



---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**La literatura fantástica y su traducción:  
*The Hobbit* de J. R. R. Tolkien (1996/1937)**

Presentado por Ana Júdez Ballestín

Tutelado por Juan Miguel Zarandona Fernández

Soria, 2017



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, porque gracias a ellos ya sé «qué tengo debajo del sombrero».

A Juan Zarandona, tutor y gran profesor, por su asesoramiento y porque gracias a una de sus charlas descubrí mi pasión por la traducción literaria.

A todos los que se han prestado a dejarme material para realizar este trabajo, desde Zaragoza hasta Cerdeña, pasando por Barcelona.

A Marta, por estar ahí siempre que la he necesitado, y a Carlos, por todo su apoyo y paciencia en estos cuatro años de carrera.

# ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| RESUMEN .....  | 2  |
| ABSTRACT .....   | 2  |
| 1. INTRODUCCIÓN .....  | 1  |
| 2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS .....   | 4  |
| 3. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO.....  | 6  |
| 4. MARCO TEÓRICO .....   | 8  |
| 4.1. La literatura fantástica y su traducción.....                               | 8  |
| 4.1.1. Qué es lo fantástico.....   | 8  |
| 4.1.2. La traducción literaria .....   | 22 |
| 4.2. El autor: J. R. R. Tolkien.....   | 25 |
| 4.2.1. Tolkien y <i>El Hobbit</i> .....  | 27 |
| 5. DESARROLLO.....   | 32 |
| 5.1. Problemas y soluciones de la traducción de Manuel Figueroa .....            | 32 |
| 5.1.1. Traducir la «traducción» de Tolkien .....                                 | 33 |
| 5.1.2. Una traducción menos literal.....   | 38 |
| 5.1.3. Dificultades léxicas y juegos de palabras.....                            | 40 |
| 5.1.4. Ortotipografía.....   | 42 |
| 5.1.5. Tiempos verbales .....  | 47 |
| 5.2. La traducción de los nombres propios .....                                  | 49 |
| 5.2.1. Antropónimos.....   | 50 |
| 5.2.2. Topónimos y nombres propios de los accidentes geográficos.....            | 53 |
| 5.3. El verso en <i>El Hobbit</i> : la traducción de los cantos y acertijos..... | 58 |
| 5.3.1. Cantos .....  | 59 |
| 5.3.2. Acertijos.....  | 66 |
| 6. RESULTADOS.....   | 69 |
| 7. CONCLUSIONES.....   | 71 |
| 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....   | 72 |
| ANEXOS   |    |

## ÍNDICE DE TABLAS

|  |    |
|--|----|
| Tabla 1. Clasificación de Barrenechea. ....                                    | 13 |
| Tabla 2. Comparación de Tolkien y Bilbo Bolsón. ....                           | 28 |
| Tabla 3. Diferencias de comillas y rayas entre el inglés y el castellano. .... | 44 |
| Tabla 4. Las distintas traducciones de «edge of the wild». ....                | 55 |
| Tabla 5. Resultados obtenidos ante los distintos problemas de traducción. .... | 70 |

## RESUMEN

Este trabajo se centra en el análisis de la traducción de la novela de J. R. R. Tolkien, *El Hobbit*, traducida por Manuel Figueroa, y qué estrategias se emplearon para desarrollarla. Para hacer posible este proyecto, se ha analizado la literatura necesaria especializada en el tema, además de la lectura exhaustiva de ambas versiones (inglés y español). Para realizar el marco teórico se ha estudiado qué es *lo fantástico* según diversos autores, para poder enmarcar la obra de Tolkien, así como las competencias que debe tener un traductor literario para llevar a cabo su labor de manera satisfactoria.

Así, el objeto de este trabajo será comparar ambos idiomas y examinar, con ello, los distintos problemas de traducción con los que se encontró el traductor y las soluciones a las que llegó, así como investigar el motivo de estas soluciones. De este modo, se podrá determinar la calidad de la traducción.

**Palabras clave:** *Traducción literaria, Tolkien, literatura fantástica, El Hobbit, lo fantástico.*

## ABSTRACT

This work focuses on the translation analysis of J.R.R. Tolkien's novel, *The Hobbit*, translated by Manuel Figueroa, and what strategies were used to carry it out. To make this project possible, necessary literature specialized in the subject has been analyzed, in addition to the exhaustive reading of both versions (the English and Spanish ones). To achieve the theoretical framework, it has been examined what *fantasy* is according to a number of authors, in order to delimit Tolkien's work and to know what skills a literary translator should possess to complete his or her task successfully.

Thus, the aim of this work is to compare both languages and to examine the diverse translation issues the translator confronted, and solutions he reached, as well as to investigate the reasons behind those solutions. Hence the quality of the translation may be determined.

**Key words:** *Literary translation, Tolkien, fantasy literature, The Hobbit, fantasy.*

# 1. INTRODUCCIÓN

Dada la complicada labor de todo traductor cuando se enfrenta a textos literarios, considero que este tipo de traducciones son un buen tema de estudio, especialmente cuando se encuadran dentro del género de la literatura fantástica, ya que son obras repletas de fenómenos extraordinarios, las cuales transcurren muchas veces en mundos completamente inventados por el autor y, en ocasiones, con criaturas inexistentes. Por ello, la traducción de literatura fantástica es especialmente complicada, ya que el traductor no solo debe entender perfectamente tanto la obra original como la intención del autor en sus relatos, sino que también deberá documentarse en profundidad acerca del mundo fantástico en el que viven los personajes o de los personajes propios.

Para poder realizar este estudio elaboraré un marco teórico sobre la literatura fantástica, basado en autores como el clásico Tzvetan Todorov (1939-2017), así como distintos autores que critican y complementan su teoría acerca de *lo fantástico*, y, para acotar la parte práctica, me centraré en la obra de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), *The Hobbit* (1996), y analizaré la traducción al castellano de Manuel Figueroa (2004).

En el presente estudio he elegido a Tolkien por la trascendencia de sus obras en el mundo de la literatura fantástica, debido a su compleja labor de recreación de la Edad Media europea, hasta convertirla en un lugar perfectamente diseñado, lleno de seres fantásticos que viven en mundos utópicos y tienen historias personales propias, con distintos idiomas y diferentes formas de hablar entre las especies (e incluso en las distintas épocas de este mundo ficticio), todo ello repleto de una simbología y perfección tan excepcional que hace creer al lector que se sumerge en un mundo real. Esto es algo que, personalmente, admiro mucho, por lo que otro de los motivos que me ha llevado a elegir a este autor es porque considero que es muy interesante investigar sobre sus creaciones y que cuanto más se sabe sobre él y sus obras, más curiosidad crea y más se quiere conocer.

Además, para poder entender las decisiones del traductor ante las complicaciones de la obra me he documentado en distintas fuentes documentales y bibliográficas: bases de datos sobre Tolkien, enciclopedias, obras suyas previas que introducen su mundo, estudios de diversos investigadores, etc. y acerca de la Tierra Media (nombre que recibe el mundo creado por Tolkien, en el que transcurre la trama de *El Hobbit*), la ubicación de sus lugares en los mapas que diseñó el mismo Tolkien y sus características particulares, las especies ficticias que la habitan y las lenguas y el modo en el que hablan, ya que para poder lograr una buena traducción, Manuel Figueroa no solo tuvo que entender la obra en inglés, sino también cómo habla cada personaje y los significados de los nombres propios en la lengua común (idioma «original» del *hobbit* protagonista), o cualquiera de las múltiples lenguas que se hablan en la Tierra Media. Todo ello se debe a que Tolkien no escribió *El Hobbit* (ni la trilogía de *El Señor de los Anillos*) como si fuera el autor de la

obra, sino, supuestamente, como un mero traductor al inglés de *The Red Book of Westmarch* (*El libro rojo de la Frontera Oeste* en castellano) desde la lengua común de la Tierra Media, idioma en el que los *hobbits* protagonistas de *El Hobbit* y la trilogía *El Señor de los Anillos* (Bilbo Bolsón, Frodo Bolsón y Samsagaz Gamyi) habían, supuestamente, escrito el libro.

Por eso, para llevar a cabo este estudio, haré una introducción a la figura de Tolkien para poder conocer su biografía, así como dónde se inspiró toda su imaginación para escribir una obra tan compleja y completa, con tal variedad de personajes, tan distintos entre ellos, y la invención de idiomas tan dispares entre sí, con sus correspondientes equivalentes en inglés. Asimismo, también haré un análisis de la traducción de Figueroa, comparando la versión en español con la obra en inglés, centrándome siempre en mayor medida en entender por qué este lo tradujo así que en comparar su traducción con el original, puesto que considero, e intentaré demostrar, que es una muy buena traducción con mucho trabajo detrás, especialmente en cuanto a documentación, como se verá y argumentará más adelante. También ahondaré en cómo se traducen los nombres propios de la obra y por qué se traducen así, debido a que la mayoría de ellos (especialmente los antropónimos) tienen significado en la lengua común o en otra lengua real en la que Tolkien se basó para inventar nuevos idiomas ficticios.

Por último, observaré y compararé el verso de la obra, ya que los personajes de la trama cantan canciones en numerosas ocasiones, así como los acertijos del capítulo cinco que se hacen entre los personajes Bilbo y Gollum.

Para lograr un buen proyecto, pondré en práctica las siguientes competencias adquiridas a lo largo de la carrera:

- Competencia traductológica, la cual me permitirá reconocer las características propias de la variación lingüística, identificar los aspectos verbales y no verbales, distinguir los distintos registros o comprender las estructuras léxicas, gramaticales, idiomáticas y ortotipográficas de las lenguas implicadas para poder entender y juzgar el texto en la cultura de llegada y reconocer los errores y problemas de traducción.
- Competencia lingüística y textual, tanto en la lengua origen como en el idioma meta, para poder comprender correctamente el texto origen y saber cómo se traduciría adecuadamente, según las normas y tipología textuales de la lengua meta.
- Competencia instrumental, que me dará la posibilidad de utilizar las herramientas de documentación apropiadas para tener un bagaje teórico idóneo y, así, lograr un proyecto satisfactorio.
- Competencia investigadora, que me ayudará a adquirir el conocimiento lingüístico, terminológico y cultural específico necesario para comprender el texto y conocer sus equivalentes en la lengua meta.

- Competencia cultural de ambos idiomas, ya que es fundamental conocer la historia y el entorno sociocultural de estos para poder comprender el contexto en el que se escribió la obra y desarrollar las estrategias adecuadas para el uso eficiente de la información de las fuentes.

## 2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

En el presente trabajo se tratará de averiguar si la traducción de Manuel Figueroa está a la altura de una obra de Tolkien, de gran prestigio internacional, dado que sospecho que nos encontraremos ante una muy buena traducción, debido al alto grado de conocimiento y profesionalidad que se requiere de un traductor que debe mantener la complejidad interna que caracteriza las obras de Tolkien, así como la exigencia de los lectores de *El Hobbit*, pues Tolkien tiene una comunidad de admiradores muy fuerte y la traducción debe satisfacer sus expectativas. Además, creo que la traducción de determinados elementos muy característicos y que llaman la atención de la obra (como los nombres propios, el uso de determinados tiempos verbales, los juegos de palabras, las características del habla de algunos personajes, etc.) tiene una explicación, además de un gran bagaje de conocimiento, tanto traductológico como acerca del autor y sus obras, por lo que se investigará acerca de ello para demostrar el motivo de su traducción. Del mismo modo, destaca la musicalidad de los cantos en la obra original, así como las rimas de los acertijos del capítulo cinco, lo cual complica la tarea del traductor, por lo que se estudiará el verso de la obra original para compararla, posteriormente, con la traducción. También destacan las runas de los enanos con las que empieza la obra, ya que Figueroa especifica que coinciden con el inglés, por lo que se tratará de averiguar el motivo de su decisión y se estudiarán otras alternativas. Asimismo, puesto que el lenguaje está vivo, se comprobará si sería necesaria una reedición de la traducción, revisada y adaptada a las normas y el uso del lenguaje actuales, ya que la traducción no ha variado desde 1982.

Por ello, el objetivo principal del presente trabajo es hacer un análisis de la traducción de la novela de J. R. R. Tolkien, *The Hobbit*, e intentar justificar por qué Manuel Figueroa tradujo la obra de esa manera. Asimismo, mediante el análisis de algunos rasgos más destacados, se intentará demostrar que el modo en el que el traductor resuelve los numerosos problemas de traducción, dada la complejidad de la obra, tiene como resultado una traducción muy exitosa (en caso de que se considere que determinadas dificultades se pudiesen solucionar de otro modo que mejorase la traducción, se aportará una propuesta alternativa propia).

Dado que Tolkien es un autor de gran trascendencia a nivel mundial, la mediación lingüística de los traductores, así como su calidad, es fundamental para hacerlo llegar a lectores de otros idiomas. Para ello, planteamos distintos objetivos secundarios que se detallan a continuación:

- Saber qué diferencia a un traductor literario de traductores de otros campos.
  - Conocer las competencias específicas previas que debe adquirir el traductor literario, los pasos que debe seguir para traducir y los elementos que deberá tener en cuenta en sus traducciones.

- Investigar acerca de la literatura fantástica, e iniciarme en este tipo de investigación.
  - Qué cualidades debe tener para considerarse fantástica, cómo se acota una novela dentro de este género y qué subgéneros plantean los distintos autores, así como definir el género al que pertenece *El Hobbit* según lo estudiado.
- Conocer los datos de mayor relevancia del autor.
  - Se verán los hechos biográficos de Tolkien que más influyeron en sus obras y se indagará en los elementos y lugares en los que se inspiró para la creación del mundo en el que transcurre la trama, puesto que las obras de Tolkien están repletas de simbología, y en qué se basó para crear los lenguajes de esta.
- Examinar los distintos problemas de traducción con los que se encontró el traductor y las soluciones a las que llegó.
  - Estudiar las dificultades en determinados elementos de la obra, como pueden ser las runas de los enanos, los cantos que aparecen en la novela, los nombres propios o los acertijos de Gollum, etc.
  - Analizar las estrategias de traducción que se han empleado para resolver estos problemas, así como el estilo, el registro o cómo se reflejan las marcas lingüísticas que caracterizan a determinados personajes.
  - Ver ejemplos concretos que permitan comparar entre el inglés y el castellano para poder apreciar sus similitudes y diferencias.
- Investigar la procedencia de los nombres propios de la Tierra Media.
  - Averiguar si los nombres propios, tanto de lugares como de personajes, tienen significado en la lengua de los *hobbits* o en cualquier otro idioma en el que se pudiese basar Tolkien (ya que en las dos versiones hay nombres que permanecen igual, otros que cambian y algunos que se transcriben fonéticamente), para poder comprender por qué el traductor trasladó o transcribió cada nombre de esa forma concreta en la obra en castellano.

### 3. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Una vez planteados los objetivos, debemos seguir profundizando en el tema, por lo que detallaremos qué pretendemos conseguir con este trabajo, qué metodología se va a seguir y cómo se va a estructurar. Para eso, se explicará en qué va a consistir el presente documento, cómo se va a organizar la información del estudio, y qué se va a estudiar en cada apartado.

Para llevar a cabo este trabajo se realizará una comparación en la que se examinarán un único texto origen y una traducción en concreto: la obra literaria de J. R. R. Tolkien, *The Hobbit*, y la traducción al castellano de Manuel Figueroa. Para ello, se deberá tener en cuenta que es imposible que una traducción sea el «espejo» del original, ya que el traductor siempre se enfrentará a cierto grado de subjetividad en su interpretación del texto y se verá obligado a reformular muchas estructuras.

Para estructurar el trabajo, se distinguirá una parte teórica de una parte práctica en la que se puedan aplicar los conocimientos adquiridos a la traducción del libro.

Respecto al marco teórico, se realizará un estudio sobre qué es la literatura fantástica según diversos autores de gran relevancia, como Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Jaime Alazraki, Rosemary Jackson, Rosalba Campra, Guadalupe Campos, o David Roas, escogidos por su amplio conocimiento en este ámbito y por sus diversas teorías acerca de *lo fantástico*, que nos permitirán llegar a una conclusión final tras conocer sus estudios. Con las teorías recopiladas de dichos autores se tratará de enmarcar la obra de Tolkien según su género literario. Posteriormente, se examinarán las cualidades y conocimientos que debe tener un buen traductor literario para lograr un buen trabajo, ya que los textos literarios tienen peculiaridades que los diferencian de otro tipo de textos.

Una vez analizada la literatura sobre el tema, podremos dar paso a elaborar la parte práctica. Para poder explicar las diferencias entre ambos textos y establecer una base en la comparación, se deberá tener, en primer lugar, un amplio conocimiento sobre el texto origen, por lo que comenzaremos por una introducción a la biografía de Tolkien y su relación con la obra, para poder así conocer el contexto en el que lo escribió y en qué se basó para la trama, entendiendo con ello el motivo de la obra y poder ir a una lectura mucho más profunda y analítica.

