

## Elfos, hobbits y ents: el mundo de Tolkien y su traducción

**RESUMEN:** Traducir *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien constituye todo un desafío para los traductores sin importar a qué lengua lo traduzcan. Algunos de los problemas a los que se enfrenta el traductor son similares a los que se presentan en otros textos; sin embargo, otros son específicos de esta obra. El objetivo del presente artículo consiste en identificar algunos de los problemas específicos que plantea esta obra para el traductor y lograr así preservar en otra lengua el mundo inventado por Tolkien.

**PALABRAS CLAVE:** Intertextualidad, géneros, estilos, variaciones lingüísticas, redes lingüísticas

**ABSTRACT:** Translating *The Lord of the Rings* by J.R.R. Tolkien presents a challenge to any translator in any language. Some of the problems the translator faces are similar to other texts, while others are specific to this work. The aim of this paper is to identify some of the specific problems this work poses to translators in order to preserve in another language the world invented by Tolkien.

**KEY WORDS:** Intertextuality, genres, styles, linguistic variations, linguistic networks

### Introducción

Uno de los autores más importantes del siglo XX, cuyas obras han sido y continúan siendo objeto de estudio para especialistas de varias disciplinas y el público en general, es John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). Entre sus libros más conocidos se encuentran *El Hobbit*, *El Silmarilion* y *El Libro de los Cuentos Perdidos* (publicación post-mortem), pero su obra cumbre es *El Señor de los Anillos*.

Hasta ahora se ha estudiado *El Señor de los Anillos* desde diversos puntos de vista como son el teológico, filosófico, sociopolítico, cultural, histórico, mitológico, etc. Se han hecho también análisis filológicos, desde la perspectiva de la Literatura Comparada o de la Lingüística. Estos estudios se han preocupado, en el primer

María Luisa Arias Moreno  
Universidad de  
Guadalajara

Recibido: 27/10/2015  
Aceptado: 20/04/2016

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 7

ENERO / JUNIO 2016

ISSN 2007-7319

caso, por ver la influencia que las obras de Tolkien han tenido de otras obras literarias o, en el segundo caso, por estudiar las lenguas inventadas por éste. Asimismo, se han hecho estudios desde el punto de vista de la Estética de la Recepción para tratar de explicar por qué esta obra ha causado tanta impresión en los lectores. En cuanto a la traducción se han hecho algunos estudios comparativos de la traducción de esta obra a distintos idiomas, pero éstos han sido más una crítica de las traducciones que un estudio con un modelo basado en algún tipo de teoría.

El objetivo del presente artículo es estudiar cuáles son algunos de los principales problemas a los que se enfrenta el traductor de *El Señor de los Anillos*.

#### Problemas principales para la traducción de *El Señor de los Anillos*

Todo tipo de texto presenta ciertas características y peculiaridades que es preciso examinar y tomar en cuenta en la traducción y que, incluso, pueden dificultarla. En el caso de Tolkien, su forma de concebir el mundo que creó y sus objetivos al hacerlo presentan en sí ciertas peculiaridades que se deben tomar en cuenta.

Tolkien estaba sumamente interesado en las lenguas, pues siempre afirmó que el lenguaje era muy importante para él por ser filólogo y que éste fue su fuente principal de inspiración. De hecho, Tolkien varias veces expresó que lo que lo motivó a escribir *El Señor de los Anillos* fue el deseo de crear un mundo imaginario que diera marco a sus lenguas inventadas primeramente, no al revés (Carpenter, 1993: 258). Este deseo repercutió en su obra de tal forma que ésta resultó sumamente compleja, pues

su habilidad y su amor por el lenguaje se manifiestan en todas sus partes, lo que hace que el traductor se enfrente a un sinnúmero de problemas.

Los problemas de traducción más evidentes de la obra *El Señor de los Anillos* son los siguientes: los nombres propios, los poemas y cantos, los diferentes géneros existentes en el texto, los diferentes estilos, la preservación del mundo textual elaborado por Tolkien, la intertextualidad, la compleja red de relaciones lingüísticas, el uso de diferentes variaciones lingüísticas.

#### *La traducción de los nombres propios*

El problema de la traducción de los nombres propios es inmemorial y se puede decir que no hay normas claras ni precisas sobre si se deben traducir o no ni cuándo (Moya, 2000: 9). En el caso de las obras literarias es especialmente difícil cuando el autor emplea los nombres propios para ilustrar aspectos especiales de su novela y los traductores tienen que tratar de capturar el significado exacto y usar su inventiva para encontrar un equivalente adecuado en la lengua meta que sugiera al lector del texto meta significados y matices semejantes a los que tiene el nombre en el texto fuente. Así sucede en *El Señor de los Anillos*, puesto que a Tolkien le preocupaba mantener las características esenciales de lugares y personajes mediante elementos lingüísticos. Sin embargo, el autor mismo, consciente de lo que este problema representaría para cualquier traductor, elaboró un extenso glosario en el que explicó no sólo los conceptos que se ocultaban detrás de sus nombres inventados, sino que proporcionó algunas sugerencias para su traducción a los idiomas europeos más importantes.

Tolkien explícitamente indica en el glosario que, como se supone que la obra es una traducción al inglés de un libro llamado *The Red Book of Westmarch* que había sido escrito por hobbits desde su perspectiva y la lengua que éstos usaron para escribirlo fue el Westron, la cual funcionaba como una *lingua franca* denominada por ello Lengua Común, todos los topónimos y nombres propios se “tradujeron” a sus equivalentes en inglés: “Lo que de hecho hice en realidad fue que el Westron o Lengua Común ampliamente difundido de la Tercera Edad, coincidiera con el inglés; y traducirlo todo, con inclusión de los nombres tales como *La Comarca*, que estaban en Westron, a términos ingleses, con alguna diferenciación de estilo para representar las diferencias dialectales” (Carpenter, 1993: 206).

La idea era que el lector inglés viera todo desde la misma perspectiva de los hobbits y que, así como dichos nombres sonaban familiares a los hobbits, éstos sonaran familiares al lector inglés (Tolkien, 1973b: 452-456). Por consiguiente, aconsejaba que se tradujeran también esos nombres a la lengua meta de la que se tratara en cada caso tratando de reproducir su significado. Para facilitar esta tarea, en dicho glosario Tolkien proporciona una lista de estos nombres así como una explicación de su procedencia y significado<sup>1</sup>. Sin embargo, aclara que en el caso de que no fuera posible hacer esto, prefiere que se retenga el

---

<sup>1</sup> Dicho glosario llamado “*Guide to the Names in The Lord of the Rings*” apareció en Lobdell, Jared (ed.), *A Tolkien Compass*. Nueva York: Ballantine, 1980, pp. 153-201. Sin embargo, en ediciones posteriores se suprimió, pero se puede consultar en <http://ce.sharif.edu/~safarnejad/files/books/jrr6.pdf>.

nombre original en vez de que el traductor haga una modificación para adaptarlo a la cultura meta.

Sirva sólo un ejemplo para ilustrar cómo ideó Tolkien los nombres de sus personajes con el fin de encerrar un significado o varios dentro del mismo nombre. El encargado de la posada a la que llegan los hobbits primeramente se llama Barliman Butterbur. Tolkien explica que el nombre Barliman es una alteración de “*barley*” (cebada) combinado con “*man*” (hombre) por considerar que sería adecuado para un hostelero que elabora cerveza. “*Butterbur*” es el nombre de una planta (*Petasites vulgaris*) que para él encaja con los nombres botánicos de Bree, que es donde se encuentra ubicada la posada. En el diccionario Webster (de 1913, pues en los diccionarios modernos no aparece esta información) “*butterbur*” se define como una planta de hojas amplias, la cual parece que se usó en Inglaterra para envolver mantequilla, de ahí su nombre. El consejo de Tolkien para la traducción es que si existe un nombre popular para dicha planta en la lengua de que se trate que contenga la palabra “*butter*” se emplee éste, pero de no ser así que se procure usar otro nombre de planta en el que venga dicha palabra, y pone de ejemplo el caso del alemán (*Butterblume*, *Butterbaum*) y del holandés (*boterbloeme*). De no ser posible, entonces aconseja usar el nombre de una planta que sea gruesa y de hojas anchas (Rainer, 2004: 100).

