Crítica de la Cultura, así como algunos teóricos-críticos de lo que se da en llamar Estudios Culturales, se plantea políticamente desde el momento en que se propone revisar el piso de formación de una cultura y, en consecuencia, sus límites, a fin de ser transformados o, directamente, cambiados (...) (Bocchino, 59)

Asimismo, en el capítulo dedicado a los 'Estudios Culturales', en La Política del Modernismo, Raymond Williams discute el alcance de tal designación y explicita su aplicabilidad:

Se trata (...) de que uno no puede entender un proyecto intelectual o artístico sin entender también su formación; que la relación entre un proyecto y una formación siempre es decisiva, y que lo destacado de "Estudios Culturales" es que precisamente se consagra a *ambos*, en vez de especializarse en uno u otro. En rigor de verdad, no le incumbe una formación de la cual algún proyecto sea ejemplo ilustrativo, ni un proyecto que podría relacionarse con una formación entendida como su contexto o su marco. En este sentido, proyecto y formación son diferentes maneras de materializar -diferentes maneras, entonces, de escribir- lo que de hecho es una disposición *común* de energía y dirección. (Williams, 187-188)

³ Cabe destacar, sin embargo, que en el propio vocablo 'translate' de la lengua inglesa se encuentran ya cifrados ciertos problemas relativos a la polisemia de su contraparte en castellano: ante la variación de usos contextuales que ofrece el verbo 'traducir' del idioma español, debe distinguirse en inglés entre 'translate' -verdadero 'traslado' de una 'lengua de origen' a una 'lengua meta'- y 'traduce', cercano al empleo que en castellano suele hacerse de los verbos 'trasparecer', 'transparentar' y hasta 'notarse'. Estos usos pueden observarse en los siguientes ejemplos: 1. "Jack translated a whole chapter in just an hour", y 2. "Fear was translated in her eyes after the unexpected blow"; las versiones castellanas corresponden a: 1. "Jack tradujo un capítulo entero en sólo una hora" -con posibles opciones: 'todo un capítulo' / 'un capítulo completo', 'en tan sólo una hora'-, y 2. "El miedo trasparecía en sus ojos / se transparentaba en sus ojos / se le notaba en los ojos luego del golpe inesperado" -nótese la opción de voz activa, verbos pronominales y pasiva con 'se', respectivamente, en las versiones en español. Mientras que en castellano puede emplearse 'traducir' en el segundo caso, debido a que su funcionamiento contextual así lo admite y -por ello- bien podría decirse "El miedo se traducía en sus ojos ..." o "Sus ojos traducían el miedo ...", en inglés no sería apropiado utilizar 'traduce' en el primer ejemplo, cuyo uso se circunscribe al contexto planteado en la segunda oración, ya que recurrir a tal empleo en el caso de "Jack translated ..." constituiría lo que, desde una tipología tradicional de errores de traducción, se designa mediante la nomenclatura de 'false friend' o 'falso amigo', para identificar términos filológica y/o morfológicamente relacionados, aunque diferentes semántica y/o pragmáticamente.

⁴ Tal es el caso de la Guía para el Traductor de Marina Orellana, caduco intento por descubrir -desde un reducido corpus sobre cuya construcción nada se explica- los 'errores' e 'inadecuaciones' que vulneran el quehacer traductor. Esta obra se propone establecer mandamientos para la redacción y estilización de textos traducidos, a partir de un grupo de fragmentos que, azarosamente reunidos y transformados en objeto de discusión, no logran sino dismantelar la consigna correctora, a poco de iniciado el trabajo editor. Si se toma, por caso, el "Apéndice 2", "Revisión Comentada", se encuentran aserciones tan peregrinas y desprovistas de academicismo que sistemáticamente todo comentario carece de autoridad teórica; para observarlo, basta citar los siguientes párrafos:

En el párrafo 1 no parece atinado decir que el riego por goteo "**funciona con** la aplicación de ...". En este párrafo se define o explica lo que es ese tipo de riego; en consecuencia, mejor quedaría: "consiste en la aplicación de ..." y "con o mediante emisores o goteros", en vez de "a través de emisores ...".

En el párrafo 2 diríamos "El agua se escurre ... por" y la frase después de "suelo" podría organizarse mejor, pues la redacción es forzada; hay cacofonía y palabras de sobra ("condición de aireación y absorción"). Después de un punto y coma (;) o punto seguido (.) se diría: "Así se tiene una excelente aireación y las plantas absorben el agua y los elementos nutritivos, aun cuando se esté regando". (346-347)

He aquí algunas expresiones relevadas del manual de Orellana: 'parecer atinado', 'quedar mejor', 'ser forzado', 'organizarse mejor', 'estar de sobra', sumadas al empleo del condicional en 'se diría', todas ellas valoraciones carentes de tecnicismos y enunciadas desde la ausencia de un marco teórico explícito en la obra. Así, pese a que la impronta normativa del estructuralismo parece haber quedado atrás, es posible dar en la actualidad con textos de corte prescriptivo, aparentemente prohijados por la estela que deja el afán taxonómico estructuralista -añadido al sesgo ordenador, que deviene del impacto de la corriente estructural en el formalismo literario. Tras el aporte de índole 'disciplinaria' realizado desde el estructuralismo, se produce un viraje en dirección a trabajos descriptivos del proceso de la traducción, que apelan a caracterizaciones acerca de los imperativos que regulan la consistencia de registro, como la selección léxica o sintáctica, los pronombres de tratamiento, la

preservación de equivalencias en términos de ambigüedad, sinonimia y licencias. Con la instauración de perspectivas funcionalistas en el campo lingüístico, la prevalencia de criterios descriptivos se deja sentir en el ámbito de la teoría de la traducción, aun cuando persistan obras como la citada, donde la veta descriptivista atende tan sólo a una posterior discusión valorativa.