Posteriormente, se recogerán los datos pertinentes siguiendo el modelo que proponen Alet Kruger y Kim Wallmach (1997) para la metodología de investigación de un texto origen y su traducción, que explica cómo se debe realizar un trabajo de investigación, qué preguntas previas nos debemos hacer para recopilar información y cómo se organiza esta. Para ello, primero partiremos de que es una traducción total (no se omiten fragmentos) en el sentido más estricto de la palabra (no se trata ni de una adaptación ni de una imitación), por lo que nos centraremos en

comparar la microestructura del original respecto a su traducción, dado que su macroestructura (división de capítulos, los títulos de estos, estructura narrativa interna, etc.) es idéntica. Para recoger los datos se compararán meticulosamente ambas obras de manera simultánea (y no por separado, analizando primero la original y después la traducción, como recomiendan algunos autores expertos en traductología), acompañado siempre de ejemplos concretos extraídos de la obra (tanto en inglés como en español), para poder ver las diferencias entre estos y dar lugar a un posterior análisis mucho más detallado y visual, en el que será más sencillo cotejar las soluciones encontradas por el traductor ante los problemas que plantea la novela, ya que se intentará demostrar que, generalmente, cada decisión está justificada por el gran dominio del traductor de la lengua meta, así como por ser un experto en la obra de Tolkien. Así, podremos ver que el gran peso de las obras de Tolkien reside en la viveza que le otorga a su mundo, viveza que se consigue (en parte) por la cultura de cada comunidad que él mismo inventa, la cual también hace que el lector se introduzca en un nuevo mundo, creíble por la enorme complejidad con la que Tolkien dota a la Tierra Media.

Esta información se clasificará de manera ordenada, comenzando por algunos elementos característicos de determinados personajes que Tolkien reflejó de manera destacada (como la forma de hablar de algunos personajes o las runas enanas, escritas en un alfabeto inventado), continuando por algunos cambios que hace Figueroa en la traducción respecto al original (ya sea por decisión propia o por la imposibilidad de mantener la literalidad del texto), por las dificultades léxicas y juegos de palabras y finalizando por las normas ortográficas y tipográficas, tanto del castellano como del inglés (y la comparación entre ambas), así como el uso de algunos tiempos verbales que llaman la atención por no ser habituales en la lengua oral habitual.

Asimismo, se verá cómo se traducen los nombres propios que aparecen a lo largo de la obra y qué criterios se siguen para su traducción o transcripción, pues la gran mayoría de ellos tienen una simbología que no se puede obviar y no se deben perder los significados que Tolkien les dio. Para ello, distinguiremos dos categorías para poder analizarlas de manera ordenada: los antropónimos y los topónimos y otros nombres propios referentes a accidentes geográficos.

Por último, veremos el modo en el que se traducen las canciones que los personajes cantan a lo largo de la travesía, ya que en la novela original aparecen en verso y se verá si el traductor opta por mantener el sentido, la rima o trata de conservar ambos. Del mismo modo se observará la traducción de los acertijos de Gollum, también con rima.

## 4. MARCO TEÓRICO

### 4.1. La literatura fantástica y su traducción

Para poder analizar la obra de Tolkien comenzaremos por determinar qué es la literatura fantástica y cuáles son sus características, basándonos en el estudio que hicieron varios autores a lo largo de los años, como Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1972), Jaime Alazraki (1983 y 1990), Rosemary Jackson (1986), Rosalba Campra (2008), Guadalupe Campos (2010) o David Roas (2001 y 2011), entre otros autores, para establecer una norma que permita diferenciarla de los distintos géneros. Asimismo, observaremos que la definición de *lo fantástico* ha ido variando con el paso del tiempo.

Del mismo modo, se analizará de manera complementaria la naturaleza de la traducción literaria, cuáles son sus peculiaridades y qué perfil debe tener el traductor de este tipo de textos.

#### 4.1.1. Qué es lo fantástico

La literatura fantástica es un género literario que se caracteriza por su ambigüedad entre la realidad y lo sobrenatural, la verdad y la ilusión, ya que la posibilidad de moverse entre ambas crea el efecto de fantasía. La definición de *lo fantástico* se comienza a estudiar en el siglo XIX y se continúa a lo largo del siglo XX, y todos los estudios hacen referencia al misterio de lo inexplicable introducido en un mundo real cotidiano, diferenciando, por tanto, un mundo natural de un mundo sobrenatural. Un ejemplo de análisis de *lo fantástico* es la descripción que hace Roller Caillois (1913-1978), citado en Todorov (1972), quien afirma en *Au coeur du fantastiques* (1965) que «todo *lo fantástico* es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo admisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana» (p. 36).

Si buscamos en enciclopedias la definición de «literatura fantástica» encontramos algunas como la de Larousse (s. f.): «Se dit d'une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction», o como la de la enciclopedia literaria *Literary Devices* (2017):

*Fantasy is a form of literary genre in which a plot cannot occur in the real world. Its plot usually involves witchcraft or magic taking place on an undiscovered planet of an unknown world. Its overall theme and setting is a combination of technology, architecture, and language resembling European medieval ages. The most interesting thing about fantasies is that their plot involves witches, sorcerers, mythical and animal creatures talking like humans, which never happens in the real life.*

Todas ellas coinciden en que *lo fantástico* emana de lo sobrenatural, en un mundo desconocido e imposible para el lector. Sin embargo, algunos autores como Fiódor Dostoyevski (1821-1881) o Vladimir Solovyov (1853-1900), defendían que *lo fantástico* tenía que ver con la ansiedad existencial de la realidad, de modo que siempre debía existir una explicación de los fenómenos sobrenaturales, aunque fuese improbable que estos ocurriesen, pues el lector debía creer en estos relatos como si fuesen historia (Todorov, 1970).

Todorov estudió innumerables textos para elaborar su teoría acerca de la literatura fantástica y llegó a la conclusión de que es imposible concebir un género capaz de englobar todas las obras en las que intervenga lo sobrenatural, ya que esto no las caracteriza con suficiente precisión y se considerarían obras del mismo género las de autores como Cervantes, Homero o Goethe. Por lo que, teniendo en cuenta la vacilación entre la realidad del lector y lo sobrenatural de las obras, Todorov distinguirá entre el subgénero de *lo extraño* y el de *lo maravilloso*, que veremos más adelante.

Tras comparar varias obras de género fantástico y estudiar las definiciones de este, previas a su estudio observa que, como ya aseguraron los autores rusos, «*lo fantástico* implica una integración del lector con el mundo de los personajes» (Todorov, 1972, p. 41) en la que el lector considere «el mundo de los personajes como un mundo de personas reales [y que oscile] entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados» (Todorov, 1972, p. 43-44), ya que la fantasía nace de esta ambigüedad entre lo real y la ficción que percibe el propio lector, por lo que podemos apreciar que la función del lector, implícita en las obras, es fundamental. En muchas ocasiones, esta vacilación entre los dos mundos la experimenta un personaje de la obra, por lo que el papel del lector se le «confía» a este, haciendo que el lector se sienta identificado con el personaje y viva la tesitura de este en la trama (generalmente esta ambigüedad entre la ficción y la realidad es uno de los temas principales del argumento); sin embargo, esto no se da en todas las obras, pues puede ocurrir que los personajes vivan en un mundo natural para estos aunque irreal para el lector, como sucede en *El Hobbit*, puesto que los personajes viven en un mundo ficticio totalmente creado por Tolkien para el lector, pero, a su vez, es el entorno cotidiano de los individuos que aparecen a lo largo del libro. También es importante la interpretación del lector, ya que no se entienden del mismo modo las obras con un sentido alegórico, en las que este no necesita plantearse la naturalidad del texto para saber cómo debe entenderlo (como cuando habla un animal, por ejemplo), que las obras poéticas con un sentido más abstracto; *lo fantástico* no debe ser ni completamente alegórico ni plenamente poético, sino que se sitúa entre la literalidad de las palabras del relato y lo incoherente de la imagen que crean.

Algunos teóricos, por su parte, defienden que *lo fantástico* depende del lector real (no del implícito) y su experiencia particular, como H. P. Lovecraft (1890-1937), citado en Todorov (1972), quien en 1945 defendía que:

*La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica (...). Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca (...). Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta de manera profunda un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos. (p. 46)*

Si fuese de tal manera, el género literario de una obra dependería de cada lector y de su capacidad emocional y no tanto de la obra concreta. Asimismo, existen numerosas obras consideradas de género fantástico en las que no se experimenta ninguna sensación de terror, pues «el temor se relaciona a menudo con *lo fantástico*, pero no es una de las condiciones necesarias» (Todorov, 1972, p. 47).

Otros autores consideran que el criterio de *lo fantástico* reside en el autor del relato, como Callois (1965) (citado en Todorov, 1972), que argumenta que *lo fantástico* requiere algo involuntario del autor que surge de improviso, no de una intención deliberada de desconectar.

Algunos teóricos actuales critican el estudio de Todorov, como es el caso de Guadalupe Campos, quien considera que la definición de *lo fantástico* de dicho autor es débil puesto que:

*Tiene un problema teórico demasiado básico: buena parte de lo que ya intuitivamente leemos como ficción fantástica (desde "Axolotl" de Cortázar a Sexto Sentido) queda por fuera de los límites del género (...). Y, por otra parte, es incapaz de explicar las obvias diferencias radicales entre los textos que podrían quedar dentro de los límites genéricos. (Campos, 2010)*

Por ello, Campos propone alejarse de la recepción personal de una obra puntual para acercarnos a la propuesta de *lo irreal* y *lo fantástico* de Rosemary Jackson, una investigadora que planteó modificaciones a ciertos elementos del modelo propuesto por Todorov, ya que observó que, para referirse a *lo fantástico*, el concepto de género planteado por Todorov (como el conjunto de reglas con condiciones *sine qua non* que determinan la clasificación de las obras) es insuficiente, por lo que propone «modificar ligeramente el esquema de Todorov, y sugerir una definición de *lo fantástico* como un modo, que entonces asume formas genéricas diferentes» (Jackson, 1986, p. 32).

Jackson (1986) retoma el concepto de *fantasy* del siglo XIX y defiende que *lo fantástico* se encuentra entre lo real y lo irreal, ya que «los medios de que se vale [la narrativa fantástica] para establecer su “realidad” son inicialmente miméticos (“realistas”, que presentan “objetivamente” un mundo de “objetos”), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso (“no-realista”, [imposible])» (p. 17); es decir, *lo fantástico* de una novela desorienta al lector al mostrar imágenes que no se conciben en su realidad, lo que difiere de la teoría de Todorov, que afirmaba que lo natural y lo sobrenatural forman parte de la misma obra y que *lo fantástico* está en la vacilación, común al lector y al personaje, entre los dos mundos que se presentan en el relato (aunque aclara que esta vacilación no se da siempre) y no en la comparación entre el mundo real externo y el mundo fantástico de la trama. J. A. Symonds (1840-1893), citado en Jackson (1986), vincula *lo fantástico* con *lo grotesco*: «*Lo fantástico* (...) implica invariablemente una cierta exageración o distorsión de la naturaleza» (p. 18) y reafirma la teoría de Jackson: «El *fantasy* re-combina e invierte lo real, pero no escapa de su esfera: existe una relación simbólica o parásita con lo real» (p. 18).

Las definiciones de lo real y lo irreal sufren cambios a lo largo de la historia, puesto que no tendrán la misma visión de los que constituye la realidad las sociedades secularizadas (que tendrán un *fantasy* relacionado con ángeles, demonios, tierras prometidas e infierno) que las sociedades paganas (elfos, enanos, hadas y mundos fantasiosos), por lo que los mundos de los relatos también variarán dependiendo de los miedos y deseos de cada sociedad. Por eso, Jackson divide la literatura fantástica en relatos maravillosos, como *La bella durmiente* o *El Señor de los Anillos*, y cuentos extraños, en los que «lo raro es un efecto producido por la mente deformada y deformante del protagonista» (Jackson, 1986, p. 22), una subdivisión que ya podemos ver en Todorov.

Todorov considera que *lo extraño* se produce cuando, al finalizar la obra, el lector sale de *lo fantástico* y decide que los fenómenos descritos se pueden explicar mediante las leyes de la realidad (teniendo en cuenta que el lector, como ya hemos visto, debe sentirse identificado con el personaje); si, por el contrario, decide que estos fenómenos necesitan para su explicación leyes de la naturaleza nuevas, se denominará «relato maravilloso». Para confirmar estos subgéneros, Todorov hace referencia a la novela negra (*the Gothic novel*), en la que se distinguen dos tendencias:

*La de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis y Mathuring.*  
(Todorov, 1972, p. 54)

Este explica que *lo maravilloso* es algo desconocido que llegará en el futuro, *lo extraño* relaciona lo inexplicable con la suerte en una experiencia previa, y *lo fantástico*, que se crea con la

vacilación de lo inexplicable y lo racional, y solo se puede dar en el presente. Por eso, vemos que las obras pueden pertenecer a uno de los dos subgéneros (maravilloso o extraño), pero *lo fantástico* solo aparece en determinadas partes de sus argumentos, por lo que una misma obra podría cambiar de género, a excepción de los textos que mantienen esa ambigüedad hasta el final, o tener más de un género.

*Lo extraño* solo cumple una de las condiciones que Todorov propone para que una novela pertenezca al género literario fantástico (la de la reacción que provoca el personaje en el lector para que este experimente sus mismas sensaciones). Por eso, apreciamos que la definición de *lo extraño* es imprecisa, pues solo está limitada por *lo fantástico*, es decir, se puede explicar de manera racional, ya que se asocia a una vivencia anterior que permite dotar de cierta racionalidad al suceso, pero, a su vez, debe tener un carácter extraordinario e inquietante. Diremos entonces que «la sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos» (Todorov, 1972, p. 61).

Por el contrario, *lo maravilloso* se caracteriza exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, ya que el lector acepta que no hay explicación posible. Por ello, se acerca más a *lo fantástico* puro y serán determinados detalles los que caractericen a la obra como «maravillosa»: ni los personajes, ni el lector implícito reaccionarán ante los elementos sobrenaturales, debido a que «la característica de *lo maravilloso* no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos» (Todorov, 1972, p. 68). Por eso, los cuentos de hadas se consideran una de las variedades de *lo maravilloso*, puesto que los sucesos sobrenaturales de su trama no provocan sorpresa (ni los animales que hablan, ni la magia de las hadas...). Asimismo, Todorov divide *lo maravilloso* en distintos tipos de relatos en los que lo sobrenatural puede tener alguna justificación:

1. Maravilloso hiperbólico: los fenómenos son sobrenaturales solo por sus dimensiones (exageradas para lo que nos resulta común), aunque no violentan demasiado a la razón.
2. Maravilloso exótico: el autor presenta elementos sobrenaturales en el mundo natural de la trama (por ejemplo, las flores parlantes de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*), pero el lector no conoce la región en la que esta se desarrolla, ni la fauna, flora o entorno que le rodea, por lo que no pone en duda la existencia de estos elementos, a pesar de parecer irreales.
3. Maravilloso instrumental: se introducen instrumentos irreales en el mundo cotidiano del relato (como la lámpara y el anillo mágico de Aladino). Se puede dar el caso en el que en la época fuese un instrumento imaginario pero que se haya inventado en el futuro real.
4. Maravilloso científico: en la actualidad se conoce como ciencia ficción; «*lo sobrenatural* está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no

reconoce. (...) Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica» (Todorov, 1972, p. 71).

En conclusión, tan solo se considera maravilloso puro aquel relato que no se pueda explicar de ninguna manera.

Ana María Barrenechea (1913-2010) no quita mérito a la investigación de Todorov, pero piensa que plantea algunos problemas y propone solucionarlos teniendo en cuenta el dilema de la convivencia con los hechos anormales, anaturales o irreales (y no su existencia, como decía Todorov) para determinar qué es *lo fantástico*. Así, plantea que el contraste de lo anormal con lo normal como problema sería *lo fantástico*; sin problema, sería *lo maravilloso*, y lo no anormal, *lo posible*:

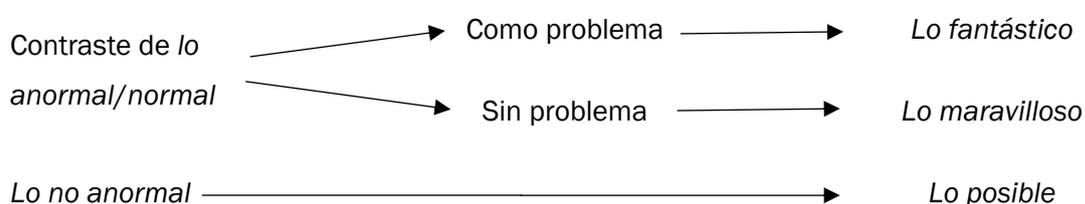


Tabla 1. Clasificación de Barrenechea.

Por tanto, «la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales» (Barrenechea, 1972, p. 393).

Barrenechea hace esta clasificación porque cree que Todorov comete el error de no incluir los relatos de lo normal, real o natural en *lo fantástico*, *maravilloso* o *extraordinario* y basar su teoría en la duda, ya que gran parte de las obras contemporáneas no plantean esta incertidumbre y aceptan lo sobrenatural desde el principio, y no se considera que sean maravillosas. Esto quizá se deba a que Todorov solo examina obras de los siglos XVIII y XIX, cuya mayoría pertenece a *lo maravilloso* o *lo extraordinario*, y no a *lo fantástico*, porque aparece una explicación a lo sobrenatural en el relato.

Por ello, la estudiosa cree haber resuelto la inestabilidad del género en la teoría de Todorov y, además, amplía las características de *lo fantástico* y permite incluir como fantásticas obras que Todorov excluía por no mantener en duda (dar una explicación) lo irreal, que precisamente se aclara para poner «en el foco de interés el problema que consideramos como rasgo del género, y que al dejar la explicación en suspenso (sin inclinarse por ninguna solución) se refuerza el efecto de focalización» (Barrenechea, 1972, p. 396).

Para aclarar los modos de destacar ese conflicto con *lo anormal* que crea *lo fantástico*, la autora aclara que las obras fantásticas se pueden desarrollar en tres tipos u órdenes distintos: orden natural, orden no-natural o la mezcla de ambos.