Ahora bien, cuando el topónimo o nombre propio no resultara familiar a los hobbits y, por ende, al lector anglosajón, por estar en otro idioma (por lo general, uno de los inventados por Tolkien), éste debería quedar igual en la traducción para que tampoco resultara familiar a los lecto-

res del texto meta, lo cual no presenta ningún problema para la traducción.

Sin embargo, existen, además, una serie de relaciones entre las diferentes lenguas que hablan los diferentes personajes que se reflejan también en los nombres, porque Tolkien consideraba que cada raza, al nombrar la misma realidad en forma diferente en su propia lengua, lo hacía de acuerdo con su manera de ver el mundo y así tomaba posesión de esa realidad (2004: 77). De esta manera, si los nombres propios y los topónimos estaban en inglés en la “traducción” de Tolkien, éste tuvo cuidado de mantener las relaciones existentes entre éstos y los nombres propios o los topónimos de sus otras lenguas inventadas de acuerdo con su origen e historia, usando las raíces probables que tendrían relación con el inglés y las lenguas con que éste se relaciona en la realidad. Así, por ejemplo, los nombres de los Jinetes de la Marca tienen formas semejantes a las del inglés antiguo; los de los enanos son de origen noruego; los de los hombres de Bree tienen un origen céltico; los de los hobbits de Buckland, un origen galés, mientras que los de Fallohide son de origen gótico (Humphrey, 1993: 140; Shippey, 1999: 140). No obstante, reproducir dichas relaciones en una traducción sería imposible y Tolkien estaba consciente de ello, por lo que simplemente en la mayoría de las traducciones se dejan tal y como están en inglés.

Hasta ahora este tema sobre la traducción de los nombres propios en *El Señor de los Anillos* se ha examinado en algunos artículos (Nagel, 2004: 93-113; Smith, 2003: 91-118), pero es evidente que la traducción de dichos nombres requiere que el traductor establezca una serie de principios para

ser consistente, amén de mucha habilidad y creatividad de su parte, así como que existe la posibilidad de que tampoco sea posible encontrar una traducción satisfactoria para algunos de los que Tolkien indicó que se debían traducir y, por lo mismo, dicho tema proporcionaría suficiente material para una investigación particular.

#### *Los poemas y cantos*

En *El Señor de los Anillos* se encuentran intercalados poemas y cantos en diversas partes. Tolkien los emplea para reforzar la impresión de que se derivan de una serie de mitos que han perdurado muchos años al transmitirse oralmente entre los diversos pueblos y que, con el tiempo, se convirtieron en leyendas y poemas épicos que adquirieron tradición escrita al ser plasmados por los hobbits en *El Señor de los Anillos*. De esta manera, Tolkien incrementa la sensación de autenticidad de la obra. El efecto que produce la poesía en *El Señor de los Anillos* es que ésta puede ser nueva y vieja al mismo tiempo, sometida al cambio continuo, pero siempre con una forma reconocible.

Ahora bien, la poesía de Tolkien es mucho más complicada de lo que parece, aunque a veces se tenga la impresión de que es sencilla e incluso, en algunas ocasiones, infantil. Para Tolkien diferentes poemas sirvieron de manera importante en lo concerniente a su inspiración para sus temas y su estilo, principalmente *Beowulf*. Así, en dicho poema se emplea el verso aliterado germánico dividido en dos hemistiquios, cada uno de ellos con dos sílabas fuertemente acentuadas, y con uso de la aliteración. Tolkien (1973a: 262) se vale también de estos medios y, por ello, sus poemas tienen rima, no sólo al final de los versos, sino

también rima interna en los hemistiquios, con aliteración y asonancia aliterada. Un ejemplo de ello es el siguiente poema llamado la Canción de Eärendil:

Eärendil was a mariner  
that tarried in Arvenien  
he built a boat of timber felled  
in Nimbrenthil to journey in  
her sails he wore of silver fair  
of silver were her lanterns made  
her prow was fashioned like a swan  
and light upon her banners laid.

En este poema hay rimas en los versos pares 2 y 4 (*-nien/-ney in*) y 6 y 8 (*made/laid*). Las rimas internas se encuentran en las líneas pares e impares 1 y 2, pero no en las sílabas finales, sino en medio (*mariner/tarried in; timber felled/Nimbrenthil; silver fair/silver were; like a swan/light upon*) y no siempre son completas. Hay también aliteración (*light/laid*) y asonancia aliterada (*sails of silver; built/boat*) (Shippey, 1999: 224-225).

Además, Tolkien creía que la sonoridad del lenguaje podía transmitir no sólo significados, sino evocar imágenes o sentimientos. Por ello, se deja en claro que a los hobbits, en algunos momentos de la obra en la que tienen contacto con seres de otros pueblos y éstos recitan poemas o cantan en su lengua, aun cuando no entienden la historia ni el sentido, el sonido de la poesía en su conciencia les transmite en parte el significado. Por ejemplo, hay un pasaje en el que los hobbits encuentran por primera vez a un grupo de elfos que se acercan cantando en su lengua élfica y el narrador explica que sólo Frodo entiende algo por saber un poco de esa lengua, pero que los

otros hobbits no la saben y, sin embargo, el sonido de las palabras junto con la melodía parecía formar en su pensamiento palabras que entendían en parte (Tolkien, 1973a: 88).

Sin embargo, Tolkien quería ir más allá: esperaba que al lector le sucediera lo mismo y experimentara sensaciones producto de la sonoridad de las palabras. A continuación se analiza a nivel fónico el poema más conocido de *El Señor de los Anillos*, que es fundamental por ser el que representa el tema central de la obra, con el fin de tratar de descubrir la manera en que, basándose en los sonidos, Tolkien (1973: s.n.) intenta transmitir con más fuerza ciertas sensaciones:

Three Rings for the Elven-kings  
under the sky,  
Seven for the Dwarf-lords in their  
halls of stone,  
Nine for the Mortal Men doomed to  
die,  
One for the Dark Lord on his dark  
throne  
In the Land of Mordor where the  
Shadows lie.  
One Ring to rule them all, One Ring  
to find them,  
One Ring to bring them all and in the  
darkness bind them  
In the Land of Mordor where the  
Shadows lie.