⁵ En este punto, resulta atinado citar a Bassnett, quien sostiene: "The purpose of translation theory (...) is to reach an understanding of the processes undertaken in the act of translation and, not, as is so commonly misunderstood, to provide a set of norms for effecting the perfect translation" (Bassnett, 16). Es claro que dicha posición acarrea problemas relativos al carácter empírico-inductivo de la propuesta, procedente de la restricción a un corpus que reclama, por una parte, su inserción en una totalidad que lo contiene y, por otra, su estado continuamente vulnerable frente a la idiomática potencialidad para gestar usos aceptables.

Wilss ha dado con tres argumentos que invalidan los inconvenientes de restringirse a un grupo de instancias comprobatorias. En primer lugar:

Todo proceso de comunicación que aspira a un entendimiento sobre circunstancias y hechos extralingüales, requiere un mínimo de estabilidad lingual de comportamiento; por lo tanto se realiza ateniéndose a modelos lingual y situacionalmente dependientes (...) La consecuencia de ello es que también la comunicación interlingual es dirigida en alto grado por reglas. Por consiguiente, toda traducción representa un experimento más o menos exitoso de sincronizar los aparatos reguladores sintácticos, lexicales y estilísticos de dos idiomas, un idioma original y un idioma-meta; se evidencia como una forma de actividad lingual que se concretiza como un juego de fuerzas más o menos controlado por normas, entre la competencia y la ejecución traductorales. (Wilss, 16)

En segundo lugar, Wilss juzga adecuada la reunión de posibles instancias de realización lingüística, puesto que "ninguna teoría que pretenda ser comprobable o falsificable puede funcionar sin una base empírica de datos fijos"; por último, subraya las bondades que depara un método estadístico:

(...) no se comprometen a captar completamente la realidad traductorial con todas sus perspectivas lingüísticas, psicológicas y referidas a las ciencias de la comunicación. Pero adquieren valor informativo tanto empírico como teórico, a medida que se logre comprobar la existencia de regularidades estadísticas. (Wilss, 16)

En El Oficio de Sociólogo, Pierre Bourdieu sostiene que la analogía desempeña un rol fundamental tanto en la construcción de la hipótesis como en su comprobación, dado que toda nueva problematización constituye un desprendimiento que adeuda su independencia a formulaciones anteriores, y que todo axioma derivado de la comprobación o refutación de una hipótesis será evaluado por analogía sobre corpus distintos de aquel utilizado para ensayar la construcción hipotética inicial. En cuanto al diseño del objeto de estudio, Bourdieu afirma que, por una parte, "no hay operación (...) en la que no se encuentre la dialéctica entre la teoría y la verificación" (Bourdieu, 89) y que, por otra, el método de construcción es tan restrictivo del objeto como su composición misma. Por consiguiente, la aplicabilidad de los axiomas derivados de la resolución de la hipótesis responden no sólo al corpus mismo, sino a las restricciones compositivas que regulan su constitución:

Para poder construir un objeto y al mismo tiempo saber construirlo, hay que ser consciente de que todo objeto científico se construye deliberada y metódicamente y es preciso saber todo

ello para preguntarse sobre las técnicas de construcción de los problemas planteados al objeto. (Bourdieu, 72)

⁶ En cuanto al debate acerca de la existencia o grado de propiedad de una 'retórica' o 'gramática' cinematográficas, Metz se ubica en una zona intermedia, que reconoce la operatividad de una 'retórica', debido al ejercicio descriptivo que resulta de cualquier abordaje filmico, junto a la inscripción de cada 'unidad mínima' o 'plano' dentro de los límites de una 'gramática', en tanto mecanismo de ordenación sistemática, que atiende a la aprehensión y reconocimiento del orden plánico:

(...) la '*dispositio*' (...), que es una de las partes principales de la retórica clásica, consiste en prescribir *ordenaciones fijas de elementos no fijos* (...), pero la longitud y la composición interna de cada una de esas partes es libre. Prácticamente todas las figuras de la 'gramática cinematográfica' -es decir, un conjunto de unidades: 1) significativas (por oposición a 'distintivas'), 2) discretas, 3) de grandes dimensiones, 4) propias del cine y comunes a los filmes- obedecen a este mismo principio (...)

Con todo, es aquí donde surge una de las mayores dificultades de la semiología del cine. Ya que esta retórica *es también, en otros aspectos, una gramática*, y la semiología del cine se caracteriza por el hecho de que retórica y gramática sean inseparables (...) (139-140)

⁷ En sus Ensayos ..., Metz distingue, entre otros aspectos, el uso y extensión distintivos de la metáfora en la literatura y el cine:

La 'metáfora' filmica no merece en absoluto dicho nombre, pues en ese sentido carece de dos características esenciales (...). En una metáfora, la semejanza entre los dos términos -es decir, su elemento común, la comparación que reside en el corazón de la metáfora- no se explicita; hablamos de una 'hoja de papel', no de un papel 'tan delgado' como una hoja de árbol. Por el contrario, en las pretendidas metáforas filmicas, los dos términos están copresentes en la banda de imágenes, de modo que su semejanza se ve fatalmente 'explicitada' (...) En segundo lugar, la verdadera metáfora supone una transferencia de significación; (...) la metáfora es (...) una operación de sustitución donde el término comparado (hoja de papel) toma el lugar del término comparador (hoja de árbol). Por el contrario, en la 'metáfora' filmica, donde los dos términos se alinean uno junto al otro (...), el fenómeno de transferencia de sentido es mucho menos claro (...) Ocurre, simplemente, que el *acercamiento* de los dos términos provoca un efecto de 'reflejo simbólico' entre ambos, reflejo que, en un plano puramente semántico, es susceptible de adquirir valor comparativo (...) e incluso a veces valor metafórico. (Metz, Vol. II, 84)