Los cuentos de hadas, o los mitos, tienen un orden natural en el que lo sobrenatural no provoca ningún escándalo, sino que se da por admitido y no hay conflicto de convivencia con ello, por lo que se adscriben a *lo maravilloso* (lo cual coincide con Todorov). En este tipo de obras se tiende a la descripción minuciosa de los hechos más simples para hacer ver al lector que el cambio de esos sucesos cotidianos le llevará a lo desconocido. También hay relatos en los que se hacen metáforas de lo cotidiano con algo irreal, que es lo que llevará a lo misterioso, a «lo otro», o algunos recuerdan una serie de hechos que podrían ocurrir pero que nunca lo hacen. Estos cuentos emplean la imaginación como mero entretenimiento del lector.

La mezcla de los dos órdenes produce un fuerte contraste en el que el lector se evade de la preocupación principal del relato, buscando una explicación a esa ruptura de la norma, por lo que, al suponer un problema, este contraste entre *lo anormal* y *lo normal*, estas obras se consideran fantásticas.

Rosalba Campra también explicaba en sus estudios que *lo fantástico* se produce mediante la colisión de estos dos órdenes opuestos que proponía Barrenechea.

Para estudiar a esta autora nos remitiremos a *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, obra en la que se recopilan todos sus estudios realizados entre los años 1981 y 2008, que fue traducida del italiano al castellano en 2008.

Según Campra (2008) *lo fantástico* consiste «en proponer al lector este escándalo racional: no hay sustitución de un orden por otro, sino coincidencia» (p. 27) y se conforma de dos cualidades totalmente autónomas que se superponen (ya sea por casualidad o no, total o parcialmente, de manera momentánea o definitiva). De esta forma, *lo fantástico* ocurre cuando hay una conexión entre dos contradicciones en el mundo del relato y se acepta que existen elementos que se salen del orden natural, que se pueden presentar tanto a nivel semántico (como la eliminación de las barreras de estos dos órdenes), como a nivel sintáctico (*lo fantástico* carece de causalidad y finalidad y se representa con omisiones, silencios o vacíos narrativos) o a nivel verbal (uso de palabras ambiguas, adjetivaciones enfáticas, asociaciones extrañas de ideas, empleo de la retórica, etc.).

Debido a estas particularidades, Campra (2008) define la narrativa fantástica «como un tipo particular de texto narrativo que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la trasgresión» (p. 193). Para explicar el concepto de isotopía, acudiremos a Claudio Paolini (2016),

investigador uruguayo de la literatura fantástica que estudia a numerosos autores (como Todorov, Lovecraft, Maupassant, Jackson, Callois o Campra, entre otros muchos):

*[La isotopía, como la entiende Campra, es] la individualización de la coherencia semántica de un mensaje que se constata al finalizar la lectura del texto, y que necesita para decodificarse no solo del nivel semántico, sino también los niveles sintáctico y verbal, en un sistema de interrelación. (Paolini, 2016, p. 21)*

Jackson sitúa el *fantasy* (donde nada tiene explicación) entre *lo maravilloso* (creencias sobrenaturales y mágicas) y *lo extraño* (hechos ocurridos por fuerzas inconscientes) de la teoría de Todorov, tal y como lo describe Bessièrre en 1974, citada en Jackson (1986): «La narrativa fantástica se presenta como una transcripción de la experiencia imaginaria de los límites de la razón (...). [De forma que *lo fantástico* introduce] aquello que no puede ser, tanto en una economía natural como sobrenatural» (p. 22-23). Sin embargo, Jackson, a diferencia de Todorov, distingue entre *lo maravilloso*, *lo mimético* y *lo fantástico*.

La narrativa maravillosa está formada por el mundo de los cuentos de hadas, la magia, el romance y lo sobrenatural, aventuras como las escritas por Hans Andersen o Tolkien. Este subgénero se caracteriza por el pasado distanciado de sus hechos (que se muestra en la fórmula con la que empiezan los cuentos de hadas «érase una vez») y por su narrador impersonal omnisciente, con un compromiso emocional mínimo con los personajes, quien dirige al lector hacia los hechos sin cuestionarse la veracidad de estos. Este tipo de relatos no dan paso a la participación del lector, debido a que son hechos que se ubican en un pasado lejano y sus «efectos dejaron de perturbar hace mucho tiempo» (Jackson, 1986, p. 31), lo que también se refleja en el típico final «y vivieron felices para siempre», por lo que el lector, al igual que el protagonista, solo recibe acontecimientos.

Las narraciones miméticas (imitadoras) también establecen una distancia con la experiencia, puesto que un narrador cuenta en tercera persona sucesos como si fuesen reales, aunque son ficción para el lector. Jackson denomina estas narraciones como miméticas porque tratan de «imitar» una realidad ficticia, es decir, narran una historia inventada que podría ser real y que puede ser creíble para el lector. Un escritor ejemplo de la narrativa mimética es W. M. Thackeray, autor de la novela victoriana *La feria de las vanidades* (o su título original: *Vanity Fair* [1848]).

*Lo fantástico* confunde elementos de *lo maravilloso* y *lo mimético*, pues afirma que es real lo que se está contando pero introduce elementos claramente irreales, llevando al lector fuera de su mundo cotidiano, a un lugar extraño cuyas improbidades están más cerca de la narración maravillosa. En cambio, a diferencia de *lo maravilloso* y *lo mimético*, en este tipo de obras, solo

entiende lo que le pasa al protagonista y el narrador cuestiona constantemente la verosimilitud de la trama, como sucede en los relatos de Poe. Jackson (1986) sostiene que:

[A pesar de que tomé] prestadas la extravagancia de uno y la mediocridad del otro, lo fantástico no pertenece a ninguno de los dos, y carece de sus supuestos de confianza o sus presentaciones de “verdades” autoritarias. (p. 32)

Así, modifica el esquema de Todorov y sugiere que *lo fantástico* es un «modo» con otras formas genéricas, como el *fantasy* del siglo XIX, que introduce un nuevo mundo alternativo lleno de confusión, lo cual, en la época, supuso una oposición a la ideología realista burguesa. Para *lo fantástico* siempre es importante la realidad interna de la trama, que crea una duda constante sobre lo «real».

Lewis Carroll (1832-1898) también es un autor característico del *fantasy*, ya que sus obras oscilan entre lo realista y *lo maravilloso*, con un narrador que constantemente se cuestiona la existencia del mundo del relato. Carroll distinguía tres tipos de estados mentales, que se pueden vincular con los tres modos de Jackson (maravilloso, mimético y fantástico): el estado mental «como-en-trance», el corriente y el siniestro. Solo el estado mental corriente se puede asociar tanto con *lo mimético*, como con *lo maravilloso* y *lo fantástico*, pues el lector percibe el *fantasy* en un mundo que se mueve entre lo real y lo imaginario; sin embargo, como ya hemos visto en la división que hace Jackson, cabe nombrar que hay diferencias entre las obras fantásticas y las surrealistas (aunque sus temas son similares), como la estructura narrativa y la relación entre el lector y el texto, pues la novela surrealista está mucho más cerca de *lo maravilloso* (el narrador no suele dudar de lo que cuenta y los sucesos no le sorprenden, a diferencia de *lo fantástico*, que, como ya hemos visto, desconciertan al narrador).

Sin embargo, la teoría de Jackson tampoco acaba de explicar qué delimita al género fantástico, debido a que el *fantasy* sigue siendo un concepto demasiado amplio. Campos (2010) considera que la definición de *lo fantástico* no puede basarse en la relación de la realidad del texto con el lector en su contexto, sino que observa que ha ido evolucionando en los contextos históricos y sociales de las distintas épocas según tres conceptos: realidad, realismo y mímesis.

Respecto a la realidad, Campos pretende evitar que la narrativa fantástica se categorice por el modo de representar la realidad según el contexto histórico, antes que un mecanismo de producción y composición de la literatura, o que todo lo que no admiten las leyes de la realidad se englobe como fantástico, puesto que toda ficción sería fantástica.

En relación con el realismo, hubo una época en la que *lo fantástico* cambió a causa de las normas de representación en las que se basaban las obras, ya que, debido al avance de la ciencia, la realidad entró en auge y *lo fantástico* se convirtió en una vía de escape de un mundo tecnocrático.

Esta situación hizo que la fantasía se desarrollase, pues los autores comenzaron a tomarse más libertades para crear mundos alternos a la realidad.

En cuanto a la mimesis (entendida como la empatía entre el lector implícito y el personaje, y no como la imitación a la realidad, como decía Jackson), no debe ser un rasgo determinante, puesto que en muchas ocasiones el personaje tarda en darse cuenta de que está viviendo algo sobrenatural, mientras que el lector es consciente de lo que sucede en todo momento. Además, también se dan ocasiones en las que el espectador implícito y el personaje son conscientes de lo que pasa al mismo tiempo, pero sus explicaciones acerca de lo que está ocurriendo se contradicen, lo cual se opone a la teoría de Todorov.

Por eso, Campos defiende que una obra se clasifica por el predominio de secuencias de esta, es decir, que, a pesar de que a lo largo de una misma trama haya elementos que pertenezcan a otro género, esta se catalogará según lo que predomine, lo cual se opone a lo que decía Todorov de que en una novela pueden coexistir varios géneros. Para encontrar lo particular de la secuencia fantástica, Campos recurre a *lo mimético* de Jackson, a narraciones coherentes que formen una realidad posible, ya que:

*Ni siquiera en el País de las Maravillas la narración puede sostenerse sin una lógica interna del relato que, por ejemplo, establece límites basados en relaciones de poder y algunas normas de funcionamiento de la realidad cotidiana: si hay una reina, es porque alguien la obedece y porque hay un aparato de represión más o menos bien formado. Si el Sombrerero y la Liebre de Marzo son dos delirantes que toman el té todo el tiempo sin preocuparse demasiado por nada, las tazas se acumulan arriba de la mesa. El universo del relato, entonces, es mimético en la medida en que mantiene una coherencia interna que hace esperable, natural, una determinada lógica de causalidad. (Campos, 2010)*

Veremos así que la secuencia fantástica está marcada por la confrontación de dos lógicas de causalidad (la del narrador y la de los personajes), ya que se introduce al menos un elemento que no se puede explicar con las leyes propias del universo narrado y necesita de una explicación que impida que los personajes no puedan solucionar una situación. Por ejemplo:

*Si hay ruidos en el piso de arriba en un relato que en su constitución mimética no admite la existencia de espíritus ni de monstruos, se produce una tensión que hace que los personajes se alteren, que a menudo investiguen, que la narración desvíe hacia eso. (Campos, 2010)*

Este mimetismo de un universo con sus propias leyes distintas a las aceptadas en el mundo real del lector (lo que Todorov y Jackson llamaron *maravilloso*) no impide que aparezcan secuencias fantásticas, aunque es probable que en su conjunto las obras no pertenezcan al modo fantástico, pues por lo general ese momento de tensión solo dura un instante. Por ello, Campos,

como ya se ha nombrado, cataloga a Tolkien en la literatura maravillosa, dado que suele atribuir el misterio a la magia o a los elfos y para el narrador esto es natural.

Campos también añade *lo fantástico explicado*, que se da cuando esa tensión entre las dos lógicas causales no se resuelve hasta el final y el lector asimila que los sucesos sobrenaturales forman parte de la «normalidad» que el narrador sostiene desde el principio, siendo esta tensión el principal motor de la trama y no un simple elemento momentáneo.

Jaime Alazraki (1934-2014) establece el concepto de neofantástico, el cual elaboró al observar que, como ya hemos visto en Lovecraft (aunque también lo defendían otros autores, como Louis Vax o Irène Bessière), para experimentar *lo fantástico* el lector debe sentir el temor.

Roger Callois (1913-1978) era uno de estos teóricos (también estudiado por Todorov) que defendía que la literatura fantástica consiste en una especie de juego con el miedo. Sin embargo, hacía la diferencia entre *lo maravilloso* y *lo fantástico* para diferenciar entre lo sobrenatural del mundo de las hadas y nuestra realidad cotidiana regida por las leyes de la ciencia. Así, Callois, citado en Alazraki (1990), explicó en 1966 que:

*El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan (...). En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible sobre viviendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. (p. 23)*

Por ello, para establecer un nuevo concepto de fantástico (*lo neofantástico*), Alazraki (1983) estableció que:

*Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a lo otro, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico. (p. 28)*

Así, los textos fantásticos se diferencian de los neofantásticos por tres aspectos:

1. Visión: *lo fantástico* busca alterar el mundo real, mientras que *lo neofantástico* ve este mundo como una máscara que oculta otra realidad.
2. Intención: *lo fantástico* pretende inducir terror en el lector para crearle inseguridad acerca de algunas creencias racionales, pero *lo neofantástico* se basa en metáforas que se contraponen a la racionalidad cotidiana del lector y que causan extrañeza (o ansiedad) en este.

3. Mecánica: *lo fantástico* es una narrativa causal en el que van sucediendo hechos que al final quiebra esta causalidad para dar paso a lo insólito. Sin embargo, *lo neofantástico* no presenta ninguna progresión ni introducción, sino que se refiere a significaciones transversales o simbólicas.

En cambio, esta distinción de *lo neofantástico* sería cuestionable, puesto que Alazraki lo compara con *lo fantástico* designado por Todorov y, como ya hemos podido observar, es una teoría que ha sido muy criticada y modificada por numerosos autores.

David Roas (1965- ), escritor, profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), elabora su propia teoría de *lo fantástico* a partir de todos los autores nombrados anteriormente (entre otros). Para ello, Roas distingue entre *lo fantástico* y *lo maravilloso*, puesto que es indispensable la presencia de lo sobrenatural en la literatura fantástica, pero debe suceder en un espacio similar al cotidiano del lector, en el que *lo sobrenatural* surge a partir de un suceso que rompe con el orden natural de los hechos. Sin embargo, hay relatos (cuentos de hadas, caballerías, etc.) en los que el espacio descrito no es como el del lector, sino que es un mundo inventado en el que los sucesos, por imposibles (o sobrenaturales) que parezcan, forman parte de ese mundo. Por eso, las historias de carácter religioso, como la Biblia, tampoco pueden considerarse fantásticas.

Podemos decir, por tanto, que, cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con la realidad (cuando lo sobrenatural se convierte en natural), no se produce *lo fantástico*, sino *lo maravilloso*.

Para explicar *lo fantástico*, Roas parte de la base de que no debería considerarse un género literario en el sentido estricto, sino una categoría estética. Para elaborar su teoría, Roas se basa en la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje.

En cuanto a la realidad, Roas (2011) afirma que:

*El relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprendible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. (Roas, 2011, p. 14)*

Es decir, *lo fantástico* se logra mediante la contraposición de lo real y lo imposible, cuando *lo fantástico* forma parte de la cotidianidad al surgir un acontecimiento inesperado que cambia el orden establecido. Por ello, en una obra fantástica la realidad «ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos» (Roas, 2011, p. 28). Se debe tener en cuenta que la realidad de cada obra estará ligada a una cultura y sus creencias, según el contexto social, espacial y temporal en el que se haya escrito.

Esta ruptura del orden también involucra al lector, pues «la irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (Roas, 2011, p. 30), ya que *lo fantástico* «exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo» (Roas, 2011, p. 33).

Roas, respecto a *lo imposible* (todo lo que no contemplan las leyes del mundo real), sostiene que este no puede ser el único elemento causante de *lo fantástico*, ya en que los cuentos de hadas, las historias de caballerías o en la «ciencia ficción» no se rompen los esquemas de la realidad, sino que tienen una realidad alternativa (literatura maravillosa). Pongo *ciencia ficción* entre comillas porque Roas, a diferencia de muchos críticos, no la considera parte de *lo fantástico*, debido a que narran relatos imposibles para el lector pero viables en el mundo en el que transcurre, ya que «dichos sucesos tienen una explicación racional, basada en futuros avances científicos o tecnológicos, ya sean de origen humano o extraterrestre» (Roas, 2001, p. 8).

En relación con el miedo, Roas señala que cree que el error de los autores en los que basa su estudio ha sido definir *lo fantástico* en función del miedo, ya que lo acertado es apuntar que «el miedo es una condición necesaria para la creación de *lo fantástico*, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real» (Roas, 2011, p. 88), por lo que el concepto de *neofantástico* carecería de sentido.

Para explicar esto, Roas distingue entre el miedo físico (o emocional), el cual «tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso» (Roas, 2011, p. 95), y el miedo metafísico (o intelectual), que es una concepción «propia y exclusiva de *lo fantástico* (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar» (Roas, 2011, pp. 95-96).

En lo que respecta al lenguaje, Roas afirma que es importante la forma en la que se escribe la literatura fantástica y las estrategias discursivas que emplea, como la «retórica de lo indecible» o el uso de elementos que crean confusión.

Sin embargo, en el siglo xx aparece un tipo de narraciones que se sitúa entre *lo fantástico* y *lo maravilloso*, denominado «realismo maravilloso» (o «realismo mágico»). Este «plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro» (Roas, 2001, p. 12), una integración total de lo real y lo extraordinario en una única representación del mundo. Para ello, *lo irreal* aparece como parte de una realidad cotidiana similar a la del lector (no un mundo totalmente distinto, como sucede en *lo maravilloso*), como si fuese algo corriente, lo cual, junto con la falta de asombro del narrador y los personajes ante estos sucesos, rompe los códigos cognitivos del lector.

También aparece lo llamado «maravilloso cristiano», es decir, «aquel tipo de narración de corte legendario y origen popular en el que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (su desenlace se debe a una intervención divina)» (Roas, 2001, p. 13). Este tipo de relatos no se consideran fantásticos porque lo sobrenatural está sujeto a la fe, por lo que tiene una explicación que impide la contraposición de lo irreal con lo natural.