En este poema se encuentra una serie de palabras en las que su efecto sonoro va a tener una repercusión en el significado. En él predominan, por ejemplo, los sonidos *m*, *n*, *r*, combinados con el sonido *o* (que se puede asociar a lo pesado y oscu-

ro<sup>2</sup>), que aparecen en palabras que rememoran sensaciones negativas relacionadas con la muerte, la oscuridad y la maldad, o que se encuentran junto a algunas que hacen pensar en una amenaza que se cierne sobre toda la Tierra Media. Por ejemplo, *halls of stone* (vestíbulos de piedra), que al referirse a los enanos se relaciona con las cuevas o minas, evoca un lugar frío, oscuro y amplio, pero al mismo tiempo al ir unido a otras palabras que tienen relación con condenación (*doomed*), mortalidad (*mortal*) y oscuridad (*dark, darkness*) hacen que el lector piense en tumbas. El nombre del reino, Mordor, se pronuncia casi igual que *murder* (asesinato) y eso se puede decir que lo hace tener una relación semántica con *mortal, die* (morir), *dark, shadows* (sombras). La rima además, en ocasiones, también evoca otras imágenes sugestivas: *stone – throne* (piedra – trono), *die – lie* (morir – yacer), *find them – bind them* (encontrarlos – atarlos). Entonces en este poema, como en la poesía en general, se puede ver que el significado es contextual, que algunas palabras son im-

---

<sup>2</sup> Cada lengua tiene sus propias convenciones y pautas fijas para lo que se conoce como simbolismo fónico o metáfora fonética. En el presente artículo no se pretende decir que los sonidos indicados, por sí solos, evocan las ideas o imágenes que se sugieren en el análisis, ni que esto suceda así siempre en inglés. Simplemente se indica las percepciones que, como lectora y especialmente con base en el artículo de Chaviano, Daina (“*El Señor de los Anillos: visión de una saga contemporánea*”. *Cuatrogatos*. Revista electrónica de literatura infantil. Núm. 2. Abril-junio, 2000), se tuvieron al unir dichos sonidos a los significados de las palabras que los contenían o a las demás palabras que los acompañaban y al tono general del poema.

portantes no sólo por su significado, sino porque evocan voces similares en su sonido, sentido o derivación, homónimos, sinónimos o incluso antónimos en ocasiones.

El final de ese mismo poema se encuentra más adelante (Tolkien, 1973a: 285) en la inscripción del anillo, pero esta vez escrito en lengua negra, el idioma del Señor Oscuro de Mordor, Sauron:

Ash nazg durbatulûk,  
Ash nazg gimbatul,  
Ash nazg thrakatulûk  
agh burzum-ishi krimpatul.

En este caso encontramos que las frases llenas de sonidos oclusivos (g, k, b) más la repetición de sólo dos vocales producen sonidos más ásperos y amenazantes que resultan en un peligro inconfundible e inevitable, aun sin saber el idioma del que se trata ni el significado de las palabras.

Ahora bien, para el traductor el poema anterior no presenta problemas porque no se traduce, al igual que otros que se encuentran escritos en las lenguas inventadas por Tolkien. No obstante, los poemas en los que es importante tanto el significado como el sonido y poseen las características propias de los poemas, como los que se analizaron más arriba, presentan el problema típico de la traducción de la poesía, es decir, si los poemas deben traducirse en verso o en prosa. Si el traductor decide tratar de conservar el verso tendrá por fuerza que sacrificar algunos matices semánticos del poema original y agregar otros en otras partes para conservar el ritmo y la rima, además de que no será posible conservar ciertos sonidos para reproducir las imágenes que evocan

ni quizás tampoco la rima. En cambio, si decide traducir los poemas en prosa, se perderá todo lo vinculado al verso, lo cual es una parte esencial del poema.

Los teóricos de la traducción (por ejemplo, Nida (1964)) han propuesto que se debe tratar de dar la misma importancia al contenido como a la forma, pero que cuando hay que decidir si se da precedencia al sentido o a la forma, si ésta es esencial se debe dar precedencia a la forma, como en el caso de los textos literarios, especialmente de la poesía, donde la forma es parte indisoluble del sentido. El traductor de poesía debe descomponer primero el poema para entenderlo y tratar de reconstruirlo, aun sabiendo que es casi seguro que será imposible recuperar todas las características del poema original en el traducido. García Yebra (1986: 141-162) opina que, en lo que se refiere a la traducción de poemas en verso, la solución más sensata es estudiar las posibilidades de cada caso, es decir, el carácter y estructura de la obra, la proximidad o alejamiento de las dos lenguas, el propósito de la traducción y de sus destinatarios. Agrega que se debe tomar también en cuenta el talento del traductor para hacer poemas, pues si no es muy bueno o incluso extraordinario – como el ejemplo que presenta el mismo autor, de la traducción en verso del poema de Francis Thompson “*The Hound of Heaven*” traducido al español por el padre Aurelio Espinosa Pólit (1986: 153) – es mejor que no intente traducir poemas. Y concluye que: “Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa” (1986: 142).

Por último, también es importante en relación con este tema de los poemas y cantos escritos por Tolkien el hecho de que los personajes los usan para indicar el estado emocional en que se encuentran en ese momento y, al aplicarlos a sus circunstancias personales, los hacen adquirir diferentes significados. Por eso un mismo poema, puede aparecer varias páginas adelante, recitado por el mismo personaje o por otro, pero ligeramente diferente en alguna de las partes. Por ejemplo, la canción que canta Bilbo mientras abandona la Comarca por última vez (“*The road goes ever on and on*” (1973a: 38), expresa la sensación de que éste renuncia a todo, pero acepta la situación y está determinado a emprender alegremente una nueva vida en otro lugar recorriendo el camino “*with eager feet*” (con pies decididos); la misma canción aparece varias páginas después, pero esta vez cantada por Frodo con la variación de que lo va a recorrer “*with weary feet*” (con pies fatigados) (1973a: 82), pues Frodo también está abandonando la Comarca, pero no por su propia decisión, y con la sensación de que está envuelto en algo que no desea hacer y que, sin embargo, no puede renunciar a ello pues la responsabilidad de toda la empresa (llevar el anillo a Mordor para destruirlo) recae en él. Ambas versiones se pueden interpretar como la búsqueda individual en el camino de la vida. Años después, casi al final de la obra, Bilbo vuelve a cantar esta canción cuando ya es anciano y no le queda mucho tiempo de vida, y en esa ocasión cambia el final del poema y expresa que volverá a la taberna iluminada al encuentro del sueño y del reposo, lo cual se puede interpretar como el símbolo de que se aproxima la muerte para él (1973b: 288).

Esta característica de la intertextualidad (es decir, el hacer continuas referencias a otras partes del texto) es central en la obra de Tolkien y, por lo mismo, es muy importante en la traducción, pues si el traductor no está consciente de estas repeticiones y sus variaciones, además de lo que éstas pueden significar, y no hace las conexiones pertinentes, puede traducir en forma diferente cada vez que haya una repetición, lo que hará que el lector del texto meta tampoco se dé cuenta de estas conexiones y simbolismos.

Si a esto se agrega que el tipo de poesía que tiene cada pueblo tiene características diferentes, es decir, la poesía de los hobbits es diferente a la de los elfos o a la de los ents (véase Quella Nelly, 1970: 170-200), esto requerirá que el traductor estudie las características de cada poema ya mencionadas, más cómo se refleja en ellos la idiosincrasia de cada pueblo y tratar de reproducirla si es posible.

De todo lo anterior se deduce que es evidente que, en principio, la traducción de poesía es sumamente difícil, pues como dice Newmark (1996: 9), en ella se emplean todos los recursos de la lengua y se necesita muchísima creatividad de parte del traductor por los diferentes factores que hay que tomar en cuenta como son las palabras, las imágenes, el ritmo, la rima y los sonidos. Asimismo, este autor opina que es inevitable que una buena traducción de un poema por buena que sea su recreación, sólo es una modesta introducción a éste. De ahí que muchos críticos literarios consideren que la traducción de la poesía es prácticamente imposible. Estudiar la traducción de los poemas que se encuentran en *El Señor de los Anillos* en sí es un tema que sería interesante para futuras investigaciones.

### *Los diferentes géneros literarios existentes en El Señor de los Anillos*

Toda obra literaria se suele clasificar siguiendo una serie de normas para indicar a qué género pertenece no con el objetivo de etiquetarla, sino con el fin de reconstruir, interpretar y evaluar su sentido. Sin embargo, *El Señor de los Anillos* es una obra muy peculiar, porque no se puede clasificar estrictamente dentro de un solo género, ya que presenta una gran variedad de géneros literarios, problema que curiosamente ha ocasionado que existan muchos opositores a la obra de Tolkien entre los críticos literarios.