⁸ En su libro El Saber del Traductor, Amalia Rodríguez Monroy explora la práctica de la traducción a partir de los imperativos de una 'ética de la interpretación', en la que tres elementos fundamentales vertebran tanto la producción de teoría como el ejercicio traductor: por una parte, la posición traductora; por otra, el proyecto traductor, y finalmente, el horizonte traductor -los dos últimos resumidos en el primer punto, la figura del traductor, presencia determinante en ambos textos, el original y la versión traducida. Esta crítica sostiene:

La posición del traductor supone una cierta elaboración, un cierto compromiso entre sus convicciones personales y las exigencias de su entorno y esos modos de compromiso se reflejan en su trabajo y también en sus prólogos, comentarios o estudios, que exhibirán hasta qué grado su posición es el resultado de una reflexión propia o de un dejarse llevar por la

doxa ambiental y por los lugares comunes que circulan en tono a la traducción. (Rodríguez Monroy, 177)

⁹ En su libro Semántica, Geoffrey Leech postula 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. A los efectos del acto traductor, los problemas que esta partición introduce corresponden a los dos primeros 'tipos': el significado conceptual -"central", esencial y estable- y el significado asociativo, ampliamente considerado -"accidental" (Leech, 1979, 30), inespecífico y variable. Ciertas complejidades derivadas de la denotación -del significado conceptual-, como puede ocurrir con neologismos procedentes del campo científico o términos que designen hechos u objetos estrechamente vinculados con la cultura que los produce, y -sobre todo- de la connotación -del significado asociativo-, como lo demuestra la traducción de obras literarias, ofrecen obstáculos insalvables al traductor. Según Leech, la demarcación semántica entre ambos 'tipos de significado', tarea que el traductor emprende -ante todo- como lector e intérprete del texto original, es un proceso difícilmente logrado, puesto que supone desentrañar los vínculos entre el significado lógico o denotativo y cualquiera de los significados asociativos involucrados. Este lingüista otorga centralidad al significado conceptual y distribuye la gama de significados asociativos -junto al temático- en espacios fronterizos o periféricos, y advierte que la imposibilidad de deslindarlos se debe a la cerrada trabazón que los significados perciben en virtud del uso de los hablantes. Leech sostiene: "mientras que el significado conceptual es una parte substancial del *sistema común* del lenguaje que comparten los miembros de una comunidad lingüística, el significado asociativo es menos estable y varía de acuerdo con la experiencia de los diversos individuos" (Leech, 1979, 38).

¹⁰ En consonancia con el abordaje realizado por Rodríguez Monroy, quien postula una 'ética de la interpretación' para el acto traductor, María Tymoczko en su artículo "Ideology and the Position of the Translator", en la obra Apropos of Ideology, estudia la figura del traductor como presencia 'in between' dos espacios que, además, procura definir:

(...) translation has been characterized as a place or a space *in between* other spaces. The locution *between* has become one of the most popular means of figuring an *elsewhere* that a translator may speak from -an elsewhere that is somehow different from either the source culture or the receptor culture that the translator mediates between -as well as the culture the translator lives in- an elsewhere that is often seemingly not simply a metaphorical way of speaking about ideological positioning (...) (Tymoczko, 185)

¹¹ En sus Ensayos ..., Metz aclara el alcance de tres vocablos con que indistintamente se hace referencia al lenguaje verbal, en términos lingüísticos, y al no verbal, o cinematográfico, desafectando la tendencia a equiparar una y otra forma de expresión a partir de abordajes en los que se emplea el mismo utillaje teórico:

El cine no es una lengua porque contraviene a tres características importantes del hecho lingüístico: una lengua es un *sistema* de signos destinado a la *intercomunicación*. Tres elementos de definición. Ahora bien, el cine, como las artes y por ser una de ellas, es una 'comunicación' de una sola dirección; en realidad, es mucho más un medio *de expresión* que de comunicación (...) sólo en parte es un sistema (...) emplea muy pocos signos verdaderos. Ciertas imágenes de cine, que un prolongado uso previo en función de habla terminó fijando en un sentido convencional y estable, se convierten en algo parecido a signos. (Metz, Vol. I, 99)

¹² La 'interpretación' del lenguaje filmico, ya sea por parte del director o del espectador en general, se halla también anclada en marcos explicativos extraídos del programa gramatical estructuralista, específicamente de la Glosemática de Hjelmlev, como en el siguiente extracto de los Ensayos ... de Metz:

(...) un lenguaje de connotación es un lenguaje cuyo significante está constituido por el conjunto del material de la denotación, significante y significado. Podría plantearse entonces, esquematizando las cosas un poco, que cuando un acontecimiento filmico perteneciente al mundo diegético de lo representado (= significado de la denotación) se ha transmitido al espectador, y además se ha transmitido bajo ciertas modalidades de representación (= significante de la denotación), el espectador se halla en posesión de los dos elementos que constituyen el significante de la connotación, el cual tiene a su vez como significado el sentido 'simbólico' del pasaje filmico correspondiente (o también su valor propiamente *expresivo*). (Metz, Vol. II, 92)

¹³ Vale la pena citar, aunque acaso demasiado extensamente, las consideraciones que Metz recoge en sus Ensayos ..., con el fin de observar que tal perspectiva de lectura, que permite calcar la expresividad de un sistema sobre otro y hasta discutir el propio estatuto del cine como sistema, posee una organicidad y una lógica propias, conceptualmente armónicas y prolíficas:

(...) la creatividad del cineasta es inseparable de una total libertad (...) en la expresión cinematográfica no hay nada codificado excepto la trivialidad, el cliché o en general la mediocridad, y (...) las ordenaciones sintagmáticas inventadas por el filme no se apoyan en ninguna paradigmática, de modo que no existe 'sintaxis' cinematográfica (...) sí existe, si no una sintaxis del cine, como mínimo una *gran sintagmática del filme narrativo*, consistente en un cierto número de *tipos de ordenación* parcialmente codificados aunque nunca arbitrarios (...) ciertas construcciones de imágenes conservan, más allá de todas las variantes de sus realizaciones concretas de un filme a otro, una cierta estabilidad estructural y un rostro semiológico propio (...) el cineasta sólo puede elegir, a cada instante de su filme, entre un número limitado de ordenaciones *de base*, que en virtud de sus posibilidades de intercombinación derivan en un número mucho más elevado de realizaciones terminales en el nivel de un segmento filmico de cierta longitud (...) esta gran sintagmática, lejos de excluir a toda paradigmática, *constituye* por el contrario una paradigmática, porque aquello entre lo que el cineasta puede elegir es precisamente una serie sustitutiva de tipos de ordenación (...) la 'creatividad' del cineasta no puede corresponder a una libertad *total e inicial*, sino más bien a un margen de astucia y de juego respecto a estructuras semicodificadas que son en sí mismas móviles, que poseen su diacronía sobre la cual las innovaciones del artista inventivo ejercen, precisamente, cierta influencia (...) dichas estructuras dejan grandes opciones para acatar las reglas sin servilismos o para innovar sin hacerlo totalmente, opciones ambas que constituyen la vía de acceso más normal y perdurable a la 'originalidad' del cineasta. (Metz, Vol. II, 93-94)

¹⁴ También Rodríguez Monroy, en su obra ya citada El Saber del Traductor, reconoce la presencia latente del receptor, potencial lector de la versión que el traductor genere, y advierte en ella una relevancia similar al condicionante bagaje de competencias culturales (lingüísticas y enciclopédicas) con que el traductor aborda su lectura del original:

(...) ¿dónde situar al traductor? A ese manipulador del sentido atañe el trabajo de interpretación (...) no le bastará con apoyarse ni en las convenciones del diccionario ni en

puntos de referencia preestablecidos, sino que habrá que crear, inventar, las relaciones que dan lugar a un sentido posible partiendo de sistemas culturales organizados. Si comprender es (...) pensar en la respuesta posible, en la respuesta que los elementos del texto, unidos a la situación del lector (en su contexto discursivo-cultural), reclaman en un momento particular. El traductor ha de reunir en el acto de lectura todos esos elementos y ser capaz de responder, es decir, de dar una interpretación alternativa. Por eso, el acto de traducción supone una lectura desde nuestras propias fronteras. (Rodríguez Monroy, 275)

¹⁵ Antes de desglosar los aportes conceptuales de la 'hipo' y la 'hipertraslación', ofrecidos por Wilss en La Ciencia de la Traducción, vale la pena consignar los cuatro tipos básicos de potenciales relaciones de 'equivalencias traductorales' que el crítico distingue para observar, luego, las dos clases de 'desequilibrios', y sumarlos -por fin- al concepto de 'retrotraducción'. Wilss contempla esta serie de 'equivalencias': 'total', que supone una relación interlingual 'uno-por-uno' en contenido y forma; 'facultativa', que involucra un lazo interlingual 'uno-por-uno' dependiente del contexto situacional; 'aproximativa', que presenta una relación inequívoca, de 'uno-por-uno' sin correspondencia semántica; y, finalmente, 'cero', que implica la ausencia en el idioma-meta de una unidad léxica inequívoca correspondiente a la del idioma-original. Serían éstas dos últimas las 'equivalencias' requeridas para suplir el vacío generado en espacios de 'difusión cultural', en términos de Lyons.

Por su parte, entre los 'desequilibrios', el crítico ubica los fenómenos de 'hipotraslación' e 'hipertraslación': el primer concepto abarca instancias de 'undertranslation', debilitamiento, atenuación o merma de información, situaciones que Lyons y Bassnett consideran en el marco de los espacios de 'difusión cultural', como reguladores del grado de traducibilidad de un mensaje; la segunda noción, en cambio, supone fenómenos de 'overtranslation', sobreinterpretación, fortalecimiento, amplificación, y ganancia de información. Cabe destacar que estos 'defectos' -de acuerdo con Wilss- ubican a un mismo nivel casos de 'omisión' y 'adición' de información, junto a 'pérdidas' e instancias de 'ganancia' informativas, mientras que estudiosos como Lyons y Bassnett dividen el primer par de conceptos -inscripto en el marco de las competencias lingüísticas del traductor, estrictamente hablando- del segundo -relacionado con las posibilidades que las lenguas por sí mismas ofrecen, como productos culturales. Asimismo, la idea de 'retrotraducción' sugiere el repliegue de un 'texto-meta' en dirección al original, es decir: de regreso al sitio de partida, como ejercicio desafiante de las competencias traductorales a la hora de reconstruir, en sentido inverso, un original, ateniéndose a la más tradicional noción de 'fidelidad al original'.

Si se toma esta caja de herramientas teóricas a fin de utilizarla de manera similar al empleo que admiten los conceptos aportados por Jakobson, Steiner o Rodríguez Monroy, "la tarea es infinita" (Rodríguez Monroy, 306), ya que no existen rutas ni carriles de dirección obligatoria, sino que todas las coordenadas se entremezclan, para perderse en las redes de la cultura; ya no hay movimientos de regreso -porque se ha borrado la línea de largada-, ni originalidad o jerarquía escalar, que regulen la 'cercanía' o 'lejanía' entre una y otra versión.