Como características particulares de lo «maravilloso cristiano» podemos observar que los personajes no se asombran de lo que ocurre, la anunciación distanciada con el relato (el narrador no ha sido testigo de los hechos que cuenta, sino que se refiere a una antigua leyenda) y la ambientación rural y la lejanía temporal de los hechos (acaecen en una época remota).

Por tanto, podríamos decir que la novela de Tolkien, *El Hobbit*, no es literatura fantástica, dado que no se sitúa entre lo inexplicable y lo racional, ni se ubica en el presente (como consideraba Todorov que era necesario para que se diera *lo fantástico*), sino que el narrador cuenta las aventuras del *hobbit* en el pasado; tampoco imita la realidad con elementos claramente irreales que hacen que el narrador cuestione la verosimilitud de la trama (como establecía Jackson), sino que Tolkien crea un mundo ficticio en el que el narrador ve todo como algo natural, y, por tanto, el lector no encuentra problemas ante el contraste de *lo anormal* y *lo normal* (condición indispensable para que produzca *lo fantástico*, según Barrenechea), pues no hay un suceso inesperado que altera el orden normal de las cosas (como debería suceder, según Roas); al no existir este contraste, no es posible que coincidan en la obra estos dos órdenes contrarios (como explicaba Campra), produciendo en el lector una ruptura de la racionalidad; tampoco se introducen elementos inexplicables (como dice Campos), ya que todos los sucesos irreales de la trama se pueden justificar con las leyes propias de la Tierra Media.

Tampoco se podría considerar literatura extraña, según las distinciones que hacía Todorov (entre *lo fantástico*, *lo extraño* y *lo maravilloso*), puesto que en *El Hobbit* no se narra una historia inquietante que se explique de forma racional con sucesos pasado. No se podría decir que es un relato mimético, según la diferenciación de Jackson entre *lo fantástico*, *lo mimético* y *lo maravilloso*, ya que, aunque el narrador cuente en tercera persona los hechos como si fuesen reales, este no relata una historia que, a pesar de ser ficticia, podría ser creíble para el lector. Tampoco consideraríamos que es una novela neofantástica, pues, según la definición de Alazraki, pese a que el lector no experimente terror, la obra no contempla la Tierra Media como una máscara que oculta otra realidad, sino que es una única realidad creada por Tolkien; ni causan extrañeza en el lector, dado que todo lo que ocurre forma parte de esa realidad ficticia, y los hechos tienen una progresión que desencadenan otros hechos, pero no insólitos (como ya hemos dicho, todo es «normal» en la trama y nadie se sorprende de su irrealidad).

Así, diremos que, de acuerdo con lo estudiado anteriormente, la obra de Tolkien se ubica en *lo maravilloso*, puesto que, si nos basamos en Todorov, vemos que el lector no busca explicación a los sucesos sobrenaturales, por lo que podríamos clasificarlo dentro del *maravilloso exótico*, ya que estos sucesos extraordinarios son naturales en el mundo de Tolkien. Por ello, observamos que también coincide con las definiciones de *lo maravilloso* de Barrenechea, Campos y Roas, ya que no se da una contrariedad entre lo sobrenatural y lo natural, lo ordinario y extraordinario, sino que lo sobrenatural se muestra como algo natural, a pesar de ser un mundo inventado totalmente distinto al del lector, pues en la Tierra Media todo es posible (magia, metamorfosis, los dragones malvados, etc.) y los personajes no se plantean la credibilidad de ello porque para ellos es lo normal, lo natural. También se podría catalogar en *lo maravilloso* de Jackson, dado que el narrador es impersonal y cuenta hechos en un pasado muy distanciado, como vemos en las primeras líneas, con las que empieza la trama: «Esta es una historia de hace mucho tiempo. En esa época los lenguajes eran bastante distintos de los de hoy...» (Tolkien, 2004, p. 7).

#### 4.1.2. La traducción literaria

Traducir (del latín *traducere*, que significa «hacer pasar de un lugar a otro») consiste en «expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (RAE, 2017), es decir, trasladar un texto de la lengua origen a la lengua meta de manera eficiente. Para ello, debemos tener en cuenta que no se trata de buscar el equivalente literal de las palabras, sino de la comprensión total del significado y del sentido del TO, de manera que se traduzca lo que quiere decir el autor (y no tanto lo que dice) de forma satisfactoria, teniendo en cuenta no solo ambos idiomas, sino también sus culturas.

El traductor literario, además, ha de entender la belleza del texto y sus características (lexicales, gramaticales o fonológicas) y conocer las marcas estilísticas de las dos lenguas, pues es posible que no coincidan. Por eso, el traductor literario es, en primer lugar, un lector crítico que, según Yuri Lotman (1922-1993), se debe poner en la posición del destinatario y tomar en consideración cuatro posturas:

- (1) *Where the reader focuses on the content as matter, i.e. picks out the prose argument or poetic paraphrase.*
- (2) *Where the reader grasps the complexity of the structure of a work and the way in which the various levels interact.*
- (3) *Where the reader deliberately extrapolates one level of the work for a specific purpose.*
- (4) *Where the reader discovers elements not basic to the genesis of the text and uses the text for his own purposes.* (Citado en Bassnett, 2005, p. 83)

Esto se debe a que el texto variará dependiendo de su destinatario (según su edad, cultura, época, etc.), algo que el traductor debe tener en cuenta, dado que no es lo mismo hablar de una traducción que de una versión o de una adaptación. Por ello, es conveniente que el traductor tenga unos conocimientos teóricos previos que le permitan hacer una traducción satisfactoria, sin llegar a reescribir la obra, de modo que el resultado sea una versión propia de esta, pues debe trasladar las ideas del escritor para un lector de otra lengua. Así, Susan Bassnett (1945- ) aclara que «if the text is perceived as an object that should only produce a single invariant reading, any ‘deviation’ on the part of the reader/translator will be judged as a transgression» (Bassnett, 2005, p. 84).

Tras ser lector, el traductor traslada el texto mediante un complejo proceso de interpretación y decodificación del texto origen, reproduciendo la forma, métrica, ritmo, tono, registro, etc. de este, cuidando el sistema lingüístico y la función de la traducción. Muchos autores consideran que el traductor hace una labor de recreación del texto en el idioma meta.

Bien es cierto que algunos traductores prefieren traducir el texto sin leer la obra una primera vez (o varias), pues consideran que conocer el final de la trama puede afectar a la interpretación del texto y romper con la intriga que lleva al lector a engancharse a un libro.

Para llevar a cabo su labor, el traductor debe tener una serie de competencias que aseguren un trabajo de calidad. Para eso, inicialmente y como ya hemos dicho, el traductor tiene que traducir el sentido de la obra, por lo que tendrá que tener un conocimiento absoluto del autor para poder interpretarlo adecuadamente, adaptar el estilo de su traducción, decidir cuáles son las estructuras lingüísticas apropiadas, etc. Además, Carmen Gómez García, profesora del CES Felipe II, enumera una serie de características que debe tener un buen traductor literario:

- *Competencia comunicativa en ambas lenguas: competencias gramatical, sociolingüística y discursiva.*
- *Competencia extralingüística: conocimientos teóricos sobre la traducción, conocimientos biculturales (que engloban conocimientos ecológicos, formas de vida social y sistemas institucionales), enciclopédicos y temáticos.*
- *Competencia instrumental y profesional: conocimiento y uso de las fuentes de documentación, de las nuevas tecnologías y del mercado laboral.*
- *Competencia psicofisiológica: competencias y habilidades psicomotoras de lectura y escritura, facultades cognoscitivas (memoria, creatividad, atención, etc.) y ciertas actitudes psicológicas, como curiosidad intelectual, por poner un ejemplo.*
- *Competencia de transferencia: competencia de recepción del texto origen, competencia de elaboración del proyecto de TT y competencia de producción.*
- *Competencia estratégica, la cual consiste en los procedimientos utilizados para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor. (Gómez, 2003, p. 7)*

Asimismo, el traductor deberá cuidar el género textual al que se enfrenta, ya que si, por ejemplo, se encuentra ante un texto lírico, tratará de reproducir la rima y el ritmo (si es posible) y de mantener los recursos semánticos del poema. En cuanto a la narrativa, una de las mayores dificultades que se encuentra el traductor es lo no verbal (el ambiente sensorial, los culturemas, que varían de una lengua a otra, etc.), por lo que «ha de saber interpretar tanto el núcleo lingüístico como el repertorio de signos paralingüísticos y kinésicos de una obra» (Gómez, 2003).

También tendrá que tener en cuenta el discurso que emplea el autor en el texto original y el que debe emplear para su traducción, ya que puede variar mucho dependiendo de la cultura de los receptores. Por ello André Lefevere (1945-1996) aclara que:

*En esta actitud influye mucho el estatus del original, la imagen de sí misma que tiene la cultura a la que se va a traducir ese texto, los niveles de dicción que en ella se consideran aceptables, el público receptor y los «guiones culturales» a los que ese público está acostumbrado o está dispuesto a aceptar. (Lefevere, 1997, p. 111)*

Así, la traducción deberá ser lo más literal posible y se representará todo lo que sean costumbres (aunque la cultura difiera mucho) si el original tiene una reputación muy positiva en la cultura meta, pero, si por el contrario, no está tan aceptado, la traducción será más libre. Por tanto, podemos decir que las distintas actitudes hacia el original derivarán en distintas estrategias traductológicas.

Por eso, como ya hemos dicho, es importante el público al que va dirigida la traducción para determinar las estrategias discursivas que se van a emplear, pero también para saber qué lenguaje es el apropiado.

Los textos, «tanto los originales como los traducidos consiguen, o desean conseguir, el efecto deseado en sus lectores (...) mediante la combinación de “estrategias ilocutivas” o formas de utilizar diversos recursos lingüísticos» (Lefevere, 1997, p. 125). Esta combinación debe ser ideal para lograr una traducción eficaz, fluida y sin falta de estilo, aunque generalmente el traductor prima una o dos estrategias sobre el resto.

Entre estas estrategias ilocutivas que hacen que el lenguaje de la traducción sea el idóneo, las más socorridas son la rima, el metro y la equivalencia léxica de la palabra (Lefevere, 1997), sin embargo esta última crea mucha polémica en la traducción literaria, ya que muchas veces, si el traductor quiere trasladar el sentido del original, debe sacrificar la fidelidad del texto origen. Por ello, es tan importante que el traductor conozca los aspectos locutivos (gramática y léxico) de las lenguas que emplea como los ilocutivos, dado que un buen traductor no solo domina los idiomas en los que trabaja, sino también las estrategias oportunas que ha de utilizar en cada momento.

## 4.2. El autor: J. R. R. Tolkien

A continuación veremos algunos datos de la biografía de J. R. R. Tolkien para tratar de conocer un poco al autor. Para ello, se han extraído los datos considerados más relevantes de *J. R. R. Tolkien: Una biografía* de Humphrey Carpenter (2002), escrita originalmente en 1977.

John Ronald Reuel *Tolkien* nació el 3 de enero de 1892 en Bloemfontein (República de Sudáfrica), hijo de Mabel Suffield y Arthur Reuel Tolkien, de quien heredó el nombre de Reuel, que significa «amigo de Dios» (nombre que también heredó su hermano Hilary y, más tarde, sus cuatro hijos). Esta se mudó a la casa de sus padres en Birmingham (Inglaterra) con sus dos hijos cuando Ronald (nombre por el que le llamaban sus familiares) apenas tenía tres años, debido al insoportable clima de Sudáfrica, que afectaba a la salud de Ronald y también a los negocios familiares (la sequía y una plaga de langostas habían devastado la cosecha), aunque Arthur permaneció en Bloemfontein para cerrar algunos negocios y reunirse con su familia más tarde en Inglaterra. Sin embargo, este murió a causa de una fiebre reumática antes de volver a Inglaterra. A partir de ese momento, Mabel encontró un humilde hogar campestre en la pequeña localidad de Sarehole (en las afueras de Birmingham) para vivir con sus hijos, lugar que encandiló al pequeño Ronald desde el primer momento, y se ocupó de la educación de estos hasta que alcanzasen la edad para superar la prueba que les permitiría ir a la mejor escuela de Birmingham (la misma a la que fue Arthur), ya que ella sabía latín, francés y alemán y podía dibujar y tocar el piano. A los cuatro años Ronald ya sabía leer y pronto empezó a escribir perfectamente, siendo sus lecciones favoritas las de las lenguas, especialmente el inglés y el latín, aunque también le encantaba la botánica. Cuando Roland comenzó la escuela con ocho años, la familia se vio obligada a mudarse a la ciudad, dejando atrás el campo que más adelante le llevaría a crear el pueblo de Hobbiton, ya que Sarehole estaba a seis kilómetros de la escuela y el tren era muy costoso.

En 1904, cuando Ronald tenía doce años, Mabel murió por complicaciones con su diabetes y Ronald y su hermano quedaron a cargo del sacerdote católico Francis Xavier Morgan Osborne (de origen andaluz). La muerte de su madre cambió el carácter de Ronald, haciéndolo una persona pesimista, lejos de toda esa alegría y vitalidad que le caracterizaba, aunque llegó a lograr el primer puesto en la clase. Más tarde, Tolkien comenzó a estudiar filología debido a su pasión por las palabras, por la historia de los idiomas, y formó junto a sus amigos la Tea Club Barrovian Society (TCBS), una hermandad que solía reunirse para tomar el té mientras charlaban y recitaban clásicos o sus propias escrituras. Además, con el paso del tiempo, Tolkien empezó a estudiar acerca de la necesidad que tienen los niños para crear palabras y se vio reflejado en su estudio, de tal forma que comenzó a crear leyendas y poemas propios en lenguas inventadas.

Con veintiún años declaró su amor a Edith Mary Bratt, quien sería la mujer de su vida, a la que ya había conocido a los dieciséis años, pero el padre Francis le prohibió tener contacto con ella, aunque, finalmente, se casaron en 1916.

En 1915, Tolkien se graduó en Oxford con mención de honor en Lengua y Literatura inglesa, pero poco después se vio obligado a alistarse en el ejército como oficial de comunicaciones, ya que acababa de estallar la I Guerra Mundial, donde vio morir a muchos de sus amigos, uno de ellos miembro de la TCBS. La escritura se convirtió en su refugio y se dedicó plenamente a ella cuando fue trasladado de vuelta a Inglaterra tras enfermar de la llamada «fiebre de las trincheras», ya que durante su convalecencia empezó a dar forma a las leyendas de la Tierra Media.

Así, se convirtió en uno de los filólogos más reputados de su época, por lo que trabajó en la redacción del *Oxford English Dictionary* y fue profesor de las universidades de Oxford y Cambridge, dedicando su tiempo libre a su familia y a la obra que había iniciado durante la guerra, la cual fue editada y publicada póstumamente por su hijo Christopher bajo el título de *El Silmarillion*. A Tolkien le encantaba la mitología griega y, como le entristecía que Inglaterra no tuviese estas historias, decidió inventarse una mitología tan rica como la clásica. En 1926 formó, junto con otro profesor de la Universidad de Oxford, Clive Staples Lewis (1898-1963) (también amante de la literatura fantástica y escritor), un club literario al que llamaron «Inklings», del que también formaron parte otros académicos y escritores de Oxford.

Ronald tuvo cuatro hijos con Edith y fue entonces cuando escribió *El Hobbit* a modo de cuento infantil para ellos, pero lo publicó mucho más adelante, en 1937, puesto que él no pensaba que le fuese a interesar al público. Sin embargo, el libro tuvo tanto éxito que los lectores querían más aventuras de los *hobbits* y el editor le pidió que escribiera una secuela. De la misma manera, tardó doce años en escribir la trilogía de *El Señor de los Anillos*, que se convertiría en una de las obras más consideradas del siglo xx, cuyo éxito y repercusión mundial sorprendieron y maravillaron al escritor. Mientras trabajaba en la trilogía también publicó diversos cuentos de hadas, alguna novela, relatos de bestiario en verso y diversos poemas.

En 1959 dejó de dar clases para jubilarse y mudarse a la localidad de Bournemouth (Inglaterra) junto a su mujer. Fue allí donde murió en 1971, un año y medio después de haber sido nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico por la reina Isabel II y Doctor Honoris Causa en Letras por la Universidad de Oxford.

Hoy su tumba y la de Edith son lugar de peregrinación para los millones de admiradores de sus obras. En estas está escrito «Beren» y «Lúthien», los nombres de los protagonistas de su cuento favorito (cuya versión final se encuentra en *El Silmarillion*), una historia de amor que transcurre en la Primera Edad de la Tierra Media en la que un hombre (Beren) recorre la larga travesía que el padre de la elfo Lúthien le pedía para ganarse su amor, pero finalmente él muere a manos de una bestia y ella renuncia a su inmortalidad para devolverle la vida a su amado.