Para el análisis de este tema se ha escogido como base la tesis doctoral de Gloriana St. Clair (1970), especialista en literatura medieval, por considerar que es el estudio más completo sobre este tema de entre los consultados. Así, puede verse, por ejemplo, un análisis de los géneros existentes en *El Señor de los Anillos* de acuerdo con la clasificación de Northrop Frye en Shippey (2003: 248-252) en la que este autor llega a la conclusión de que en esta obra hay un poco de cada nivel, además de tener algo del mito, del romance y del cuento de hadas. O puede verse en Segura (2004, pp. 103-110) en donde, según el análisis de este autor, puede tratarse de un cuento de hadas, una epopeya elegíaca, una mitología, un romance y una novela.

St. Clair realiza su análisis de diferentes géneros comparando obras de cada género analizado con *El Señor de los Anillos* con el fin de catalogar a qué género pertenece dicha obra de Tolkien, complementando su estudio además con las opiniones del mismo autor. Así, en primer lugar, indica que se trata de un cuento de hadas (St. Clair,

1970: cap. 1, 1-2) de acuerdo con la forma en que Tolkien concebía a los cuentos. El mismo Tolkien lo admite en su carta del 22 de noviembre de 1961 a su tía Jane en la que le cuenta que el haber tenido que preparar su conferencia sobre los cuentos de hadas para la Universidad de St. Andrew resultó “enteramente beneficioso para *El Señor de los Anillos*, [ya] que [éste] fue una demostración práctica del punto de vista que expresé” (Carpenter, 1993: 361-362).

En segundo lugar, St. Clair señala que Tolkien también aprobaba que se considerara *El Señor de los Anillos* un *romance*, pues así lo indica en su carta a su hijo Christopher del 29 de noviembre de 1944 en donde le escribe que le envía el final del libro cuarto de ese “*great Romance*” (St. Clair, 1970: cap. 3, p. 2). Cabe señalar que la razón de que se escriba este fragmento de cita aquí en inglés es porque *romance* aparece en la traducción en español de las cartas de Tolkien como novela (Carpenter, 1993: 125), si bien ambos géneros son diferentes. Probablemente esta traducción surgió del hecho de que existen diferencias entre el *romance* inglés y el romance español.

El *romance* puede ser escrito en verso o en prosa. Por las características de la obra de Tolkien, nos interesa el que está escrito en prosa que se define en inglés como una narrativa larga que se originó en la Edad Media y cuyos elementos principales son la aventura, el amor y la magia (Miller *et al.*, 1976: 719) o elementos sobrenaturales, pues contiene elementos mitológicos. En cambio, el romance español es una narración que consiste en fragmentos de poemas épicos o cantares de gesta, pero que tienden al realismo y, por lo mismo, a ser históricos con muy poca alteración de fan-

tasía poética; por lo tanto, no tienen nada de magia o de elementos sobrenaturales como el *romance* (Menéndez, 1957: 9, 16). Y definitivamente en el caso de *El Señor de los Anillos* se encuentran las características del *romance*, puesto que hay aventuras, historias de amor, aunque sean más insinuadas que desarrolladas, y elementos sobrenaturales, más que magia. Además, no hay que olvidar que Tolkien era especialista en literatura medieval y ésta ejerció una gran influencia en él.

Es curioso que se tradujera *romance* como novela la primera vez que aparece en las cartas, puesto que más adelante, en otra de ellas, Tolkien expresa firmemente que su obra, para él, *no* es una novela, sino un romance heroico, y como tal se expresa en la traducción (Carpenter, 1993: 481). De hecho, St. Clair precisamente emplea dicha afirmación en tercer lugar para descartar, de acuerdo con dichas palabras del mismo autor, la idea de que *El Señor de los Anillos* sea una novela. Esto lo hace después de analizar diferentes definiciones de novela para demostrar que éstas son tan amplias y tan diferentes entre sí que es difícil saber si alguna de ellas es correcta (St. Clair, 1970: cap. 3, 25-30). St. Clair concluye que lo que sí es seguro es que su autor no concebía dicha obra como tal.

En cuarto y último lugar, esta autora menciona que el último género que podría aplicarse a la obra de Tolkien sería el de saga (1970: cap. 3, pp. 2-3). Señala que Tolkien mismo en una de sus cartas denomina a su obra de esa manera: “En mi carta insistía en que el *Silmarillion* etcétera, y *El Señor de los Anillos* debían considerarse juntas como una única larga Saga” (Carpenter, 1993: 166). Para la autora las caracte-

terísticas propias de una saga que atraían a Tolkien por compartirlas con su obra son: el hecho de que en ella hay la pretensión de que tiene relación con la historia; que se trata de un informe de acontecimientos parecido a una crónica realista en la que hay, por lo mismo, cronologías y apéndices para proporcionar un marco histórico, además de referencias a leyendas así como un interés en las genealogías; elementos de ficción, folclor y antecedentes históricos; mucha acción o aventuras. Para demostrarlo analiza diferentes sagas en las que se encuentran estos elementos comparándolas con la obra de Tolkien y concluye que, para ella, se trata definitivamente de una saga.

Aun así, la controversia sobre este tema no se acaba aquí e incluso hay autores como Segura (2004: 109) que piensan que esta obra de Tolkien funda un nuevo género literario. Ahora bien, desde el punto de vista de la traducción, estrictamente hablando, no es esencial encerrar *El Señor de los Anillos* en un género o en otro. Más bien, como indica Turner (2003: 25), lo importante es el problema que presenta para el traductor el hecho de que en *El Señor de los Anillos* haya una gran variedad de géneros literarios. Dicho autor opina que en este caso se deben usar criterios diferentes para la traducción de cada pasaje de la obra, según el género e intención del autor en cada uno de ellos. Entonces, para Turner el traductor debe reconocer el género al que pertenece un texto (en este caso, en cada parte del texto) y, especialmente, conocer las convenciones de dicho género en la lengua y la cultura receptoras con el fin de elegir el registro, el léxico y el tono adecuados al tipo de género de que se trate en el momento de estructurar la traducción.

Por supuesto, esto implica que el traductor debe estar familiarizado con los diferentes géneros literarios y poseer la capacidad de emplearlos en su propia lengua.

Esto también concordaría con la opinión de varios de autores sobre la importancia de realizar primero un análisis textual del texto que se va a traducir mediante criterios intralingüísticos y extralingüísticos con el fin de encontrar su equivalente en la cultura meta y la afirmación de Newmark (1988) de que el método más adecuado para traducir dependerá del texto de que se trate y su intención textual respetando los rasgos léxicos, sintácticos y, sobre todo, retóricos, peculiares del género en cuestión.

Los géneros literarios tienen una gran relación con las cuestiones del estilo y en *El Señor de los Anillos*, como indica Shippey, “los niveles lingüísticos de Tolkien bajan y suben exactamente de la misma manera que los del género” (2003: 251); es decir, que el estilo utilizado por Tolkien en diferentes partes de la novela será acorde al género de que se trate, lo que traerá como resultado diferentes estilos, entendido el estilo como la variación en el uso de la lengua que hace el autor conscientemente al elegir de entre los recursos fonológicos, gramaticales y léxicos de la lengua los que considere pertinentes con el fin de lograr algún efecto (Hatim y Mason, 1990: 243). Precisamente el uso de diferentes estilos es otra de las cuestiones que también representa un problema para la traducción, como se verá a continuación.