¹⁶ En su obra Estética de la Creación Verbal, Mijail Bajtín reflexiona acerca de la doble perspectiva con que las escuelas lingüísticas han abordado, a lo largo del siglo XX, el estudio de la lengua -entendida aquí, indistintamente, como 'lenguaje'-; el crítico afirma que las posturas han oscilado entre quienes defienden la naturaleza social de la lengua -por ende, colectiva-, vedando toda posibilidad de estampar el sello individual de un usuario en particular, y aquellos que teorizan sobre una lengua cuya apropiación resulta fundante para cada hablante específico. En su Curso de Lingüística General, Ferdinand de Saussure realiza ciertas observaciones sobre la 'lengua' y el papel del 'hablante', que Bajtín atribuye al primer grupo de opiniones:

Si el papel del otro se ha tomado en cuenta ha sido únicamente en función de ser un oyente pasivo a quien tan sólo se le asigna el papel de comprender al hablante. Desde este punto de vista, el enunciado tiende hacia su objeto (es decir, hacia su contenido y hacia el enunciado mismo). La lengua, en realidad, tan sólo requiere al hablante -un hablante- y al objeto de su discurso, y si la lengua simultáneamente puede utilizarse como medio de comunicación, ésta es su función accesoria que no toca su esencia. La colectividad lingüística, la pluralidad de hablantes no puede (...) ser ignorada, pero en la definición de la esencia de la lengua esta realidad resulta ser innecesaria y no determina la naturaleza de lenguaje. (Bajtín, 256)

Por su parte, a la hora de adoptar un punto de mira, Bajtín se coloca en el ángulo del segundo grupo, que -si bien atribuye individualidad a cada una de las ejecuciones verbales de los hablantes- reconoce la índole marcadamente social del fenómeno discursivo, punto condicionante para la definición del idiolecto personal:

(...) cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra *ajena*, llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como *mi* palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad (...) la palabra posee expresividad, pero ésta (...) no pertenece a la palabra misma: nace en el punto de contacto de la palabra con la situación real, que se realiza en un enunciado individual (...)

(...) la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada (...) como proceso de *asimilación* (más o menos creativo) de palabras *ajenas* (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de 'alteridad' o de asimilación, de diferentes grado de concientización y de manifestación. (Bajtín, 278-279)

¹⁷ A la propuesta de Rodríguez Monroy valdría contraponer la categorización sobre el acto traductor que realiza Burton Raffel en su obra The Art of Translating Poetry, y que aquí aparece citada en una nota incluida por María del Carmen Sillato en el libro que aborda las estrategias de la 'otredad' en el proceso traductor como acto creador -y no recreador, como tradicionalmente se cree:

Raffel define estas categorías de la siguiente manera: "1. traducción *formal*, destinado principalmente a los estudiosos y enseñada por los estudiosos, con fines académicos más que literarios; 2. traducción *interpretativa*, destinada principalmente a una audiencia general que lee por razones literarias; 3. traducción *expansiva* (o 'libre'), destinada no sólo a aquellos que leen por una razón literaria sino también para aquellos que usualmente prefieren leer cualquier cosa que sea algo novedosa antes que algo que ya no está en uso; 4. traducción *imitativa*, la que, en franca verdad, yo no considero del todo una traducción; este tipo de traducción está destinada a una audiencia que quiere el trabajo de un traductor en particular más que el trabajo original del poeta". (Sillato, 166)

¹⁸ En su Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J. A. Cuddon caracteriza la figura alegórica de esta manera: "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. It is a story (...) that can be read, understood and interpreted at two levels (...)" (Cuddon, 22). En la misma línea, cabe recordar los cuatro niveles que usualmente se atribuyen a la lectura de textos medievales: en primer lugar, el 'literal'; en segundo término, el 'figurado'; en tercer lugar, el 'alegórico', que bien podría concebirse como una posibilidad implícita en la interpretación figurada; por último, el plano

'anagógico', que resume la movilidad interpretativa, y legitima la variedad y combinación de los distintos niveles de lectura. Lejos de ser un término favorito en las reflexiones de Tolkien, inclinado hacia la importancia que revisten la impronta histórica, puede observarse que la 'alegoría' deja leerse desde la misma fábula, desde el propio relato que se erige en obra novelada, producto de un medievalista que -aun negándolo- parece anclar su trabajo ya no en el uso de la 'alegoría' como figura retórica, sino en el esquema procedimental de tipo alegórico. De allí que Curry mencione 'la perfección reduccionista e imperialista del poder', en referencia al enfrentamiento entre los reinos de Mordor y Gondor, la Torre Negra y la Torre Blanca.

Pero su vinculación con la 'alegoría' indudablemente genera un 'cerramiento' que Tolkien pretende conjurar, en su afán de apartar la lectura de la Trilogía de plantillas correspondientes a antiguos textos medievales. En la obra Los Límites de la Interpretación, Eco separa la semiosis hermética que suponen los cuatro niveles de lectura vigentes durante el Medioevo, de la interpretación de una cosmovisión novelada a la manera de un 'mundo cerrado', como en el caso de Tierra Media, sin constituir por ello una 'alegoría':

(...) la semiosis hermética se manifestó en dos niveles: interpretación del mundo como libro e interpretación de los libros como mundos (...) Nótese que el criterio interpretativo del que estoy hablando no tiene nada, o poco, que ver con el que triunfa con el alegorismo clásico, cristiano y judaico y culmina en la teoría medieval de los cuatro sentidos de las Escrituras. La civilización medieval reconocía un criterio de multi-representabilidad del texto, aunque luego ponía en marcha toda su energía enciclopédica para fijar de manera intersubjetiva los límites de esa interpretación: el texto se podía interpretar de diferentes formas, pero había que seguir reglas bien definidas, no era posible una interpretación al infinito. (Eco, 1992, LI, 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 del heredado de la tradición literaria medieval, en tanto se relaciona paradójicamente con las posibilidades que el texto ofrece y queda, a su vez, liberada a las competencias con que el lector aborda la tarea interpretativa:

La interpretación metafórica nace de la interacción entre un intérprete y un texto metafórico, pero el resultado de esa interpretación está autorizado tanto por la naturaleza del texto como por el marco general de los conocimientos enciclopédicos de una cultura determinada, y en principio no tiene nada que ver con las intenciones del hablante. Un intérprete puede decidir considerar metafórico cualquier enunciado con tal que se competencia enciclopédica se lo permita. (Eco, 1992, LI, 170)

¹⁹ En el ensayo titulado "Un Vicio Secreto", Tolkien expone su postura acerca de la creación lingüística, tanto como distracción lúdica o como herramienta práctica para la convivencia internacional:

Personalmente, creo en un idioma 'artificial', al menos para Europa. Es decir, creo que es (...) el único requisito previo para lograr la unidad de Europa, antes de que sea engullida por lo que no es Europa (...) Y creo en tal posibilidad porque la historia del mundo parece mostrar (...) tanto un incremento del control del humano sobre lo incontrolable (...) cuanto una progresiva extensión de la gama de idiomas más o menos uniformes. Particularmente, el esperanto me agrada también por ser la creación en última instancia de un hombre, no de un filólogo, y es por tanto algo así como un 'idioma humano, privado de los inconvenientes que se derivan de tantas coacciones sucesivas', que es la mejor descripción del idioma artificial que puedo dar. (Tolkien, 1998, 237)

²⁰ En El Camino a la Tierra Media, T. A. Shippey sostiene que toda lectura de la obra de Tolkien no puede obviar el estigma que el desarrollo de la ciencia filológica ha ejercido sobre el Profesor. De hecho, Shippey parte de la hipótesis de que Tolkien reconoce -a través del diseño total de su Trilogía- la índole, ante todo, especulativa de un campo de estudio con pretensiones de cientificidad, como lo es la filología. El rol preponderante desempeñado por la imaginación; por la inventiva personal del erudito, lo vuelve un 'creativo', un 'artesano de la palabra', cuya labor se encuentra estrechamente vinculada a la de un poeta o un escritor. De acuerdo con Shippey, existen varios puntos relativos al ámbito académico y/o filológico en tiempos de Tolkien, que merecen consideración:

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, 39-40)

²¹ En el ensayo "Sobre los Cuentos de Hadas", Tolkien se detiene en esa escisión, con el fin de explicar esta particularidad del mecanismo mimético, específicamente distintiva, en su opinión, de la 'literatura fantástica':

Crear un Mundo Secundario en el que un sol verde resulte admisible, imponiendo una Creencia Secundaria, ha de requerir con toda certeza esfuerzo e intelecto, y ha de exigir una habilidad especial, algo así como la destreza élfica. Pocos se atreven con tareas tan arriesgadas. Pero cuando se intentan y se alcanzan, nos encontramos ante un raro logro del Arte: auténtico arte narrativo, fabulación en su estadio primario y más puro. (Tolkien, 1998, 171)

²² Para abordar el concepto de literatura oral -contradictorio, desde el punto de vista de la nomenclatura, como afirma Walter Ong en su obra Oralidad y Escritura-, debe tenerse en mente la escisión entre 'oralidad primaria' y 'secundaria', así como el carácter analítico del acervo cultural (oral) heredado por una comunidad lingüística. De acuerdo con Ong:

Todo pensamiento, incluso el de las culturas orales primarias, es hasta cierto punto analítico: divide sus elementos en varios componentes. Sin embargo, el examen abstractamente explicativo, ordenador y consecutivo de fenómenos o verdades reconocidas resulta imposible sin la escritura y la lectura. Los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no 'estudian'.

(...) llamo 'oralidad primaria' a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es 'primaria' por el contraste con la 'oralidad secundaria' de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. (Ong, 18-20)

Cabe destacar la coincidencia entre los tres rasgos con que Tolkien define la literatura fantástica -invención (de un 'mundo secundario', sobre una forma procedente del 'mundo primario' y 'real'), difusión (en el 'espacio', por tratarse de un tipo de literatura perteneciente al acervo folclórico, cúmulo de conocimiento, entre composiciones y creencias, transmitido de generación en generación) y derivación (en el 'tiempo', lo que determina aquí el alcance del concepto de 'fantasía' que Tolkien maneja: la fantasía 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*, para la tradición cristiana). En esta línea, vale la pena repasar las características de la 'psicodinámica de la oralidad' -según Ong-, dado que en ellas se concentra la fuerza propulsora de la transmisión verbal, aquello que el Profesor simplemente denomina 'difusión'. Varias son las necesidades que regulan la mnemotecnica y la constitución formulaica de la oralidad primitiva: en una 'cultura oral primaria' la expresión es, por lo general, 'acumulativa antes que subordinada' -aquello que Erich Auerbach estudia en obra *Mímesis* como la prevalencia de las 'estructuras paratáticas' sobre las 'hipotáticas'-; 'acumulativa antes que analítica'; 'redundante o copiosa'; 'conservadora y tradicionalista'; 'cercana al mundo humano vital'; plena de 'matices agónicos'; 'empática y participante, antes que objetivamente apartada'; 'homeostática'; y, por fin, 'situacional antes que abstracta'.