#### 4.2.1. Tolkien y *El Hobbit*

En primer lugar, es importante saber que Tolkien pretende hacer ver al lector que, como ya hemos dicho, sus libros no son más que una traducción al inglés de *The Red Book of Westmarch* (*El libro rojo de la Frontera Oeste* en español), un libro ficticio escrito por los *hobbits* Bilbo Bolsón, Frodo Bolsón y Samsagaz Gamyi (compañero de aventuras de Frodo en *El señor de los anillos*), escrito en *oestrón* (*westron*) o lengua común (*Common Speech*), idioma materno de la mayor parte de los hombres del noroeste de la Tierra Media durante la Tercera Edad. Este «libro rojo» comienza con las memorias de Bilbo Bolsón bajo el título de *Historia de una ida y una vuelta. Las vacaciones de un hobbit* (*There and Back Again, a Hobbit's Holiday* en su versión original), en las que cuenta sus aventuras con los enanos en su camino hasta la batalla contra Smaug, que Tolkien relata, o «traduce», en su obra *El Hobbit*. En las últimas páginas de la novela de Tolkien se hace referencia a dicho libro escrito por Bilbo:

*Una tarde otoñal, algunos años después, Bilbo estaba sentado en el estudio escribiendo sus memorias —pensaba llamarlas Historia de una ida y de una vuelta. Las vacaciones de un hobbit— cuando sonó la campanilla. Allí en la puerta estaban Gandalf y un enano, y el enano no era otro que Balín.* (Tolkien, 2004, p. 351)

En este apartado indagaremos acerca de la obra de Tolkien: dónde basó su imaginación para los numerosos paisajes de la Tierra Media y en qué inspiró la lengua común de la que «tradujo» la saga. La información también se extrae de la obra de Carpenter, *J. R. R. Tolkien: Una biografía* (2002).

Comenzaremos por decir que el inglés de la obra original es puramente británico, ya que Tolkien tan solo recordaba unas pocas palabras de afrikáans (idioma que se habla en Sudáfrica), ya que solo vivió en Sudáfrica hasta los tres años y pasó toda su vida en Inglaterra.

A Tolkien le gustaban las historias ya desde pequeño, cuando su tía paterna le contaba historias de sus antepasados que parecían imposibles (aunque ella aseguraba que estaban basadas en hechos reales). Durante la instrucción que recibió de su madre, esta le enseñaba a leer los cuentos de hadas de George MacDonald y las leyendas del rey Arturo. Además, más tarde, uno de sus maestros de literatura inglesa le mostró los *Cuentos de Canterbury* (una de las obras más importantes de la literatura inglesa, escrita en la Edad Media por Geoffrey Chaucer). Esto hizo que a Tolkien le gustasen las historias medievales y los cuentos llenos de seres fantásticos desde niño. Por ello, ya desde joven escribía historias legendarias.

Las primeras ideas de *El Hobbit* surgieron mientras Tolkien corregía exámenes en su estudio, cuando uno de los estudiantes había dejado una hoja en blanco y él escribió en ella la

primera línea del primer capítulo de la novela: «In a hole in the ground there lived a hobbit» (Tolkien, 1996, p. 3), fue entonces cuando decidió que debería descubrir cómo eran los *hobbits*.

Así creó al señor Baggins (que se llamará Bilbo Bolsón en castellano), un *hobbit* que reunía todo lo que echaba de menos de su infancia cuando vivía en los campos de las afueras de Birmingham, ya que, como veremos a continuación, Bilbo es una descripción de sí mismo en la infancia:

| Descripción de Bilbo Bolsón  | Descripción de J. R. R. Tolkien  |
|--|--|
| «La madre de este hobbit —o sea, Bilbo Bolsón — era la famosa Belladonna Tuk, una de las tres extraordinarias hijas del Viejo Tuk» (Tolkien, 2004, p. 13).                   | John Ronald Reuel es hijo de la emprendedora Mabel Suffield, una de las tres notables hijas de John Suffield (quien casi fue centenario) (Carpenter, 2002).                  |
| Bilbo también es descendente de los Bolsón: «La gente los consideraba muy respetables (...), nunca tenían ninguna aventura ni hacían algo inesperado (Tolkien, 2004, p. 12). | También es descendiente de los serios y respetables Tolkien. A Arthur (padre de Ronald) le gustaba vivir en Sudáfrica y nunca llegó a volver a Inglaterra (Carpenter, 2002). |
| Los <i>hobbits</i> «son (o fueron) gente menuda de la mitad de nuestra talla (...). Los hobbits no tienen barba» (Tolkien, 2004, p. 12).                                     | Era un niño, por lo que mediría la mitad de la altura que alcanzaría de adulto, y, por supuesto, era imberbe.  |
| Estos seres «visten de colores brillantes (sobre todo verde y amarillo)» (Tolkien, 2004, p.13).  | Tolkien solía vestir ropas comunes, pero le encantaban los chalecos de color y los compraba siempre que se lo podía permitir (Carpenter, 2002).                              |

Tabla 2. Comparación de Tolkien y Bilbo Bolsón.

Tolkien era consciente de la similitud que existía entre el personaje y él mismo, pues en alguna ocasión se reconoció a sí mismo como un *hobbit*, ya que le encantaba la naturaleza, la comida casera, levantarse tarde por la mañana, fumar en pipa (como se puede apreciar en la fotografía de la portada de la que se extrae la información aquí presente [ver anexo 1]) y no solía viajar mucho. Bilbo vivía en la Comarca, un lugar verde con un río en el que se respiraba plena naturaleza. Además, el *hobbit* preparaba pasteles de semillas (aunque también de carne), tenía horarios y costumbres típicas inglesas (como tomar el té a determinadas horas), no acostumbraba a madrugar mucho y, como ya se ha nombrado anteriormente, fumaba en pipa, como veremos en las siguientes líneas extraídas de la novela:

*Mi querido amigo —dijo [Gandalf]—, ¿Cuándo vas a partir? ¿Qué hay de aquello de empezar temprano? Y aquí estás tomando el desayuno, o como quiera que llames a eso, a las diez y media.* (Tolkien, 2004, p. 43)

*Bilbo Bolsón estaba de pie en la puerta del agujero, después del desayuno, fumando una enorme y larga pipa de madera que casi le llegaba a los dedos lanudos de los pies.* (Tolkien, 2004, p. 14)

Asimismo, le puso a la casa del *hobbit* el mismo nombre con el que los lugareños de Worcestershire (cuna de los Suffield) conocían la granja de su tía: Bag End, Bolsón Cerrado en español (veremos más adelante [en «5.2. Topónimos y nombres propios de los accidentes geográficos»] por qué se tradujo de este modo). Los campos del condado de Worcestershire son los que inspiraron los paisajes de la Comarca, los mismos que Tolkien denominaba como «su casa»; sin embargo el pueblo de Hobbiton, como ya se ha nombrado, está basado en la localidad de Sarehole.

El instinto de supervivencia que tiene Bilbo a lo largo de toda la trama se identifica con las experiencias de Tolkien en las trincheras durante la I Guerra Mundial. También se dice que el viaje a Suiza que hizo a los diecinueve años (verano de 1911) con otros compañeros y su experiencia en los Alpes fundamentó la travesía de Bilbo y los enanos a través de las Misty Mountains (Montañas Nubladas).

Tolkien escribió la novela con la mera función de entretener a sus hijos, aunque solo le gustó al más mayor, que tenía entonces trece años (a los otros tres hermanos les fue gustando a medida que fueron creciendo). No se sabe a ciencia cierta, pero parece que la trama fue escrita con fluidez y en un periodo breve, ya que en el manuscrito no se aprecian cambios en la tinta, el papel o el tipo de escritura y apenas hay correcciones, tan solo algunas palabras y los nombres de algunos personajes (como el dragón Smaug, el enano principal Thorin o el brujo Gandalf, que se llamaban Pryftan, Gandalf y Bladorthin, respectivamente), a quienes le puso los nombres basándose en los significados de estos en las distintas lenguas. Por eso se dice que, a pesar de que Tolkien no pretendía relacionar la vida burguesa del señor Bolsón con otras obras anteriores, inconscientemente, fue relacionando sus aventuras con la mitología que había inventado, como los enanos, que eran seres que ya aparecían en sus historias; la Tierra Media, que ya se describe en lo que será *El Silmarillion* (las aventuras de Bilbo se sitúan en una época muy posterior a las leyendas de *El Silmarillion*), o una de las bestias que aparece en la leyenda de Beren y Lúthien, conocida en *El Hobbit* como Nigromante: «Cuando mataron a tu abuelo, tu padre salió a probar fortuna con el mapa; y tuvo muchas desagradables aventuras, pero nunca se acercó a la Montaña. Cómo llegó allí, no lo sé, pero lo encontré prisionero en las mazmorras del Nigromante» (Tolkien, 2004, p. 39).

En un principio, la obra terminaba con la muerte del dragón (al que mataba Bilbo, y no Bardo el Arquero) y las canciones de los enanos y los mapas apenas eran un esbozo, ya que sus hijos habían crecido y ya no había razón para acabar la novela. Sin embargo, una editora se enteró

de que había un cuento infantil muy notable y fue a ver a Tolkien a su estudio para pedirle su manuscrito. Al ver que era una trama ilustre, aunque inacabada, le propuso al escritor elaborar un final en un plazo corto para publicarla al año siguiente. La editorial decidió que el cuento debía estar ilustrado, por lo que Tolkien presentó ocho ilustraciones en blanco y negro, que se incluyeron en el libro. Además, tuvo que volver a diseñar los mapas porque los originales tenían demasiados colores para la imprenta de la época, por lo que también se desechó la idea que tenía Tolkien de poner unas «letras invisibles» que se viesan en el mapa de Thror a contraluz. Por último, la novela se publicó el 21 de septiembre de 1937, después de que el autor revisase ciertas incoherencias en las descripciones topográficas y algunos pasajes que no le convencían del todo, detalles minuciosos que hacían que la obra estuviese perfecta. La novela obtuvo muy buena crítica en el periódico *The Times*, pues el amigo del autor, C. S. Lewis (columnista de dicho periódico) comentaba que, a pesar de ser un cuento infantil, era extraordinario también para adultos, comparando *El Hobbit* con *Alicia en el país de las maravillas*.

En cuanto a las lenguas que Tolkien inventaba, decidió escoger como punto de partida un idioma ya existente para elaborar una lingüística estructurada. Como no conocía suficiente el galés, se basó en la colección de libros españoles que tenía el padre Francis (desafortunadamente, no se conserva información sobre su biblioteca) y, aunque nunca aprendió español, comenzó a crear un lenguaje al que llamó «naffarm», con mucha influencia española pero con un sistema fonológico y gramatical independiente. También estableció sus cimientos en el idioma gótico. Más tarde, inventó otros idiomas como el *quenya*, el *sindarin* (ambas lenguas élficas de la Tierra Media, que aparecen en *El Señor de los Anillos*) o el *westron* (o *Common Speech*, también conocido en castellano como *oestrón* o lengua común).

Para desarrollar sus lenguajes inventados elaboraba un sistema histórico organizado en el que las palabras evolucionaban de otras hipotéticas «anteriores». El erudito intentó elaborar un supuesto lenguaje germánico, aunque históricamente posible, con su propio alfabeto.

En los siguientes capítulos estudiaremos cómo ha resuelto la traducción Manuel Figueroa con ejemplos prácticos, elegidos por ser (bajo mi punto de vista) los más significativos para argumentar ciertos rasgos de la traducción. Para estudiar las distintas soluciones de la traducción, primero veremos cómo resuelve Tolkien la complicada tarea de traducir lo traducido, es decir, el modo en el que Figueroa ha mantenido (o no) determinados aspectos de los personajes que Tolkien consideró que era importante reflejar; después, veremos variaciones en la versión en castellano, bien por la imposibilidad de traducir el texto de forma literal, o bien por la manipulación del traductor; posteriormente, analizaremos algunas dificultades léxicas (según mi criterio, las siete más destacadas de la novela) y dos juegos de palabras en los que es complicado mantener

los dobles sentidos; también veremos determinadas normas tanto ortográficas como tipográficas y sus diferencias con las reglas en inglés, así como la forma en la que se aplican en la traducción; por último, veremos el curioso uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en la traducción, cómo se utiliza el presente del subjuntivo en una ocasión y una errata encontrada en un tiempo verbal. Además, haré mis propias propuestas de traducción en las ocasiones en las que considere que podría ser una traducción más adecuada de otro modo, detallando siempre la causa de la corrección.

Asimismo, se verá que algunas de las mayores dificultades de traducción son los nombres propios, la preservación del mundo textual elaborado por Tolkien, los cantos y acertijos, los diferentes géneros existentes en la obra, así como estilos, o las distintas formas lingüísticas que caracterizan a los personajes.

## 5. DESARROLLO

### 5.1. Problemas y soluciones de la traducción de Manuel Figueroa

En el presente apartado analizaremos la traducción de Manuel Figueroa, publicada por primera vez en España en 1982 por la editorial Minotauro. Cabe destacar que ya existía una versión de la obra de Tolkien en castellano, traducida por Teresa Sánchez Cuevas, con el título de *El hobito*, que se publicó por primera vez en Argentina en 1964; sin embargo, ya el título estaría mal traducido, ya que Tolkien dijo «do no translate, since the name is supposed no longer to have had a recognized meaning in the Shire [la Comarca], and is supposed not to have been derived from CS [Comon Speech]» (Hammond y Scull, 2005, p. 759). Por ello, cuando la editorial Minotauro consiguió comprar los derechos de la novela, decidió volver a traducirla otra vez, pues la traducción de Sánchez no funcionó comercialmente y solo se imprimió una edición.

Manuel Figueroa, traductor de *El Hobbit* que conocemos ahora en España (y que se estudia en esta investigación), es uno de los traductores del género fantástico más reconocidos del país. Esto quizá se deba a la gran calidad que podemos observar en su trabajo y el resultado final que ha logrado tras encontrarse con numerosas dificultades que presenta el texto, así como los diversos significados que contiene la obra.

Entre estas dificultades, además de los nombres propios y los cantos y acertijos (que veremos más adelante, en capítulos posteriores), encontramos el uso de varios estilos a lo largo de la trama: generalmente encontramos un estilo infantil (propio de los cuentos de hadas), pero también vemos un estilo arcaico (en las escenas heroicas). Esto se debe a que Tolkien era un gran amante de las lenguas, por lo que consideraba que, conociendo la riqueza del inglés desde la literatura más antigua, no tenía sentido no aprovechar la gran variedad de estilos que permiten emplear el adecuado en cada momento, como un estilo más arcaico para determinadas escenas más vívidas (Arias, 2016, p. 42).

Otro obstáculo que encuentra el traductor es conservar la invención minuciosa de Tolkien, puesto que este elabora un mundo imaginario con un trasfondo histórico, geográfico y cultural bastante complejo para tratar de hacerlo verosímil para el lector. Por ello, es imprescindible comprender dicho mundo antes de traducirlo y trasladar las ideas del autor cuando escribió la obra original. «Además, temas como el heroísmo (...), la lucha entre el bien y el mal que tienen como base la fe religiosa del autor, aunque no se exprese explícitamente (...), entre otros, deben reproducirse en el texto meta de la forma más fiel posible» (Arias, 2016, p. 45).

Por eso, también hay que tener en cuenta que las obras de Tolkien suelen estar relacionadas con otros textos externos, bien sea con otros autores pasados en lo que se inspiró o

con su propia obra *El Silmarillion*, la cual recoge toda la mitología que forma el fondo histórico de *El Hobbit*.

Asimismo, es importante saber que, como ya hemos dicho, Tolkien es «traductor» de su propia obra, por lo que, del mismo modo que él hizo, habrá que mantener las peculiaridades lingüísticas de determinados personajes.

Así, podemos decir que el traductor de las obras de Tolkien primero tiene que documentarse hasta ser un especialista en el autor y lograr comprender su intención, su estilo y su forma de escribir, para conseguir un buen resultado en su traducción final, teniendo en cuenta que son obras de trascendencia mundial y que los lectores pueden estar tan o más documentados que el traductor.

A continuación, estudiaremos cómo ha resuelto la traducción Manuel Figueroa con ejemplos prácticos, elegidos por ser los más significativos para argumentar ciertos rasgos de la traducción. Para estudiar las distintas soluciones de la traducción, primero veremos cómo resuelve Tolkien la complicada tarea de traducir lo traducido, es decir, el modo en el que Figueroa ha mantenido (o no) determinados aspectos de los personajes que Tolkien consideró que era importante reflejar; después, veremos variaciones en la versión en castellano, bien por la imposibilidad de traducir el texto de forma literal, o bien por la manipulación del traductor; posteriormente, analizaremos algunas dificultades léxicas (según mi parecer, las siete más destacadas de la novela) y dos juegos de palabras en los que es complicado mantener los dobles sentidos; también veremos determinadas normas tanto ortográficas como tipográficas y sus diferencias con las reglas en inglés, así como la forma en la que se aplican en la traducción; por último, veremos el curioso uso del pretérito imperfecto de subjuntivo en la traducción, cómo se utiliza el presente del subjuntivo en una ocasión y una errata encontrada en un tiempo verbal. Además, haré mis propias propuestas de traducción en las ocasiones en las que considere que podría ser una traducción más adecuada de otro modo, detallando siempre la causa de la corrección.

### **5.1.1. Traducir la «traducción» de Tolkien**

El autor, como ya hemos visto, «tradujo» la obra de la lengua común de los *hobbits* al inglés moderno, reflejando en el texto las peculiaridades lingüísticas de determinados personajes, aunque en ocasiones, se inventó palabras e incluso idiomas que dejó sin traducir (como las runas de los enanos), ya que Tolkien traducía la lengua común y las que estaban relacionadas con esta (Arias, 2016, p. 47).

Para ello, hace que el narrador se dirija a una segunda persona, a un *you*, lo cual ya plantea un primer problema en castellano porque se distingue entre segunda persona en singular y plural. Dado que el lector de la novela solo suele ser uno se podría traducir en singular, sin embargo hemos visto que Tolkien escribió *El Hobbit* para sus hijos y quizá por eso el narrador deba dirigirse a un *vosotros*. En cualquier caso, aunque se desconoce el motivo de su decisión, Manuel Figueroa opta por el plural.

En el mapa con el que comienza la novela (el mapa de Thror) aparecen las runas antiguas de los enanos, explicadas en la página contigua (ver los textos en su contexto en anexo 2), así como el título de esta página, también escrito con el mismo alfabeto.