#### *El estilo*

No sólo el uso de diferentes géneros en *El Señor de los Anillos* ha molestado a los críticos literarios, sino también el uso que

hace Tolkien de diferentes estilos, lo que ha ocasionado que algunos califiquen su estilo de infantil, mientras otros le reprendan su estilo arcaico. Ya se vio en la sección anterior que esto se debe a que esta obra incluye diferentes géneros literarios y que, por ello, su autor escribe con un estilo acorde al género de que se trate. Así, al principio de la obra el estilo es más coloquial y más apto para un cuento de hadas para niños, pues Tolkien siguió el mismo estilo con el que escribió *The Hobbit*, ya que *El Señor de los Anillos* surgió de una petición de que elaborara una continuación de la primera por haber tenido tanto éxito. Cuando Tolkien comenzó a redactarla no tenía en mente exactamente todos los detalles de la trama ni de los personajes, sino que la fue ideando gradualmente y conforme la obra iba avanzando y se asemejaba cada vez más a las sagas, las novelas medievales (en especial, *Beowulf*) y demás libros que sirvieron de inspiración a Tolkien, iba adquiriendo un aire más solemne y más serio, pues Tolkien fue acercándose cada vez más en su forma de escribir a los estilos usados en dichas obras; es decir que, a medida que avanza la obra, el estilo se torna más elevado y formal. Recuérdese que, como ya se mencionó antes, una de las cosas que Tolkien más admiraba de *Beowulf* era la concordancia entre su estilo y el tema; por eso en su conferencia sobre *Beowulf* al defender el estilo en que está escrito dicho poema afirmó: “Es el tema en su dignidad suprema lo que engendra la dignidad del tono” (Tolkien, 1998: 29). Y lo mismo se podría decir de *El Señor de los Anillos*, pues Tolkien, convencido de que el marco mitológico de su obra y la seriedad y solemnidad del tema que estaba desarrollando requerían un estilo que

reflejara la carga expresiva que ameritaba el argumento, fue adecuando los diferentes pasajes de la obra a las exigencias estilísticas que consideraba pertinentes conforme se desarrollaba la historia.

Es interesante observar que en varias ocasiones Tolkien se defendió de las críticas que hicieron algunas personas sobre los diferentes estilos que empleó en *El Señor de los Anillos*, lo que demuestra que estaba perfectamente consciente de lo que estaba haciendo y que con ello cumplía un propósito. Por ejemplo, en una carta que nunca envió a Tom Brogan (Carpenter, 1993), como respuesta a una carta anterior que éste le mandó en la que había criticado su estilo narrativo arcaico, Tolkien se defendió de esta acusación argumentando que una trama llena de escenas heroicas, que ya no ocurren en una situación moderna, requiere el empleo de un estilo “arcaico”, pues si el estilo no correspondía a la situación “habría una insinceridad de pensamiento, una falta de unidad entre palabra y significado” (Carpenter, 1993: 265).

En esta misma carta admitía que si bien estaba muy influido por el inglés antiguo y “medio”, puesto que estaba más familiarizado con ambos por sus lecturas de autores más antiguos, también sostenía que no tenía sentido rechazar o no tomar en cuenta deliberadamente la riqueza del inglés con su gran variedad de estilos, la cual permite elegir el estilo más adecuado para cada situación sin que esto cause problemas de inteligibilidad. Y concluía diciendo que no había ninguna razón para no usar el estilo antiguo cuando era pertinente, por ser mucho más conciso y vívido, como tampoco la había para cambiar las armas y uniformes anticuados por unos modernos.

Para él, entonces, el tono elevado que empleó en algunos pasajes de su obra era natural, porque la trama de la historia lo requería. Esto coincide con el análisis realizado por St. Clair sobre los géneros y el estilo específico propio de cada uno de ellos, pero lo verdaderamente interesante y que confirma su idea de que la obra de Tolkien podría considerarse una saga es que, como indica la misma autora (St. Clair, 1970: 44), en este tipo de género el estilo varía de lo burdo a lo sublime, pues es el estilo el que se orienta a la forma de contar la historia, de tal modo que el lector está más consciente de la historia que del estilo mismo. Otro autor que coincide con esta opinión es Thorpe (1995: 319) que, al referirse a la forma en que escribió Tolkien *El Señor de los Anillos*, recalca el hecho de que, a pesar de encontrar en dicha obra diferentes estilos (que van, por ejemplo, del estilo aparentemente despreocupado y divertido a la prosa poética, de la descripción realista a la retórica elevada), el dominio que tenía Tolkien de su lengua hace que el lector no los sienta como una inconsistencia estilística, sino que los diversos estilos están usados de tal forma que se perciben como si se tratara de una fusión de estilos que dan unidad a la obra.

Shippey (2003: 215-252) concuerda con la opinión de Thorpe, pues señala que Tolkien pudo haber redactado sin esfuerzo con un estilo realmente arcaico lo que parece arcaico en su obra, o haberla redactado en inglés moderno coloquial o incluso escribirla por completo en inglés antiguo, y para probarlo se vale de la carta a Hugo Brogan arriba mencionada en la que el mismo autor, para demostrar que podía escribir un mismo pasaje con diversos estilos, elige uno de ellos y lo redacta de diferen-

tes maneras explicando lo que implicaría cada una de ellas (Carpenter, 1993: 265-266), lo que demuestra que Tolkien sí eligió deliberada y cuidadosamente de entre diversas opciones estilísticas particulares con diferentes intenciones para lograr efectos específicos.

Esto concuerda con la idea de Hatim y Mason (1990: 8-10) de que el estilo del autor consiste en elegir conscientemente de entre los recursos que le brinda su propia lengua para lograr determinada intención. Y, como el estilo, sobre todo en textos literarios, es una parte indisoluble del mensaje que se quiere transmitir, la opinión de dichos autores es que el traductor debe tratar de comprender y recuperar dichas intenciones empleando los recursos de la lengua a la que traduce para tratar de reproducir los efectos estilísticos de la lengua de la que traduce. Sin embargo, reconocen que esta tarea no es nada fácil, pues requiere mucha habilidad de parte del traductor, además de que lleva de nuevo al dilema permanente en traducción de qué es más importante, el significado o la forma. No obstante, creen que, si bien reproducir el estilo del texto fuente en el texto meta en ciertas circunstancias puede ser innecesario o incluso contraproducente (como sería en el caso cuando el tipo de texto en ambas lenguas tiene características e intenciones muy diferentes), en el caso particular de los textos literarios modificar el estilo del texto fuente sobre la base de que lo que es aceptable estilísticamente en un lengua no lo es en otra implicaría negarle al lector del texto meta el acceso al mundo del texto fuente.

De ahí que en *El Señor de los Anillos*, al ser el estilo una característica esencial, el traductor debe ser sumamente cuidadoso

en relación con este aspecto y tratar de reflejar en su texto meta el estilo usado en cada pasaje de dicha obra. Shippey (2003: 252) opina que justamente “La flexibilidad de sus muchos estilos y lenguas, la resonancia de los niveles más altos de éstos” son dos de las “razones importantes y por lo general insospechadas del perdurable atractivo de *El Señor de los Anillos*”.

*La preservación del mundo textual elaborado por Tolkien*

Tolkien concedía mucha importancia a la creación en la literatura de un mundo secundario que fuera verosímil para el lector. Por ello, dotó a su mundo imaginario de un trasfondo cultural bastante complejo y, aunque la obra se desarrolla en un mundo imaginario, Tolkien siempre aclaró que este lugar se encuentra en realidad en la Tierra, más exactamente en Europa, pero en un pasado que podría corresponder al tiempo inmediato anterior a la memoria histórica de la especie humana. Por consiguiente, trató de establecer una especie de vínculo entre su relato y la geografía e historia real mediante el empleo de características reconocibles para el lector moderno.