²³ Al final de la sección que dedica al concepto de 'fantasía', en "Sobre los Cuentos de Hadas", Tolkien señala:

La Fantasía es una actividad connatural al hombre. Claro está que ni destruye ni ofende a la Razón. Y tampoco inhibe nuestra búsqueda ni empaña nuestra percepción de las verdades científicas. Al contrario. Cuanto más aguda y más clara sea la razón, más cerca se encontrará de la Fantasía. Si el hombre llegara a hallarse alguna vez en un estado tal que le impidiese o le privase de la voluntad de conocer o percibir la verdad (hechos o evidencias), la Fantasía languidecería hasta que la humanidad sanase. Si tal situación llegara a darse (...), perecería la Fantasía y se trocaría en Enfermizo Engaño. (Tolkien, 1998, 176)

²⁴ El ciclo o leyenda del héroe Sigfrido constituye el tema central de estos y otros cantares, en que los avatares del héroe presentan variaciones, aunque nunca mudanzas esenciales en la trama del periplo; existen, además, ciertos 'elementos' -como el anillo de oro y la capa de la invisibilidad- que todos los relatos conservan de forma constante. En la obra de Carter, el autor provee una síntesis del ciclo de Sigfrido, a partir de la cual es posible detectar elementos comunes entre la 'mitología' de la leyenda de Sigfrido y la Trilogía de Tolkien:

El *Nibelungenlied*, o *El Cantar de los Nibelungos* (...) contiene la leyenda prácticamente en su forma definitiva. Así narra la historia la epopeya alemana: Sigfrido oye ensalzar la belleza de Crimilda y cabalga hasta Worms para cortejarla. Tras matar a dos nibelungos, Schilbung y Nibelung, se apodera de su tesoro de oro y arrebató al enano Albric la *Tarnkappe*, el manto de la invisibilidad. También da muerte a un dragón y, al bañarse en su sangre, se vuelve invulnerable contra cualquier arma, excepto por una zona entre los hombros a la que se le había quedado adherida una hoja de tilo, impidiendo con ello que la sangre del dragón hiciera impenetrable aquella parte de su cuerpo (...) Gunther, rey de Worms, y el intrigante Hagen convencen al héroe invulnerable de que corteje a Brunilda la Valquiria en nombre del rey. Así lo hace y se casa con Crimilda mientras Gunther se casa con Brunilda. Las reinas se pelean y Sigfrido muere asesinado por Gunther y Hagen a instancias de Brunilda, que ha descubierto el único lugar vulnerable de su cuerpo. Crimilda hereda el tesoro de los nibelungos y más tarde se casa con Etzel, a quien persuade para que atraiga mediante engaño al rey Gunther y a

Hagen a su reino. Cuando éstos llegan, Crimilda les tiende una trampa y los mata, vengando así a Sigfrido. (Carter, 227-228)

²⁵ En esta misma conferencia, 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:

(...) aun cuando las aventuras célticas pueden parecer remotas y oscuras, las trazas lingüísticas de ellas que perduran deberían revestir para nosotros (...) un profundo interés, del mismo modo que la antigüedad continúa atrayendo la imaginación del hombre. A través de ellas podemos atrapar un destello o eco del pasado que la arqueología por sí sola no puede proporcionar (...)

El desarrollo de la variante de idioma céltico que ahora nos ocupa avanzó aproximadamente al mismo ritmo que el del latín hablado, con el que en última instancia estaba emparentado. La distancia que mediaba entre los dos era más grande (...) que la que separaba las formas más divergentes de las lenguas germánicas; pero los sonidos y vocablos de la lengua de la Britania meridional parecen haber sido susceptibles de representación *more Romano* en letras latinas de un modo menos satisfactorio que los de otros idiomas con los que los romanos entraron en contacto (...)

Los dialectos célticos en esta isla, comparados con sus parientes más cercanos del otro lado del mar, se transformaron gradualmente en británicos y peculiares. Hasta qué punto y por qué vías se había verificado eso en los días de la llegada del inglés es algo que tan sólo podemos conjeturar, en ausencia de testimonios escritos en la isla y de textos relacionados cuyo significado se conozca en cualquier dialecto céltico del Continente. (Tolkien, 1998, 210-213)

En esta carencia de documentos escritos, necesarios para las pesquisas sobre la evolución lingüística en general, se nutre y fundamenta la tarea del filólogo, cuyos 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; de hecho, los detractores de la obra del Profesor esgrimen -amén del aburrimiento que la lectura de la Trilogía les provoca- que la imperfección de las lenguas élficas, en lugar de reproducir las irregularidades del sistema, responde a la incompetencia del autor, cuyas erróneas y concienzudamente defectuosas formulaciones no hacen más que proporcionar una instancia adrede de las falencias que las objetivas prácticas filológicas aportan a un campo de conocimiento pretendidamente científico e imparcial. También en este ensayo, Tolkien agrega que la crítica relevada en su obra -resultante de la amalgama de su tarea como filólogo y escritor- se ha producido antes en la historia de la literatura y, en consecuencia de la lengua, según lo demuestra un comentario sobre la dispersión lingüística incluido en una obra del ciclo artúrico:

No sería extraño que los *Walas* o britanos llegaran a conocer esta palabra. Parece corroborado por el hecho de que entre la gran compañía de Arturo en la cacería del *Twrch Trwyth* (...) se hace mención de un hombre que conocía todos los idiomas; su nombre aparece como *Gwrhryr Gwalstawt Ieithoed*, que significa *Gwrhryr el Intérprete de Lenguas*. (Tolkien, 1998, 217)

²⁶ En el Apéndice F, titulado "The Languages and the Peoples of the Third Age", al final del tercer volumen de la Trilogía, *The Return of the King*, Tolkien explica el mapa lingüístico de Tierra Media y reseña brevemente la historia de sus lenguas. Con respecto al Common Speech, explica:

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, 467)

²⁷ Tolkien titula "On Translation" la sección final del "Apéndice F", donde explica que la lengua original del Red Book, es decir: el libro que narra la cosmogonía de Tierra Media, corresponde al Westron o Common Speech, pero -por ser ésta una lengua de mayor alcance- se ha empleado el inglés, que no requiere aprendizaje ni entrenamiento, al menos de ningún miembro de una comunidad angloparlante:

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, 474-475)

²⁸ Sobre el contacto entre el Westron y las lenguas élficas -y en consonancia 'literaria' con sus observaciones filológicas sobre los puntos de "fusión y confusión" entre el inglés (anglosajón + britano) y el galés-, Tolkien señala en el "Apéndice F":

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, 468-470)

²⁹ Los libros, o actividades que involucren la lectura y la escritura, constituyen para una comunidad de 'oralidad primaria' un cambio relevante en los usos y percepciones de la tradición conservada a través del relato de boca en boca y la memorización. En la Comarca, la mayor parte de los hobbits son analfabetos o semianalfabetos; tan sólo los jóvenes han aprendido a declamar y conocen las primeras letras gracias a la formación que Bilbo procura brindarles. Lo cierto es que Bilbo -como se ha afirmado ya- desempeña el papel del 'book-bearer', aquel cuyas destrezas lingüísticas, sumadas a su creatividad y una entrenada memoria, le asignan la tarea de guardar registro escrito, recolectar información, narrar lo acontecido, e 'inventar' o llenar blancos entre la 'historia' de la Comarca y la 'ficción' de los Records. Bilbo menciona repetidamente las preocupaciones que le acarrea su responsabilidad de escriba en una comunidad iletrada; con todo, tras la Guerra del Anillo, y de acuerdo con las indicaciones que preceden al Book I, la Comarca 'evoluciona' y desarrolla una 'oralidad secundaria', en términos de Ong. Así lo confirma la "Note on the Shire Records":

At the end of the Third Age the part played by the Hobbits in the great events that led to the inclusion of the Shire in the Reunited Kingdom awakened among them a more widespread interest in their own history; and many of their traditions, up to that time still mainly oral, were collected and written down. The greater families were also concerned with events in the Kingdom at large, and many of their members studied its ancient histories and legends. By the ends of the first century of the Fourth Age there were already to be found in the Shire several libraries that contained many historical books and records. (Tolkien, 1982, 35)

Cabe recordar, asimismo, que junto al fuerte estigma identitario de la memoria comunal conservada en el acervo folclórico, que trasciende los siglos y sus anónimos portadores, se alza la tarea de autoconocimiento, una búsqueda introspectiva y retrospectiva de las propias raíces, emprendida por los descendientes del grupo de hobbits lanzados a la aventura de la destrucción del Único. Al principio, Pippin y Merry son portadores inocentes del caudal de tradiciones que condensan, sin saberlo, los versos que repiten. Pero sus descendientes colaboran por escrito en la edición del Red Book -repartida hoy en los Libros que integran la Trilogía-, y en la ensayística, sobre tópicos tan variados como la botánica y la filología:

That book was a copy (...) of the Red Book of Periannath, and was brought to him by the Thain Peregrin when he retired to Gondor (...)

The Thain's book was thus the first copy made of the Red Book and contained much that was later omitted or lost. In Minas Tirith it received much annotation, and many corrections, especially names, words, and quotations in the Elvish languages; and there was added to it an abbreviated version of those parts of *The Tale of Aragorn and Arwen* which lie outside the account of the War (...) But the chief importance of Findegil's copy is that it alone contains the whole of Bilbo's 'Translations from the Elvish'. These three volumes were found to be a work of great skill and learning in which (...) he had used all the sources available to him in Rivendell, both living and written. But since they were little used by Frodo, being almost entirely concerned with the Elder Days, no more is said of them here.

Since Meriadoc and Peregrin became the heads of their great families, and at the same time kept up their connections with Rohan and Gondor, the libraries of Bucklebury and Tuckborough contained much that did not appear in the Red Book (...) Some of these were

composed or begun by Meriadoc himself, though in the Shire he was chiefly remembered for his *Herblore of the Shire*, and for his *Reckoning of Years* in which he discussed the relation of the calendars of the Shire and Bree to those of Rivendell, Gondor, and Rohan. He also wrote a short treatise on *Old words and Names in the Shire*, showing special interest in discovering the kinship with the language of the Rohirrim of such 'shire-words' as *mathom* and old elements in place names. (Tolkien, 1982, 35-36)

³⁰ El hecho de que un número reducido de habitantes de la Comarca o de que sólo el hermético grupo de magos y aprendices de hechiceros tengan acceso a las habilidades de lecto-escritura permite vincular el estado de la alfabetización durante los últimos años de la Tercera Edad en Tierra Media, así como el rol casi simbólico que detentan los libros, códices, documentos y sus portadores o bibliotecarios, con la situación que el mundo occidental vive durante la Edad Media. Según afirma Ernst Curtius, en su obra *Literatura Europea y Edad Media Latina*, el libro se convierte en metáfora de cualquier forma de acceso al conocimiento, o acto revelador de lo oculto; así, el libro y el mundo -o, indistintamente, los elementos y sujetos que lo componen- son formas de descubrir, de ganar espacio a la ignorancia:

El humanismo del siglo XII, como todo verdadero humanismo, se deleita a la vez en el mundo y en el libro. Ve reflejada la riqueza del mundo y de la vida en los tesoros y manantiales de la tradición literaria, de su adopción, desarrollo, transmutación. De ahí surgirá una nueva serie de metáforas del libro, que (...) serán ahora más variadas y audaces. (Curtius, 442)