Tolkien especifica que las iniciales con las que finaliza la primera runa son las iniciales de Thror y Thrain, y ambas letras coinciden, por lo que vemos que es un alfabeto que tiene sentido, es decir, que no son simples garabatos al azar. Por eso, siguiendo el estudio de Conrado Badenas (2002), podemos observar que Tolkien elaboró un alfabeto con equivalentes fonéticos en el inglés moderno que hablaba el autor y que las runas son simples textos en inglés transcritos con el abecedario de los enanos.

En castellano las runas no se «retranscriben» (es decir, haciendo coincidir el alfabeto enano con una transcripción al castellano), sino que solo se traduce el significado que explica Tolkien (cuando algún personaje «traduce» las runas), por lo que su transcripción carecería de sentido para cualquier lector que no sepa inglés. Sin embargo, sería complicado adaptar este alfabeto al castellano, puesto que, como ya hemos dicho, tiene equivalentes fonológicos y muchos fonemas no tienen forma de escribirse, como /tʃ/ (ch), /x/ (j), /ʌ/ (ll), /ɲ/ (ñ), /r/ (rr) o /θ/ (z), todos ellos expresados con el Alfabeto Fonético Internacional (AFI). En cambio, en otros idiomas sí se cambian las runas, como es ejemplo la versión en italiano (ver las runas en la traducción al italiano en anexo 3).

En la primera página de la novela (que funciona a modo de prólogo) encontramos que en el primer párrafo Tolkien comenta que «English is used to represent the languages [refiriéndose a las lenguas de la Tierra Media de un tiempo muy pasado, cuando se escribieron las runas]» (Tolkien, 1996, p. 1). Sin embargo, esta frase se omite en castellano, puesto que no se emplea el español para representar las runas.

Esta página varía en los distintos idiomas, ya que podemos ver que en inglés Tolkien hace una breve introducción lingüística en la que explica cómo funciona las palabras *dwarf* (su plural, su adjetivación y su uso dentro de la trama) y *orc* (aclara que también se puede traducir como *goblin*); esta información se omite en castellano. Posteriormente, describe qué son las runas, detalla brevemente cómo se transcriben algunas letras y aclara que «if the runes on Thror's Map are compared with transcriptions into modern letters (...) the alphabet, adapted into modern English, can be discovered and the above runic title also read» (Tolkien, 1996, p. 1). En castellano

se omite toda la información referente a la transcripción y argumenta «si las runas del Mapa de Thrór son comparadas con las transcripciones en letras modernas, no será difícil reconstruir el alfabeto, y será posible leer el título rúnico de esta página» (Tolkien, 2004, p. 7), puntualizando que las runas que aparecen en la versión en español solo tienen sentido en inglés.

Además de las runas, a los enanos se les caracteriza por tener un lenguaje más propio de las historias de caballerías, más formal.

Otros personajes que también tienen una forma peculiar de hablar son los *trolls*, ya que Tolkien les da un tono vulgar, intentando remarcar la falta de inteligencia de estos seres. En cambio, en castellano se pierde esta connotación, puesto que se traduce con los mismos rasgos que el resto de personajes. Veamos distintos diálogos y sus traducciones en una cómica escena en la que Bilbo intenta engañar a los *trolls* imitando sus voces para provocar una discusión entre ellos y ganar tiempo para evitar que se coman a los enanos:

*“No good roasting ‘em now, it’d take all night”, said a voice. Bert thought it was William’s.*  
(Tolkien, 1996, p. 38)

*—No es buena idea asarlos ahora, nos llevaría toda la noche —dijo una voz. Berto creyó que era la voz de Guille.* (Tolkien, 2004, p. 56)

*“Who’s a-arguing?” said William, who thought it was Bert that had spoken.* (Tolkien, 1996, p. 38)

*—¿Quién está discutiendo? —dijo Guille, creyendo que había sido Berto el que había hablado.* (Tolkien, 2004, p. 56)

*“Two to one, so shut yer mouth!” said Bert.* (Tolkien, 1996, p. 39)

*—Apuesto dos contra uno, ¡así que cierra la bocal—dijo Berto.* (Tolkien, 2004, p. 57)

*“Who are you a-talkin’ to?” said William.* (Tolkien, 1996, p. 39)

*—¿A quién le estás hablando? —preguntó Guille.* (Tolkien, 2004, p. 57)

Vemos que Tolkien da esta imagen de estupidez en los *trolls* mediante recursos como acortar las palabras («'em», «it'd» o «talkin'»), cambiar *your* por *yer* o añadir una *a-* delante del verbo cuando habla William (o Guille, en castellano) para dar una sensación de tartamudeo. En cambio, Figueroa no mantiene ninguno de estos matices, aunque se entiende que dichos seres no son muy listos por la situación de la escena. Personalmente, considero que se podrían haber mantenido estas marcas que los caracterizan, ya que habría sido más fiel al original; por ejemplo, bajo mi punto de vista no se debería omitir el tartamudeo de Guille, de modo que, siguiendo los ejemplos anteriores, veríamos «¿quién está d-discutiendo?» o «¿a quién le estás a-a-hablando?», de la misma forma que se podrían dejar los verbos en infinitivo, para dar sensación de analfabetismo, o acortar

algunas palabras, que quedaría de la siguiente manera (veremos el primer diálogo de los ejemplos anteriores): «No ser buena idea asarlos ahora, eso llevarnos to'a la noche».

Asimismo, en la misma escena, William le dice a Tom «you're a booby» (Tolkien, 1996, p. 38) intentando insultarlo, ya que es una pelea entre estos. Figueroa lo traduce como «eres bobito» (Tolkien, 2004, p. 56), un adjetivo que en español podría sonar incluso cariñoso; por eso, considero que, aunque es menos literal, quizá habría sido mejor dejarlo como *bobo* o *tonto*.

No obstante, cuando Bilbo se constipa, sí traslada en su traducción la congestión que le provoca el resfriado: «Durante tres días estornudó y tosió, y no pudo salir, y aun días después, cuando hablaba en los banquetes, se limitaba a decir: —Buchísimas bracias» (Tolkien, 2004, p. 234), expresado en la versión original de la siguiente manera: «For three days he sneezed and coughed, and he could not go out, and even after that his speeches at banquets were limited to “Thag you very buch”» (Tolkien, 1996, p. 179).

Si avanzamos en la novela hasta el capítulo cinco, nos encontramos con el personaje cuyas características lingüísticas son las más llamativas: Gollum, un ser que vive en una cueva profunda y oscura de las Montañas Nubladas. Antiguamente, Gollum era un *hobbit* llamado Sméagol, pero el poder del Anillo Único (que le quita Bilbo en las Montañas Nublosas y que más tarde da nombre a la trilogía *El Señor de los Anillos*) lo lleva a matar a su primo y lo acaba deformando hasta dejarlo irreconocible y, a partir de entonces, se le llamó Gollum por los sonidos guturales que hacía al hablar (Day, 2001, p. 249).

*“Bless us and splash us, my precioussss! I guess it's a choice feast; at least a tasty morsel it'd make us, gollum!” And when he said gollum he made a horrible swallowing noise in his throat. That is how he got his name, though he always called himself “my precious”. (Tolkien, 1996, p. 67)*

*—¡Bendícenos y salpícanos, preciosso mío! Me huelo un banquete selecto; por lo menos nos daría para un sabroso bocado, ¡gollum! —Y cuando dijo gollum hizo con la garganta un ruido horrible como si engullera. Y así fue como le dieron ese nombre, aunque él siempre se llamaba a sí mismo «preciosso mío». (Tolkien, 2004, p. 92)*

En este único diálogo con el que comienza hablar Gollum podemos apreciar todas las marcas lingüísticas de este personaje:

- Siempre se refiere a sí mismo en primera persona del plural, dejando ver su doble personalidad. Sin embargo, aquí podemos encontrar una diferencia entre ambos idiomas, ya que en inglés emplea el plural en el sujeto, pero el verbo aparece en tercera persona del singular, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo: «if precious asks, and it doesn't answer, **we eats it**, my precioussss» (Tolkien, 1996, p. 69). En castellano se suele

omitir el sujeto y se expresa el número y persona del verbo por su terminación, por lo que en la traducción no se ha mantenido esta peculiaridad: «Si precioso pregunta y él no responde, **nos lo comemos**, precioso» (Tolkien, 2004, p. 93).

- Como podemos ver en estos mismos ejemplos, también se llama a sí mismo «precioso mío».
- Gollum habla consigo mismo porque no tiene a nadie más con quien hablar, por lo que se dirige a Bilbo en tercera persona del singular, en vez de en segunda (como sería lo normal): «"What iss he, my preciouss?" whispered Gollum» (Tolkien, 1996, p. 68); en castellano: «¿Qué ess él, precioso mío? –susurró Gollum» (Tolkien, 2004, p. 92).
- En ocasiones, en inglés, alarga las -s finales, mientras que en español se alargan sin importar el lugar que ocupen en la palabra y en menor medida; es decir, como podemos observar en el diálogo de la página anterior (con el que se presentan las características de Gollum), en inglés vemos *preciousssss* (cuatro -s al final de la palabra) y en español *precioso* (dos -s- dentro de la palabra).

Asimismo, como podemos apreciar en los distintos ejemplos aportados anteriormente, en texto se distingue entre *gollum* (en minúscula), empleado como la onomatopeya del personaje, y *Gollum* (en mayúscula) como nombre propio de este ser.

Así, vemos que es importante mantener los detalles que Tolkien quiso dar en su obra, como intentar plasmar en el texto la forma de hablar en cada personaje, ya que hacen que el lector se sumerja en el mundo de la trama. Por ello, observamos que el traductor conserva las marcas que caracterizan el habla de Gollum, aunque no tanto la de los *trolls*, por lo que considero que se podrían haber mantenido más características de estos últimos, como acortar algunas palabras (que en la lengua oral de muchas regiones de España sucede, por lo que no habría quedado antinatural), cometer algunas faltas de ortografía con fonemas similares (como en inglés *your* y *yer*) o el tartamudeo del *troll* Guille.

En cuanto a las runas, tal vez el traductor haya decidido no «retranscribirlas» porque pertenecen a la lengua de los enanos, con sus propios grafemas, y es más cercano a la obra de Tolkien si no se modifica. Además, como hemos visto, hay fonemas en castellano sin equivalente que el traductor tendría que inventar haciendo un texto nuevo, lo que se alejaría mucho del original. Asimismo, considero importante la explicación al lector español de que la trascripción de las runas tiene su equivalente en inglés, del mismo modo que Tolkien explica alguno de los grafemas con sus respectivos equivalentes en inglés moderno para ayudar al lector a entender qué pone. Por todo ello, no se puede afirmar que rediseñar las runas sea una solución más acertada que dejarlo en original (en «inglés»), pues cada lector tendrá su propia opinión.

### 5.1.2. Una traducción menos literal

En general, observamos que la traducción de Figueroa es bastante fiel al texto original. Sin embargo, veremos que en algunas ocasiones sale de su rigidez en la fidelidad al original porque considera más acertada una traducción más libre.

Por ejemplo, hallamos un matiz diferente, aunque similar, cuando se habla de «old Carc and his wife» (Tolkien, 1996, p. 231), ya que en español se hace referencia a «el viejo Carc y su compañera» (Tolkien, 2004, p. 299). Podemos apreciar que «wife» tiene unas connotaciones de las que carece «compañera», aunque se puede entender en su contexto que se trata de una compañera íntima. En este caso, podríamos decir que se trata de una mera manipulación del traductor, dado que existe un equivalente en castellano de *wife*, con sus mismas connotaciones (esposa).

Asimismo, vemos que cuando se narra cómo es la casa del *hobbit* al inicio del primer capítulo cambia el orden de las enumeraciones de adjetivos, ya que en inglés explica que no es «a nasty, dirty, wet hole» (Tolkien, 1996, p. 3) y en castellano se traduce como «un agujero húmedo, sucio, repugnante» (Tolkien, 2004, p. 11). Tolkien también añade que la casa tiene «panelled walls» (Tolkien, 1996, p. 3), lo que Figueroa interpreta como «paredes revestidas de madera» (Tolkien, 2004, p. 92), incorporando así el material del revestimiento de la pared.

Este mismo cambio en el orden de los adjetivos también lo encontramos más adelante, cuando describe los paisajes de un valle, puesto que en la obra original vemos «with flowers growing bright and tall» (Tolkien, 1996, p. 44) y en la traducción «donde crecían flores altas y luminosas» (Tolkien, 2004, p. 63).

Encontramos otro cambio de orden en la traducción al final de la trama, aunque no en los adjetivos de una descripción: «The dragon is coming or I am a fool!» (Tolkien, 1996, p. 222), siendo en castellano «¡o soy tonto, o el dragón se está acercando!» (Tolkien, 2004, p. 287). En este caso se pone «o soy tonto» al principio de la oración para darle más énfasis en el diálogo.

En las expresiones tampoco hay una traducción literal, ya que en estos casos hay que buscar un equivalente en cuanto al significado, dejando atrás la literalidad, para no perder la intención del autor. Un ejemplo de ello es un diálogo de Thorin, cuando se sorprende positivamente de Bilbo y dice: «Upon my Word!» (Tolkien, 1996, p. 162), que en castellano se traduce como «¡qué te parece!» (Tolkien, 2004, p. 211). Otro ejemplo es la escena en la que un zorzal (una clase de pájaro) intenta avisar a Bilbo y los enanos de que Smaug había muerto y Balin le pregunta al *hobbit* que si entendía al pájaro: «“Not very well,” said Bilbo (as a matter of fact, he could make nothing of it at all)» (Tolkien, 1996, p. 230); en español podemos leer: «no muy bien –dijo Bilbo, que no

entendía ni jota» (Tolkien, 2004, p. 299), una traducción que se aleja mucho de la literalidad del original, pero que creo que funciona muy bien en castellano.

Cuando una oración se traduce de forma literal de manera incorrecta puede sonar antinatural para el lector meta, como es el caso de la escena en la que despiertan a Galion, mayordomo del rey Thranduil (rey de los elfos del Bosque Negro), y este, sobresaltado, les dice a los elfos que tenían que soltar los barriles (en los que estaban escondidos los enanos) río abajo: «You're all late!» (Tolkien, 1996, p. 164); en español podemos leer «¡estáis retrasados!» (Tolkien, 2004, p. 214) y quizá habría sido más acertado «llegáis todos tarde» o «llegáis con retraso».

Vemos otro ejemplo en el que podemos decir que, más que una traducción excesivamente literal, es un calco erróneo del inglés, que se produce cuando Bilbo despierta y se recupera del golpe en la cabeza al acabar la batalla final y, mirando a su alrededor, ve que los enanos estaban derribando la muralla que había creado como fortaleza: «Dwarves seemed to be busy removing the wall.» (Tolkien, 1996, p. 257), lo que se traduce como «los enanos parecían estar atareados removiendo el muro» (Tolkien, 2004, p. 333). El *Diccionario de la lengua española* presenta seis acepciones distintas para el significado del verbo *remove*, pero ninguna coincide con el significado de *remove*, por lo que habría sido más acertado traducirlo como «quitando» o «derribando».

A continuación analizaremos un párrafo entero en el que hay distintos cambios en la traducción:

*“Now you are in for it at last, Bilbo Baggins,” he said to himself. “You went and put your foot right in it that night of the party, and now you have got to pull it out and pay for it! Dear me, what a fool I was and am!” said the least Tookish part of him. “I have absolutely no use for dragon guarded treasures, and the whole lot could stay here forever, if only I could wake up and find this beastly tunnel was my own front-hall at home!”.* (Tolkien, 1996, p. 193)

*«Ahora ya estás dentro y allá vas, Bilbo Bolsón», se dijo. «Tú mismo metiste la pata justo a tiempo aquella noche, ¡y ahora tienes que sacarla y pagar! ¡Cielos, qué tonto fui y qué tonto soy!», añadió la parte menos Tuk del hobbit. «No tengo ningún interés en tesoros guardados por dragones, y no me molestaría que todo el montón se quedara aquí para siempre, si yo pudiese despertar y descubrir que este túnel condenado es el zaguán de mi propia casa!».* (Tolkien, 2004, pp. 249-250)

Comenzamos viendo que en la primera línea «allá vas» es una traducción totalmente libre; después, traduce «put your foot» como «metiste la pata» (lo cual considero muy acertado) y omite «of the party»; la expresión «dear me» la traduce por «cielos», puesto que literalmente no tendría sentido en español, y finalmente, cuando Bilbo piensa «what a fool I was and am», en castellano se

duplica la primera parte («what a fool») delante de cada tiempo verbal: «Qué tonto fui y qué tonto soy».

Como hemos visto hasta ahora, es preferible ser lo más fiel posible al texto original para mantener el estilo y los significados que pretende el autor en su obra, sin embargo, hay ocasiones en las que es imposible traducir literalmente el texto porque en la lengua meta carecería de sentido, o simplemente porque una traducción más libre pueda ser más natural para el lector meta. Asimismo, observamos que un fragmento traducido literalmente de manera inadecuada podría resentir la traducción.