Es imprescindible, entonces, comprender dicho mundo imaginario creado tan cuidadosamente por Tolkien para poder reproducirlo en la traducción. Ahora bien, es importante aclarar que la postura que adoptan los traductores frente al mundo textual creado por el autor de un texto literario y las intenciones de éste al crearlo y la que adoptan los críticos literarios es muy diferente, sobre todo en el caso de estos últimos a partir de Barthes y los post-estructuralistas. Turner (2003: 10-11), en su artículo en el que propone un modelo para analizar

las traducciones de las obras de Tolkien, hace una comparación de ambas posturas. Señala que en su ensayo “*La muerte del autor*”, Barthes expresa que la opinión del autor no es importante pues éste no tiene autoridad para explicar lo que quiso decir, ya que sólo el lector puede construir el significado a partir de la información existente en la obra; por ello, el crítico literario y el lector pueden hacer múltiples interpretaciones de ella. En cambio, para los traductores es de suma importancia saber cuáles eran las intenciones del autor y por qué escribió como lo hizo, y tratar de comprender cómo funciona el mundo textual creado por él para que no haya inconsistencias o errores en la traducción, pues deben crear un texto de llegada con una de las interpretaciones posibles, de preferencia la que se supone que está más cerca del significado que el autor del texto de partida quería transmitir. Por eso, es indispensable que el traductor se documente lo más posible en todo lo que el autor del texto de partida haya escrito sobre sus objetivos o ideas, y conocer lo que otras personas hayan escrito sobre sus obras. Turner señala que, en el caso de Tolkien, existe una gran variedad de fuentes bibliográficas en las que se encuentran no sólo las opiniones, sino los parámetros o criterios que el mismo autor estableció que deben seguirse para entender su obra y traducirla. Sin embargo, Turner advierte que, aunque éstos son útiles, deben analizarse detalladamente y ver si se derivan de las exigencias de la estructura literaria y lingüística de la obra o si son arbitrarios, y que es el traductor quien, en última instancia, debe decidir lo que es más adecuado de acuerdo con el idioma al que traduce y su conocimiento de ambas culturas.

En la traducción de *El Señor de los Anillos*, por consiguiente, debe verse reflejado ese mundo que, como ya se mencionó, en realidad es nuestro mundo pero antes de nuestra historia, que es muy similar en algunos aspectos a la Europa medieval, con la diferencia de que, si bien está compuesto por diferentes pueblos con sus propias lenguas y costumbres, dichos pueblos no sólo están formados por hombres, sino por seres mitológicos que conviven con los hombres (los cuales a la larga pasarán a tener el dominio exclusivo de él) en un momento en que dicho mundo está en peligro de caer en poder de un ser malvado y dominante. Además, temas como el heroísmo, la importancia de la honestidad y la lealtad, la supremacía de la Naturaleza frente a la tecnología, la lucha entre el bien y el mal que tiene como base la fe religiosa del autor, aunque no se exprese explícitamente por tratarse de un mundo pre-cristiano, el inglesismo y el sentido del humor tradicionalmente inglés ante la adversidad, entre otros, deben reproducirse en el texto meta de la forma más fiel posible.

Es fundamental la opinión de Turner sobre la importancia en *El Señor de los Anillos* de que los traductores presten atención primordialmente al mundo textual, opinión que también compartía Tolkien al insistir en que era esencial para el autor (y por extensión para el traductor) adherirse a las leyes de su mundo creado para que la obra fuera realmente creíble y se convirtiera en una verdadera obra de arte, al igual que la idea de Turner de poner en la parte más alta de la jerarquía dicho mundo textual al tomar decisiones sobre lo que puede traducir y cómo.

### *La intertextualidad*

Otro problema estrechamente relacionado con el problema de preservar el mundo textual creado por Tolkien es el de la intertextualidad existente en esta obra, entendida ésta como “la presencia en un texto de otro (u otros) ajenos al primero que, sin embargo, desempeñan una misión funcional respecto de él” (Segura, 2004: 142), aunque también se puede incluir en la intertextualidad (a la que Segura da el nombre de autotextualidad) las interconexiones existentes dentro del mismo texto. Turner, en el artículo antes mencionado analiza la importancia que tiene el cotexto (la información lingüística que se encuentra cerca del fragmento textual en cuestión) y el contexto (los conocimientos del mundo o extralingüísticos del receptor) para entenderlo. Indica que, en el caso de las obras literarias, sobre todo en las que se crean mundos imaginarios, es esencial prestar atención a este mundo textual y más cuando éste está formado por un conjunto complejo de relaciones dentro del mismo texto y con textos relacionados, como sucede con Tolkien.

De hecho, en *El Señor de los Anillos* se puede decir que hay dos tipos de intertextualidad: la que guarda en relación con otros textos externos y la que se encuentra dentro de la misma obra. En el caso de la relación con textos externos, ésta es de dos tipos: la relación que mantiene con obras escritas por otros autores en las que se inspiró Tolkien que le sirvieron para tomar elementos, temas y que incluso influyeron en su estilo, y las obras escritas por Tolkien mismo, es decir, *El Hobbit* y *El Silmarillion*; la primera, porque era preciso establecer relaciones con ella y mantener el mundo

imaginario ideado para ella, puesto que *El Señor de los Anillos* es su continuación, y la segunda, porque sirvió de fondo histórico y mítico a ambas obras.

En relación con la intertextualidad que se encuentra dentro de la misma obra la más evidente es la que mantiene con algunas secciones de la obra que no forman parte de la trama en sí, como son el prólogo y los Apéndices de *El Señor de los Anillos*, pues en ella se encuentra una gran cantidad de información que repercute en toda la trama. Curiosamente el prólogo casi siempre se ha traducido, quizás porque contiene información preliminar importante para comprender la obra y hacer la vinculación con *El Hobbit*; sin embargo, los Apéndices se han omitido en muchas ocasiones por considerarlos innecesarios. Turner (2003) afirma que no se les ha incluido porque presentan gran dificultad para la traducción, pues en ellos se menciona, entre otras cosas, situaciones existentes en la obra desde el punto de vista lingüístico tomando como referencia el inglés, debido a que Tolkien se presenta no como el autor sino como el traductor e incluso editor de ella. Por ejemplo, se dirige a un público de habla inglesa al que explica cómo se procedió en la “traducción” al inglés para diferenciar las diversas lenguas que hablaban las diferentes razas e individuos, lo que lleva al traductor a decidir si traduce literalmente y deja que sea el público el que trate de encontrar las correspondencias entre el inglés y su lengua o si toma la lengua a la que traduce como base y busca la forma de hacer las correlaciones, lo que implicaría hacer cambios radicales al texto fuente. A pesar de las dificultades, concuerdo con Turner cuando opina que estos Apéndices

son un elemento fundamental para entender la compleja red de relaciones lingüísticas (y yo añadiría extralingüísticas) que forman el mundo textual de la obra y que, por ello, no basta con centrarse en la lengua fuente y la lengua meta, sino que es muy importante tomar en consideración el trasfondo formado por el mundo textual.

Sin embargo, la intertextualidad dentro de *El Señor de los Anillos* que presenta más dificultades para la traducción, por ser más compleja, es la que consiste en que dentro de la misma obra se encuentran alusiones o referencias a información que se proporciona en otras partes de ésta - como pueden ser explicaciones, acontecimientos pasados o futuros - y que dichas alusiones o referencias pueden darse en las siguientes líneas, unos párrafos después, o incluso muchas páginas después. Por ello, es esencial que los traductores de las obras de Tolkien, aparte de que conozcan antes que nada todo ese mundo creado por él - sobre todo su relación con los otros textos escritos por Tolkien, junto con el prólogo y los Apéndices, para entender las referencias externas - estén muy conscientes de la red de referencias internas que se presentan dentro de toda la obra, pues una traducción de cualquiera de ellas a nivel de frase que no tome en cuenta la intertextualidad dará lugar a errores de traducción que afecten en menor o mayor grado la comprensión y la trama de la obra.

#### *La compleja red de relaciones lingüísticas*

Tolkien insistía en que su obra *El Señor de los Anillos* tuvo primordialmente una inspiración lingüística y de que fue su “gusto lingüístico” el que lo llevó a elaborar sus historias, pues éstas “fueron, por decirlo así, un

intento de procurar un marco o mundo en el que mis expresiones de gusto lingüístico pudieran tener una función” y que por ello primero llegaron a su inspiración las lenguas y “las historias llegaron de forma más tardía” (Carpenter, 1993: 251-252). Por ello, las lenguas y la tradición cultural de los pueblos en dicha obra son inseparables. Esto se hace más patente en su intención de crear una compleja red de relaciones lingüísticas en el habla de sus personajes con el fin de “reproducir” el mapa lingüístico de la Tierra Media de tal forma que los lectores angloparlantes pudieran comprender éste con facilidad.

Una investigación muy completa sobre este tema en la que se trata de demostrar cómo funciona esta “red de lenguas” bastante compleja y cuáles son las repercusiones en la traducción de dicha obra a otros idiomas la realizó uno de los más asiduos estudiosos de Tolkien, Thomas Honegger (2004). Honegger aborda primeramente la estrategia de Tolkien de presentarse en *El Señor de los Anillos* como traductor al inglés de un libro escrito en *Westron* (idioma inventado por el autor) siguiendo la tradición medieval usada por algunos autores de esa época (por ejemplo, Chaucer) y cómo se valió de dicha estrategia para reproducir la relación entre las diversas lenguas que se hablaban en la Tierra Media (reales e inventadas) haciendo una transposición lingüística de lenguas reales.

Honegger considera que lo primero que hace Tolkien al adoptar el papel de “traductor” en su obra, lo cual es de suma importancia para los traductores, es dividir las lenguas que se hablan en la Tierra Media en dos grupos: a) las lenguas ajenas a la Lengua Común (o *Westron*) y que dejó sin

traducir (es decir, las lenguas de los elfos, la lengua negra que hablan los orcos, la lengua de los ents), y b) el *Westron* (lengua inventada que sirve de *lingua franca*) y lenguas relacionadas con éste que “tradujo” al inglés. El primer grupo no representa problemas para el traductor, porque éste debe retener las palabras y citas que están en esas lenguas, con lo que el efecto que se produce en el texto meta es el mismo al del texto fuente, especialmente si hay una gran distancia entre la lengua meta y la lengua inventada, salvo en el caso del finlandés y el galés en relación con las lenguas de los elfos, el quenya y el sindarín, por la fonética y el reconocimiento de algunas palabras de parte de los lectores que hablaran dichos idiomas, puesto que Tolkien se inspiró en ellos para crear dichas lenguas.

El segundo grupo es el que representa más dificultades y el que se analiza con más detalle. Tolkien hizo un esquema del tipo de relaciones existentes entre las lenguas que hablan los diferentes grupos y formó así una serie compleja de correspondencias: es decir, la lengua de la Comarca, donde vivían los hobbits, es el inglés moderno; la de Dale, donde vivían los enanos, es una lengua derivada del noruego porque, al inspirarse Tolkien para sus nombres y su historia en leyendas nórdicas, decide que lo lógico sería que éstos hubieran vivido entre hombres que hablaban noruego; la de los jinetes de Rohan es el inglés antiguo, o anglosajón, porque la lengua de los hombres está emparentada aunque en forma distante con la de los hobbits del norte y en comparación con la de los hobbits era arcaica; a su vez, el inglés moderno se usa como *lingua franca* entre todos los pueblos (salvo algunos elfos que están apartados del

mundo), incluso entre los orcos, aunque la emplean poco y mal, porque ellos tienen también su propia lengua.

Esta serie de relaciones plantea un problema para el traductor, pues debe decidir de qué manera las va a transmitir en la lengua meta. Honegger opina que el traductor no puede simplemente reemplazar un elemento de esta compleja red lingüística por otro sin pensar, porque perturbaría toda la estructura lógica de esta red. Propone, como ejemplo, el caso hipotético de que se tradujera al francés de la siguiente manera: usar como lengua de los hobbits el francés moderno; como lengua de los enanos, el dialecto francés llamado picardo (por ubicación geográfica, pues representaría un paralelo a la región donde habitan los enanos en la Tierra Media); como lengua de los hombres, el latín vulgar medieval; y como *lingua franca*, el francés moderno. También presenta la situación hipotética del alemán en la que se podría sustituir, por ejemplo, la lengua de los hombres por alemán antiguo, aunque no proporciona más detalles sobre qué otras lenguas sustituirán en la traducción al resto de las lenguas.

Sin embargo, Honegger admite que, si bien esto haría que la traducción fuera más sistemática, desde el punto de vista cultural y del sentido común no funcionaría, opinión que compartimos. La razón es que hay un trasfondo cultural muy importante en la obra original que se debe preservar y cambiarlo equivaldría a cambiar el mundo textual de toda la obra. El autor menciona, por ejemplo, el caso de los jinetes de Rohan que tienen un paralelo histórico y cultural con los anglosajones, aunque sea más con los de las obras literarias que con los personajes históricos. En la obra incluso hay

partes en las que dichos personajes se expresan por completo en inglés antiguo, por lo que sería absurdo cambiar en la traducción el inglés antiguo en el que se expresan por otro idioma, eso sin mencionar lo que representaría para el traductor decidir cuál lengua antigua reemplazaría al inglés antiguo por guardar la misma relación con la lengua meta que el inglés antiguo mantiene con el inglés moderno.

Entonces, sin llegar a este extremo, una traducción que tenga como fin respetar la intención del autor y conservar el mundo textual del texto meta, debe tratar de conservar en la medida de lo posible esta compleja red de relaciones lingüísticas con el fin de que el lector del texto meta también identifique ese trasfondo cultural que Tolkien creó con tanto cuidado mediante el empleo de características reconocibles para el lector moderno. De no hacerlo, se perdería una parte fundamental de la obra.

Sin embargo, este problema de tratar de reproducir en la traducción la complejidad del mapa lingüístico ideado por Tolkien se torna aún más complicado: en su preocupación porque su novela sea verosímil, el autor de *El Señor de los Anillos* pone un gran empeño en emplear diferencias en la forma de hablar de sus personajes para distinguir mediante éstas, por una parte, el pueblo o grupo al que pertenecen y, por otra, para diferenciar la forma particular de hablar de cada uno de los personajes como se verá en la siguiente sección.

#### *El uso de diferentes variaciones lingüísticas*

Como indica Crabbe (1985: 144), en *El Señor de los Anillos* Tolkien emplea diferentes variaciones lingüísticas o registros “para delinear actitudes culturales, presentar

personalidades raciales y para llevar al lector a una comprensión o captación del tipo de conciencia que tienen los distintos grupos”. Por ende, la forma de hablar de los personajes en *El Señor de los Anillos* ayuda a caracterizarlos de tres maneras diferentes: en primer lugar, sirven para indicar que un personaje pertenece a un pueblo determinado; en segundo lugar, se usan para indicar qué lugar ocupa cada personaje dentro de ese grupo de acuerdo con su nivel social, su ocupación, la región en donde vive, e incluso su edad; y en tercer lugar, para señalar la forma particular de hablar de cada personaje, sobre todo en el caso de los más importantes.