### 5.1.3. Dificultades léxicas y juegos de palabras

Una de las mayores dificultades que se encuentra un traductor es encontrar el equivalente adecuado de determinados términos y, especialmente, los juegos de palabras, ya que, generalmente, no es sencillo mantener el juego de palabras y el significado en la traducción. En este subapartado veremos algunas palabras que pudieron darle grandes quebraderos de cabeza a Figueroa:

- *Bacon*, un desayuno típico inglés que aparece en los sueños del enano Bombur: «As matter of fact he was dreaming of eggs and bacon» (Tolkien, 1996, p. 245). Actualmente, está más popularizado internacionalmente el desayuno británico pero quizá no en 1982, cuando Manuel Figueroa tradujo la obra, tal vez por ello se tradujo como «en realidad se pasó la noche soñando con huevos y **tocino**» (Tolkien, 2004, p. 317).
- Figueroa traduce como «chiste viejo» cuando Gollum, antes de adivinar un acertijo, susurra «chestnuts», una palabra que según el *Oxford Dictionary* (2017) significa «a joke, story, or subject that has become tedious and uninteresting through constant repetition». Quizá la palabra *chiste* no sea muy apropiada en este contexto, dado que se trataba de un acertijo antiguo y, por tanto, muy conocido, razón por la cual Gollum sabía la respuesta.
- *Gammer*, una palabra que según el *Oxford Dictionary* (2017) significa «an old countrywoman» y que aparece en la obra cuando los protagonistas llegan a la Ciudad del Lago: «Some of the younger people (...) laughed at the greybeards and gammers who said that they had seen him [Smaug] flying in the sky in their young days» (Tolkien, 1996, p. 176). En castellano *gammer*, dado su significado y su contexto, se traduce como *vejete*: «Algunos de los más jóvenes de la ciudad (...) se burlaban de los barbigrises y vejetes que decían haberlo visto volar [al dragón] por el cielo en sus arios mozos» (Tolkien, 2004,

p. 229). Asimismo, considero que «arios mozos» es muy buena traducción para hablar de historias de personas mayores.

- Cuando aparece *fellow(s)* en la versión original, en español siempre se omite. Vemos un ejemplo de esto en un diálogo de Bilbo: «But the old fellow seems very excited» (Tolkien, 1996, p. 230); en español encontramos: «pero parece muy excitado» (Tolkien, 2004, p. 299).
- Hallamos palabras compuestas que se inventa el autor, como cuando Bilbo habla con Smaug y no le quiere decir quién es y se describe de la siguiente manera: «I am the clue-finder, the web-cutter, the stinging fly» (Tolkien, 1996, p. 200), que en español sería «yo soy el descubre-indicios, el corta-telarañas, la mosca de aguijón» (Tolkien, 2004, p. 259) y continúa diciendo «I am Ringwinner and Luckwearer; and I am Barrel-rider» (Tolkien, 1996, p. 200), que se traduce en español como «yo soy el Ganador del Anillo y el Porta Fortuna; y yo soy el Jinete de Barril» (Tolkien, 2004, p. 260). Vemos que Figueroa también se ha inventado palabras siguiendo el significado de estas en inglés.
- El narrador define el color del dragón como «red-golden» (Tolkien, 1996, p. 193), lo que el traductor soluciona como «aureorrojizo» (Tolkien, 2004, p. 251).
- Encontrar sinónimos también puede ser dificultoso, como ocurre cuando los personajes protagonistas llegan a la puerta secreta de la Montaña Solitaria (habitada por el dragón Smaug), en la que no había «any sign of bar or bolt or key-hole» (Tolkien, 1996, p. 185), que se resuelve en castellano como «seña alguna de tranca, pestillo o cerradura» (Tolkien, 2004, p. 241).

En cuanto a los juegos de palabras encontramos dos:

- Cuando las águilas rescatan a los personajes protagonistas del fuego y Bilbo se compara a sí mismo con un trozo de panceta sacado de la sartén con un tenedor. El enano Dori le replica que las águilas no son tenedores y Bilbo responde haciendo un juego de palabras, que tienen sonidos parecidos, entre «storks» (cigüeña) y «forks» (tenedores), lo que Figueroa soluciona como «pájaros ponedores» y «pájaros tenedores»: «O no! Not a bit like storks-forks, I mean» (Tolkien, 1996, p. 99); en español vemos: «¡Oh no! No se parecen nada a pájaros ponedores, tenedores, quiero decir» (Tolkien, 2004, p. 134).
- En la misma escena que hemos visto anteriormente, en la que Bilbo habla con Smaug y se describe sin decir su nombre, explica de dónde viene haciendo un juego de palabras con el nombre de su casa, Bag End (o Bolsón Cerrado, en castellano): «I came from the end of a bag, but no bag went over me» (Tolkien, 1996, p. 200), que en español se traduce como «yo vengo de una bolsa cerrada, pero no he estado dentro de ninguna bolsa» (Tolkien, 2004, p. 260). Vemos que, aunque no significa exactamente lo mismo, Figueroa ha

intentado mantener el juego de palabras entre «Bolsón Cerrado» y «bolsa cerrada», conservando la intención del autor.

Como conclusión vemos que lo importante es mantener el sentido y lograr que el receptor meta entienda qué se quiere decir, por lo que es importante encontrar el término adecuado. En el caso de los juegos de palabras también se debe mantener el significado, pero siempre tratando de hacer el juego de palabras, aunque se deba recurrir a añadir palabras o a inventarse otro juego con un efecto similar.

#### 5.1.4. Ortotipografía

A continuación veremos que la tipografía puede variar en ambos idiomas. Además, estudiaremos normas tanto tipográficas como ortográficas en castellano y observaremos que, en ocasiones, se rompen estas normas, en algunas ocasiones porque la lengua evoluciona y las reglas de la Real Academia Española han variado desde que se tradujo la obra.

Encontramos en la traducción que *solo* se escribe con tilde cuando funciona como adverbio, así como los demostrativos que funcionan como pronombres, ya que en reglas ortográficas anteriores (seguramente las vigentes cuando se hizo la traducción) se recomendaba el uso de la tilde diacrítica en estos casos. Sin embargo, las normas más recientes de la Real Academia Española (2017) son diferentes:

*La palabra solo, tanto cuando es adverbio y equivale a solamente (...) como cuando es adjetivo (...), así como los demostrativos este, ese y aquel, con sus femeninos y plurales, funcionen como pronombres (...) o como determinantes (...), no deben llevar tilde según las reglas generales de acentuación, bien por tratarse de palabras bisílabas llanas terminadas en vocal o en -s, bien, en el caso de aquel, por ser aguda y acabar en consonante distinta de n o s.*

Otra norma ortográfica que vamos a estudiar es el uso de las mayúsculas. Según el *Oxford Dictionary* (2017) vemos que la norma es «use a capital letter when you are writing the names of people, places, and words relating to them», mientras que la Real Academia Española (2017) dice que «se escriben con minúscula inicial, salvo que la mayúscula venga exigida por la puntuación (...) los nombres de tribus o pueblos y de lenguas, así como los gentilicios». Sin embargo, podemos observar que en la obra en inglés solo aparecen en mayúscula algunas especies (*Wargs* y *Elves*), mientras que otras se encuentran en minúscula (*hobbits*, *dwarves*, *goblins*, *men*, etc.). En

castellano todos ellos están en minúscula excepto cuando distingue entre las distintas castas de elfos (Elfos del Bosque, Elfos del Mar, Elfos del Poniente, Elfos de la Luz y Elfos del Abismo).

En cuanto a esta misma norma del uso de las mayúsculas en inglés, encontramos que la Real Academia Española (2017) también difiere en otro ámbito: «Se escriben con minúscula inicial, salvo que la mayúscula venga exigida por la puntuación (...) los nombres comunes genéricos que acompañan a los nombres propios de lugar, sean geográficos o de espacios o vías urbanas». En castellano vemos nombres propios como Río Rápido, Lago Largo o Montañas Nubladas, que no cumplen esta norma (los nombres propios se verán en profundidad en el apartado 3.2. «Topónimos y nombres propios de los accidentes geográficos»). Asimismo, también deberían escribirse con minúscula inicial sustantivos comunes como *mapa*, cuando se refiere al «Mapa de Thror» (Tolkien, 2004, p. 7) («Thrór's Map» en inglés). Por tanto, podríamos decir que al emplear la mayúscula inicial en estas palabras se produce un calco de la norma ortográfica británica, mientras que en español sería incorrecto el uso de los sustantivos en mayúscula.

Encontramos otro calco en la escena en la que Bilbo habla directamente con el dragón diciéndole «O Smaug the Chiefest and the Greatest of Calamities» (Tolkien, 1996, p. 200), que se traduce en español como «¡oh, Smaug, la Más Importante, la Más Grande de las Calamidades» (Tolkien, 2004, p. 259). En este caso en inglés tampoco sería correcta la mayúscula en los adjetivos superlativos, por lo que suponemos que se ha mantenido la mayúscula para dar énfasis en el diálogo o para remarcar la magnificencia del dragón.

Asimismo, vemos que los puntos cardinales también aparecen con mayúscula inicial, puesto que siguen la norma de la Real Academia Española (2017): «Se escriben con letra inicial mayúscula (...) los nombres de los cuatro puntos cardinales».

Podríamos pensar que hay una errata cuando encontramos «Gollum corría aún de prisa» (Tolkien, 2004, p. 105). Para consultar si «de prisa» está escrito correctamente recurrimos al *Diccionario panhispánico de dudas*, el cual aclara que «aunque se recomienda su escritura en una sola palabra, también es admisible la grafía en dos palabras» (RAE, 2017).

Otro caso en el que podemos plantear si hay un error es en la palabra «**a**bertura», que aparece en una de las canciones, cantada por los trasgos, en la que vemos «¡Azota! ¡Voltea! ¡La negra abertura!» (Tolkien, 2004, p. 78), ya que podemos tener dudas sobre si lo correcto sería «**a**pertura». En cambio, no sería incorrecto, puesto que la Real Academia Española (2017) especifica que «ambos términos no son intercambiables en todos los contextos» y señala algunas diferencias:

Abertura se emplea casi siempre con el sentido de ‘hendidura o espacio que rompe la continuidad de una superficie, permitiendo una salida al exterior o comunicando dos espacios’ (...).

Apertura se usa normalmente para designar la acción de abrir(se) algo que está cerrado (...) o la acción de dar principio o comienzo a un acto público, una temporada de estudios o espectáculos, una partida, un expediente administrativo, etc. (...). (RAE, 2017)

El uso de las comillas (inglesas, latinas y simples) y las rayas (de mayor longitud que los guiones) varía en ambos idiomas:

|                            | INGLÉS  | CASTELLANO  |
|----------------------------|---|---|
| RAYA                       | Se emplea para hacer alguna aclaración dentro de un diálogo, pero no del narrador, sino del mismo personaje que conversa.   | Introduce un diálogo o para hacer un inciso del narrador dentro de este.<br><br>En la traducción, las aclaraciones entre rayas en inglés se expresarían entre comas.  |
| COMILLAS INGLESAS          | Expresan principio y fin del diálogo, así como los incisos del narrador (que aparecen en el mismo párrafo de la conversación pero fuera de las comillas). Para señalar que en el párrafo aparte sigue hablando el mismo personaje no se cierran las comillas del primero. | Solo se usan comillas inglesas de apertura para marcar la continuación de un diálogo en un párrafo aparte y, así, se marca que sigue hablando el mismo personaje. Si al cambiar de párrafo el diálogo comienza con guion, significa que es otro personaje el que ha comenzado a dialogar. |
| COMILLAS LATINAS O SIMPLES | Las comillas simples se utilizan para hacer referencia a una cita dicha anteriormente (que puede parecer en páginas anteriores de la misma obra o referirse a un diálogo ficticio entre personajes anteriores a la trama de este libro).                                  | Las comillas latinas indican pensamientos internos de algún personaje, generalmente de Bilbo.<br><br>También se emplean como sustitución de las comillas simples en inglés, para las citas.<br><br>Figuroa no usa comillas simples.   |

Tabla 3. Diferencias de comillas y rayas entre el inglés y el castellano.

Veamos ejemplos de estos signos en el siguiente fragmento de la obra:

*“Never mind that for the moment! What are we to do now, to-day?”*

*“Well, if you really want my advice, I should say we can do nothing but stay where we are. By day we can no doubt creep out safely enough to take the air. Perhaps before long one or two could be chosen to go back to the store by the river and replenish our supplies. But in the meanwhile everyone ought to be well inside the tunnel by night.*

*“Now I will make you an offer. I have got my ring and will creep down this very noon-then if ever Smaug ought to be napping-and see what he is up to. Perhaps something will turn up. ‘Every worm has his weak spot,’ as my father used to say, though I am sure it was not from personal experience.” (...)*

*“Old Smaug is weary and asleep,” he thought. “He can’t, see me and he won’t hear me. Cheer up Bilbo!” He had forgotten or had never heard about dragons’ sense of smell.* (Tolkien, 1996, pp. 198-199)

—*¡Deja eso por el momento! ¿Qué haremos ahora?*

—*Bien, si realmente quieres mi consejo, te diré que no tenemos nada que hacer excepto quedarnos donde estamos. Seguro que durante el día podremos arrastrarnos fuera y tomar aire fresco sin ningún peligro. Quizá pronto sea posible elegir a uno o dos para que regresen al depósito junto al río y traigan más víveres. Pero entretanto, y por la noche, todos tienen que quedarse bien metidos en el túnel.*

*“Bien, os haré una proposición. Tengo aquí mi anillo, y descenderé este mismo mediodía, pues a esa hora Smaug estará echando una siesta, y quizá algo ocurra. «Todo gusano tiene su punto débil», como solía decir mi padre, aunque estoy seguro de que nunca llegó a comprobarlo él mismo. (...)*

*«¡El viejo Smaug está cansado y dormido», pensó. «No puede verme y no me oirá. ¡Animo, Bilbo!» Había olvidado el sentido del olfato de los dragones, o quizá nadie se lo había dicho antes.* (Tolkien, 2004, pp. 257-258)

En relación con las comillas, en estos mismos ejemplos podemos observar que en inglés el signo de puntuación siempre va dentro de estas. En cambio, la Real Academia Española (2017) dicta que «cuando lo que va entrecomillado constituye el final de un enunciado o de un texto, debe colocarse punto detrás de las comillas de cierre, incluso si delante de las comillas va un signo de cierre de interrogación o de exclamación, o puntos suspensivos». Vemos en los ejemplos anteriores que se cumple con esta norma, sin embargo, en ocasiones, se dan fragmentos en los que en castellano se mantiene la norma inglesa: «El verano está llegando allá abajo –pensó Bilbo–. Y ya empiezan la siega del heno y las meriendas. A este paso estarán recolectando y recogiendo moras aun antes de que empecemos a bajar del otro lado.» (Tolkien, 2004, p. 73). Dado que solo ocurre en alguna situación puntual, podemos pensar que quizá el error se produzca por despiste del traductor o por un error en la edición.

En cuanto al uso del guion en inglés, hemos visto que en la traducción se sustituiría por comas, pero hallamos un caso en el que el guion se cambia por dos puntos: «Yet I am glad that I have shared in your perils – that has been more than any Baggins deserves» (Tolkien, 1996, p. 258) y en español encontramos «con todo, me alegro de haber compartido tus peligros: esto ha sido más de lo que cualquier Bolsón hubiera podido merecer».

Uno de los usos lingüísticos de la coma es expresar aposiciones explicativas, como vemos en el siguiente ejemplo: «(...) pero en los grandes días de antaño, cuando Valle, en el Norte, era rico y próspero, ellos habían sido poderosos hombres de fortuna» (Tolkien, 2004, p. 225); sin embargo, observamos que en inglés no se ponen estas comas: «(...) but in the great days of old, when Dale in the North was rich and prosperous, they had been wealthy and powerful» (Tolkien, 1996, p. 173).

Asimismo, la Real Academia Española (2017) también apunta que «se escribe coma para separar el sujeto de los complementos verbales cuando el verbo está elidido por haber sido mencionado con anterioridad o estar sobrentendido». Vemos un ejemplo de que esta norma se cumple en el siguiente fragmento: «vastas flotas de barcos habían poblado aquellas aguas, y algunos llevaban oro y otros, guerreros con armaduras» (Tolkien, 2004, p. 225); observamos que estas comas en inglés tampoco están: «there had been fleets of boats on the waters, and some were filled with gold and some with warriors in armour» (Tolkien, 1996, p. 173).

En cuanto a la conjunción *y*, la Real Academia Española (2017) indica que «se separan mediante comas los miembros gramaticalmente equivalentes dentro de un mismo enunciado. (...) Si el último de los miembros va introducido por una conjunción (*y, e, o, u, ni*), no se escribe coma delante de esta». En inglés se pueden repetir la misma conjunción varias veces en la misma frase, como vemos en este fragmento: «So leaving the others Thorin and Fili and Kili and the hobbit went along the shore to the great bridge» (Tolkien, 1996, p. 175); sin embargo, en castellano, como hemos visto y, puesto que los nombres de los enanos son gramaticalmente equivalentes, se debería sustituir *and* por coma, a excepción de la última conjunción, pero se traduce literalmente: «así que dejando a los otros, Thorin y Fíli y Kili y el hobbit siguieron la orilla hasta el puente» (Tolkien, 2004, p. 228). En cambio, en un ejemplo que ya hemos estudiado anteriormente, observamos que sí se cumple la norma, ya que en inglés encontramos «any sign of bar **or** bolt or key-hole» (Tolkien, 1996, p. 185) y en español se hace uso de la coma, sustituyendo la primera conjunción: «seña alguna de tranca, pestillo o cerradura» (Tolkien, 2004, p. 241).