Tolkien emplea diversas variedades lingüísticas en el habla de los personajes de tipo semántico y sintáctico, y un poco de tipo fonológico porque, como se trata de un texto escrito, no es posible reflejar por completo el aspecto fonológico. Así, si tomamos como ejemplo tres de los pueblos, se observa que los hobbits hablan en inglés moderno como se indicó anteriormente, pero con un dialecto rústico, dialecto que va a representarse en la “traducción” de Tolkien tomando algunas variedades regionales del inglés de Inglaterra, mientras que los hombres de Rohan y de Gondor hablan una lengua más antigua y más formal, lo cual se indica empleando palabras y estructuras arcaizantes, pero entendibles para el lector moderno. Y, como dentro de cada pueblo se observa que hay diferentes estratos sociales que se reflejan por la forma de hablar de cada personaje según su posición social y ocupación, Tolkien utiliza diferentes variedades lingüísticas o registros para la forma de hablar de cada hobbit y de cada hombre. Por ejemplo, Meriadoc y Pe-

reguin hablan con un registro de clase acomodada mientras Sam, por ser el sirviente, se expresa en un registro propio de la clase social no acomodada; en cambio, entre los hombres encontramos a Denethor y Theoden que hablan como reyes con un registro más elevado y muy diferente al de sus súbditos. Pero, además, cada personaje tiene su forma muy particular de hablar o idiolecto, que se manifiesta, por ejemplo, mediante la repetición de algunas expresiones en su habla que se convierten en una parte fundamental de su personalidad y que ayuda a diferenciarlos de los demás.

Como señala Smith (2005), en *El Señor de los Anillos* es la lengua la que mantiene unida a la comunidad y la que la separa de los que no pertenecen a ésta; pero, además, Tolkien captura la personalidad y el estilo de vida de cada personaje mediante el uso que cada uno de ellos hace del lenguaje. Estas diferencias son muy obvias en inglés y, por ello, el traductor las debe tomar en cuenta y tratar de que su traducción también las muestre mediante el uso de diferentes variedades lingüísticas. Honegger (2004) propone, por ejemplo, el uso de marcadores dialectales para diferenciar el habla de los hobbits, aunque advierte que el uso de las variedades dialectales puede ser peligroso si no se usan adecuadamente y que por eso se necesita un conocimiento detallado de los registros y sus connotaciones afectivas. Cabe aclarar, sin embargo, que por supuesto en una traducción es poco probable, si no imposible, encontrar equivalencias exactas de todas estas características. Sin embargo, para reflejar estas formas diferentes de hablar de cada comunidad el traductor sí cuenta con maneras de hacerlo recurriendo a otras formas lin-

güísticas propias de su idioma, aunque lo haga en estructuras diferentes a las que se usó en el original, pero dentro del mismo diálogo, o con otros recursos como el vocabulario. Si no echa mano de su creatividad y conocimientos y no lo hace, todos los personajes hablarán más o menos igual en la traducción, y como resultado ésta perderá mucha de la riqueza expresiva del original.

### Conclusión

Como se ha podido observar, la traducción de *El Señor de los Anillos* requiere de parte del traductor conocimientos lingüísticos y extralingüísticos para entender y reproducir en la lengua meta las características del

texto fuente, así como habilidades creativas y traductológicas para llevar a cabo esta empresa. Las nuevas fuentes bibliográficas que se han escrito a partir de los nuevos conocimientos que se tienen de la obra de Tolkien, representan un apoyo con el que no contaban los traductores de publicaciones previas. Es preciso que para las nuevas retraducciones que se hagan de las obras de Tolkien a los diferentes idiomas los traductores se documenten más y recurran a nuevas herramientas lingüísticas (como el análisis de discurso) para el análisis del texto fuente y su traducción. Sólo así podrán recrear el mundo inventado por Tolkien para el lector de la cultura meta.

### Bibliografía

Carpenter, Humphrey (comp.). (1993) *Cartas de J.R.R. Tolkien* (R.

Masera, Trad.). Barcelona: Minotauro.

Chaviano, Daína. (2000) El Señor de los Anillos: visión de una saga contemporánea. En *Cuatrogatos*, núm 2. Recuperado el 5 de junio de 2010 de: [www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos\\_183.pdf](http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_183.pdf)

Crabbe, Katharyn F. (1985) *J.R.R. Tolkien* (F. Patán, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

García Yebra Valentín. (1986) Traducción de poemas en verso. En *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. México, D.F.: Ediciones del Ermitaño, 1986. Pp. 141-162

Hatim, Basil y Iam Mason. (1990) *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.

Menéndez Pidal Ramón. (1957) *Poema del Cid y Romancero del Cid*. México: Libreros Mexicanos Unidos

Honegger, Thomas. (2004) *The Westron Turned into Modern English: The Translator's and Tolkien's Web of Languages*. En *Translating Tolkien: Text and Film*. Zurich: Walking Tree Publishers.

Miller, James E. Jr., et al. (1976) *England in Literature. Macbeth Edition*. Illinois: Scott Foresman and Company

Moya, Virgilio. (2000) *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.

Nagel, Rainer. (2004) The Treatment of Proper Names in the German Edition(s) of The Lord of the Rings as an Example of Norms in Translation Practice. En Thomas Honegger. (ed.) *Translating Tolkien: Text and Film*. Zurich: Walking Tree Publishers. Pp. 93-113

Newmark, Peter. (1996) *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.

Nida, Eugene (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Quella Kelly, Mary. (1970) The poetry of Fantasy: verse in The Lord of the Rings.

- En Neil. D. Issacs y Rose A. Zimbaro. (ed.) *Tolkien and the Critics*. Notre Dame: Edit. Universidad de Notre Dame.
- Segura, Eduardo. (2004) *El Viaje del Anillo*. Barcelona: Minotauro.
- Shippey, T. A. (1999) *El Camino a la Tierra Media* (E. Segura, Trad.). Barcelona: Minotauro.
- Shippey, T.A. (2003) *J.R.R. Tolkien. Autor del Siglo* (E. Gutiérrez, Trad.). Barcelona: Minotauro.
- Smith, Arden R. (2003) The Treatment of Names in Esperanto Translations of Tolkien Works. En Thomas Honegger. (ed.) *Tolkien in Translation*. Zurich: Walking Tree Publishers. Pp. 91-118
- Smith, Trey. (2005) Verbum Caro Factum Est: J.R.R. Tolkien's Philosophy of Language. *The Grey Book*, vol.1.
- St. Clair, Gloriana. (1970) *Tolkien's Cauldron' Northern Literature and the Lord of the Rings*. Tesis doctoral. Universidad de Oklahoma. *Studies in the Courses of J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc. Consultado el 16 de septiembre de 2015 en: [http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1067&context=lib\\_science](http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1067&context=lib_science)
- Thorpe; Dwayne. (1995) Tolkien's Elvish Craft. En Patricia Reynolds y Glen H. GoodKnight. (eds.) *Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference. Keble College, Oxford, 1992*. Milton Keynes, Inglaterra y Altadena, Calif., EUA: Mythopoeic Press.
- Tolkien, J.R.R. (1973a) *The Lord of the Rings. Part I. The Fellowship of the Ring*. Nueva York: Ballantine Books.
- Tolkien, J.R.R. (1973b) *The Lord of the Rings. Part III. The Return of the King*. Nueva York: Ballantine Books.
- Tolkien, J.R.R. (1998) Christopher Tolkien (ed.) *Los Monstruos y los Críticos y otros ensayos*. Barcelona: Minotauro.
- Turner, Allan. (2003) A Theoretical Model for Tolkien Translation Criticism. En Thomas Honegger. (ed.) *Tolkien in Translation*. Zurich: Walking Tree Publishers.
- Turner, Allan. (2003) A Theoretical Model for Tolkien Translation Criticism. En Thomas Honegger. (ed.) *Tolkien in Translation*. Zurich: Walking Tree Publishers.
- Webster, Merriam. (1913) *Webster's Revised Unabridged Dictionary*. Recuperado el 29 de julio de 2005 de [www.webster-dictionary.org/definition/Butterbur](http://www.webster-dictionary.org/definition/Butterbur)