Por último, veremos el uso del punto y coma, que es el mismo en ambos idiomas, ya que el *Oxford Dictionary* (2017) señala que «the main task of the semicolon is to mark a break that is stronger than a comma but not as final as a full stop» y el *Diccionario panhispánico de dudas* (2017) aclara que es un «signo de puntuación (;) que indica una pausa mayor que la marcada por la coma y menor que la señalada por el punto». Quizá por ello en la traducción del

siguiente fragmento se haya mantenido el punto y coma: «It was not a cave and was open to the sky above; but at its inner end a flat wall rose up that in the lower part, close to the ground, was as smooth and upright as masons' work, but without a joint or crevice to be seen» (Tolkien, 1996, p. 185), que se traduce como «no era una cueva y se abría hacia el cielo; pero en el extremo más interior se elevaba una pared desnuda, y la parte inferior, cerca del suelo, era tan lisa y vertical como obra de albañil, pero no se veían ensambladuras ni rendijas» (Tolkien, 2004, p. 240). Además, a pesar de no ser dos oraciones sintácticamente independientes, la Real Academia Española (2017) añade que se puede utilizar este signo de puntuación «delante de conectores de sentido adversativo, concesivo o consecutivo, (...) cuando las oraciones que encabezan tienen cierta longitud».

Observamos que, generalmente, se cumplen las normas de la Real Academia Española, a pesar de las diferencias que hay con el inglés; sin embargo, sí se dan algunas incoherencias, ya que una misma norma se suele cumplir, pero en ocasiones se infringe.

Respecto a las tildes en *solo* (cuando funciona como adverbio) o en los pronombres demostrativos, se podrían eliminar en reediciones futuras a la empleada en este trabajo, de acuerdo con las nuevas reglas ortográficas del castellano.

### 5.1.5. Tiempos verbales

En esta sección veremos distintos ejemplos en los que se emplean las formas verbales en un uso diferente al que estamos acostumbrados en la lengua oral, por lo que se estudiará la norma de uso de los tiempos verbales para poder justificar que no se trata de un uso erróneo.

Durante la lectura de la obra podemos apreciar que destaca el uso del pretérito imperfecto de subjuntivo frente a los demás tiempos verbales, lo cual salta a la vista ya que en la lengua oral emplearíamos en su lugar el pretérito perfecto de indicativo. Veamos algunos de los ejemplos encontrados en la novela con este tiempo verbal, con el texto original para poder comparar:

*Those lands had changed much since the days when dwarves **dwelt** in the Mountain.*  
(Tolkien, 1996, p. 172)

*Estos territorios habían cambiado mucho desde los días en que los enanos **moraran** en la Montaña.* (Tolkien, 2004, p. 223)

*There are no words left to express his staggerment, since Men changed the language that they **learned** of elves in the days when all the world was wonderful.* (Tolkien, 1996, p. 194)  
*No hay palabras que alcancen a expresar ese asombro abrumador desde que los Hombres cambiaron el lenguaje que **aprendieran** de los Elfos.* (Tolkien, 2004, p. 251)

*Thieves! Fire! Murder! Such a thing had not happened since first he **came** to the Mountain!*  
(Tolkien, 1996, p. 195)

*¡Ladrones! ¡Fuego! ¡Muerte! ¡Nada semejante le había ocurrido desde que **llegara** por primera vez a la Montaña!*. (Tolkien, 2004, p. 253)

*Not far from the mouth of the Forest River was the strange town he **heard** the elves **speak** of in the king's cellars.* (Tolkien, 1996, p. 173)

*No lejos de la boca del Río del Bosque se alzaba la extraña ciudad de la que **hablaran** los elfos, en las bodegas del rey.* (Tolkien, 2004, p. 225)

Observamos que en los tres primeros casos el verbo en inglés aparece en *simple past*, mientras que en español, en vez de traducirlo por un pretérito perfecto de indicativo (o pretérito imperfecto del mismo modo, como también podría ser el primer caso), Figueroa lo traslada por pretérito imperfecto de subjuntivo; de esta manera vemos que se traduce como «moraran», «aprendieran» «llegara» o «hablaran» en lugar de «moraron» (o «moraban»), «aprendieron», «llegó» y «hablaron», respectivamente. En el último caso encontramos un ejemplo que ya hemos visto anteriormente, en el que decíamos que se reformula la oración, suprimiendo el primer verbo en *past simple* (*heard*) y convirtiendo el infinitivo (*speak*) en pretérito imperfecto de subjuntivo.

Encontramos otro ejemplo en el que en castellano se emplea el pretérito imperfecto de subjuntivo, pero, en este caso, el verbo en inglés no es *simple past* sino que se trata de un *simple past perfect*: «As Gandalf **had hoped**, the goblin army had gathered behind the resisted vanguard, and poured now in rage into the valley, driving wildly up between the arms of the Mountain, seeking for the foe» (Tolkien, 1996, p. 253), que en español es «como Gandalf **esperara**, el ejército trasgo se había reunido detrás de la vanguardia, a la que se habían resistido, y luego cayó furioso sobre el valle, extendiéndose aquí y allá entre los brazos de la Montaña, buscando al enemigo» (Tolkien, 2004, p. 327).

Para justificar este uso del pretérito imperfecto de subjuntivo acudimos a Justo Fernández López (2017), quien explica en su artículo «Imperfecto de subjuntivo: Formas en -ra y -se», que «la forma en -ra puede tener valor estilístico en sustitución del pretérito pluscuamperfecto de indicativo o del pretérito perfecto simple. Este empleo predomina en los textos literarios primitivos». Tal vez, Manuel Figueroa haga uso de este tiempo verbal para tratar de mantener el estilo arcaizante que Tolkien daba a sus relatos heroicos, lo cual considero que es una muy buena solución y una propuesta muy original por parte del traductor.

Vemos que Figueroa también emplea otros tiempos de subjuntivo, como el presente: «¡Que **yazga** aquí hasta que la Montaña se desmorone!» (Tolkien, 2004, p. 337), traducido de «there let it **lie** till the Mountain falls» (Tolkien, 1996, p. 261). Dado que se refiere al cuerpo de Thorin, es más común el uso del subjuntivo cuando se hace referencia a un difunto, aunque quizá suene más natural *yazca*. Podemos apreciar también que «que» no lleva tilde, cuando sí debería, ya que la

Real Academia Española (2017) establece que «las palabras *qué, cuál/es, quién/es, cómo, cuán, cuánto/a/os/as, cuándo, dónde y adónde* son tónicas y se escriben con tilde diacrítica cuando tienen sentido interrogativo o exclamativo».

Por último, encontramos un fragmento en castellano con una errata, no en el tiempo verbal sino en la preposición que falta antes del verbo: «Los zorzales son buenos y amistosos: éste es un pájaro realmente muy viejo, y tal vez el último de la antigua estirpe que acostumbraba vivir en esta región» (Tolkien, 2004, p. 266). Por tanto, observamos que delante del verbo *vivir* debería estar la preposición *a*.

## 5.2. La traducción de los nombres propios

Uno de los principales problemas de traducción son los nombres propios, ya que no hay normas precisas para saber si se deben traducir, o transferir (o no), ni cómo o cuándo hacerlo. Se suele afirmar que «los nombres propios, en teoría, no deberían traducirse» (Torre, 1994, p. 99), sin embargo, el traductor puede optar por buscar un equivalente o simplemente por transcribir el nombre, es decir, dejarlo igual que en la versión original, pero de este modo el lector de la lengua meta podría tener más dificultad para comprender el simbolismo del nombre en cuestión. Por ello, Moya (1993) establece que «a veces se puede traducir algún nombre propio, o bien porque el texto lo requiere para una mejor comprensión de este, o bien porque al lector el nombre en cuestión no le es familiar» (p. 236) y que para ello se dará una traducción de este o se sustituirá por otro nombre propio más familiar para el lector. Sin embargo, traducirlo tampoco es necesariamente la opción más acertada, ya que «los nombres propios designan, identifican al objeto» (Moya, 1993, p. 237), por lo que, si se traducen, puede que pierdan la connotación que da a la obra el empleo de los nombres autóctonos en los que transcurre la trama. Por lo tanto, podemos decir que al traductor literario se le plantea un gran dilema cuando debe traducir una obra, que deberá solucionar según su criterio y la carga simbólica del nombre propio al que se enfrente.

Además, en obras como las de Tolkien esto es especialmente complicado, puesto que, como ya hemos visto, los nombres propios que aparecen en *El Hobbit* son una traducción al inglés que Tolkien supuestamente hizo a partir de la lengua común de la Tierra Media, un idioma ficticio que él mismo creó. Por ello, del mismo modo que Tolkien quería que el lector inglés viese todo desde la perspectiva de un *hobbit* e hizo que los nombres propios de la Tierra Media sonasen familiares al lector inglés, el traductor que traslade la obra del inglés a otra lengua meta debe comprender las características determinadas que esconden los nombres de los personajes y los

lugares y buscar un equivalente adecuado para que los lectores meta entiendan estos matices que el autor quiso dar en su obra, sin perder su significado.

Para ayudar al traductor, puesto que Tolkien era consciente del problema que suponía para cualquier traductor trasladar los significados de los nombres propios de su obra, este elaboró una guía de traducción para las lenguas germánicas, en la que explica el motivo de su traducción al inglés para que los traductores puedan entender el significado real del nombre y traducirlo sin perder detalle. Asimismo, también aclara que, en caso de que esto no sea posible, es preferible dejar el nombre en la versión original antes que intentar modificarlo para adaptarlo a la cultura meta, del mismo modo que los topónimos o nombres propios que no resultaran familiares a los *hobbits* (ni, por tanto, al lector angloparlante) deben mantenerse igual para que al lector meta tampoco le parezca un nombre usual.

Por tanto, podemos afirmar que el traductor debe adquirir unos conocimientos previos sobre la intención de Tolkien, así como de la cultura del mundo ficticio que creó, y ser habilidoso y creativo para lograr una buena traducción en la cultura meta.

Veremos que Manuel Figueroa opta por mantener algunos nombres igual que en inglés y otros los traduce según su significado para que el lector no pierda esa connotación que Tolkien le quiso dar. Además, encontramos algún ejemplo en el que no se ha traducido el nombre, sino que se ha adaptado la grafía de original para que se refleje su pronunciación en inglés. Asimismo, en ocasiones, busca un equivalente en castellano del nombre en inglés para que al lector le resulte más familiar.

La información que se aportará a continuación para explicar las traducciones de los nombres propios está extraída de la guía de Tolkien *Nomenclature of The Lord of the Rings*, escrita por él mismo en 1967 y recopilada por Wayne G. Hammond y Christina Scull en 2005 en el libro *The Lord of the Rings: A Reader's Companion*.

### 5.2.1. Antropónimos

Comenzaremos por el *hobbit* protagonista de la novela, Bilbo Bolsón, al que se le traduce el apellido, que originalmente es Baggins, ya que está asociado con Bag-End, el agujero *hobbit* donde vive Bilbo (que veremos más adelante), por lo que el apellido traducido también debe hacer referencia a *bag* y al nombre meta de la casa de Bilbo. De la misma manera, la traducción de los apellidos de los primos de Bilbo deben hacer referencia a *sack*, siendo estos en inglés Sackville-Bagginses, o como decidió Figueroa, Sacovilla Bolsón, ya que, como estableció Tolkien, el traductor debe mantener «an element meaning ‘sack, bag’» (Hammond y Scull, 2005, p. 753).

Bilbo hereda su apellido de la familia de su padre, los Bolsón (o los Bagginses), una familia acomodada y respetable; sin embargo, su madre, Belladona Tuk (Belladonna Took), hija del Viejo Tuk (Old Took), pertenecía a una familia más aventurera. Así, vemos que el apellido Tuk, o Took en inglés, es uno de los ejemplos en los que el traductor modifica el modo de escribirlo para preservar su pronunciación original. Esto se debe a que Tolkien estableció que el apellido, dado que en lengua común es Tūk y él también lo había adaptado a la pronunciación angloparlante, «should thus be kept and spelt phonetically according to the LT [language of translation]» (Hammond y Scull, 2005, p. 764). Sin embargo, los nombres personales de la familia Tuk se deben mantener exactamente igual al original, a diferencia del apodo del tío bisabuelo del Viejo Tuk, Bullroarer en inglés, ya que «[it] should be translated by sense (...). I believed when I wrote it that bullroarer was a word used by anthropologists, etc. for instruments used by uncivilized peoples that made a roaring sound; but I cannot find it in any dictionaries» (Hammond y Scull, 2005, p. 764), por lo que se ha traducido al castellano como Toro Bramador.

Los nombres de los trece enanos, coprotagonistas de la historia, permanecen igual en ambos idiomas: Dwaling, Balin, Kili, Fili, Dori, Nori, Ori, Oin, Gloin, Bifur, Bofur, Bombur y Thorin, incluidos los nombres de su primo Dain (hijo de Nain), su padre Thrain y su abuelo Thrór, o Durin, el padre de los padres de la más antigua raza de enanos, los barbiluengos (*longbeards* en inglés). Los nombres de los enanos no se traducen debido a que Tolkien determinó que «all the dwarf-names in this tale are Norse, as representing a northern language of Men» (Hammond y Scull, 2005, p. 775), por lo que deben mantener su forma escandinava. No obstante, el apellido de Thorin se traduce como Escudo de Roble (Oakenshield), así como su título de Rey bajo la Montaña (King under the Mountain), que se traducen literalmente para facilitar al lector meta la comprensión de sus respectivos significados.

El mago que les acompaña en el viaje, Gandalf, tiene el mismo nombre en ambas versiones, «pues en islandés significa “elfo-hechicero” y por lo tanto “mago”» (Carpenter, 2002, p. 108), por lo que, al tener un significado en otro idioma, no se puede traducir.

Asimismo, el nombre del dragón antagonista de la trama también se mantiene como Smaug en las dos versiones, debido a que su nombre procede del «verbo germánico *smugan*, que significa “meter por un agujero”» (Carpenter, 2002, p. 108). Sin embargo, sí se traducen las formas que emplea Bilbo en el capítulo doce para dirigirse a él, como Smaug el Tremendo (Smaug the Tremendans) o Smaug el Poderoso (Smaug the Mighty).

Otros personajes destacados en la trama también conservan el nombre sin traducir, como el elfo Elrond; Gollum, la conocida criatura del anillo; Galion, mayordomo de los elfos; Carc, el viejo cuervo que vivía en la Colina del Cuervo, o su hijo Roäc. También encontramos otros nombres propios de personajes que no se traducen pero sí sus títulos, pues de lo contrario el texto meta

perdería sentido. Estos nombres son: Girion, señor del Valle (Girión, Lord in Dale), Azog el Trasgo (Azog the Goblin) y el rey Bladorking (King Bladorking).

Encontramos dos nombres que tan solo han sido ligeramente modificados, quizá para hacerlos más familiares para el lector, como Bolgo (Bolg en inglés), hijo de Azog el Trasgo, y Bardo, o Bardo el Arquero (Bard the Bowman), quien dispara la flecha negra que acaba con Smaug. El nombre de Bardo también fue sobrenombre del mismo William Shakespeare (1564-1616), al que se le conocía como el Bardo de Avon (Bard of Avon) por su lugar de procedencia, Stratford-upon-Avon; forma parte del título de un libro de relatos para niños *Los cuentos de Beedle el Bardo* (originalmente en inglés *The Tales of Beedle the Bard*), escrito por J. K. Rowling, y es un sustantivo común, que significa, según la Real Academia Española, «poeta de los antiguos celtas» o «poeta heroico o lírico de cualquier época o país». En los tres casos *bard* se traduce, por lo que parece estipulado que esta palabra, ya sea como sustantivo propio o común, se debe traducir.

También encontramos esta intención de familiaridad para el lector en los nombres de los *trolls*, ya que estos se traducen por lo que sería su equivalente en castellano (a diferencia de Tom, que se mantiene igual en la traducción): Bert se traduce como Berto y William (o su seudónimo, Bill) se traduce como Guille. Además, vemos que este último también tiene apellido, pues se hace llamar Bill Huggins, lo cual se traduce como Guille Estrujónez. La propuesta de Figueroa me parece una buena solución, ya que ha tomado el nombre que le da Tolkien, compuesto de la palabra *hug* (abrazar o apretar, en castellano) con una terminación propia de un apellido (como también vemos en Baggins), y ha traducido la primera parte del sobrenombre por el verbo *estrujar*, añadiendo la terminación *-ez*, muy común en los apellidos españoles. Sin embargo, no podemos obviar que Guille (o Berto, aunque en menor medida) es un nombre muy corriente en castellano y que contrasta mucho en comparación con el resto de nombres (Gandalf, Bilbo, Thorin, Elrond, etc.) que, generalmente y como ya hemos visto, derivan de otros idiomas, por lo que son poco naturales para el lector meta.

En la novela aparecen dos personajes que han tomado su cargo como nombre propio, por lo que se traducen sus nombres, dado que es importante el significado de estos: el Señor de las Águilas (Lord of the Eagles) y el Gran Trasgo (Great Goblin).

Los nombres de los *hobbits* que estaban subastando el mobiliario de Bilbo cuando este, tras largos meses fuera de incesable aventura, vuelve a la Comarca se traducen como «señores Gorgo, Gorgo y Borgo» (Tolkien, 2004, p. 349), siendo en inglés «Messers Grubb, Grubb and Burrowes» (Tolkien, 1996, p. 270). En la *Guía de Tolkien*, este determina que se debe traducir «if posible in some way more or less suitable to sound and sense. The name is meant to recall the E. [English] verb *grub* ‘dig, root in the ground’» (Hammond y Scull, 2005, p. 759). Quizá Figueroa tradujo Grubb como Gorgo porque la palabra gallega *torgo* podría tener un significado similar («tocón, cepa o raíz gruesa» [RAE, 2017]) y al cambiar la *t* por la *g* mantiene un poco más el sonido.

Las espadas que Gandalf, Thorin y Bilbo toman de la cueva de los *trolls* también tienen nombre. La espada de Thorin mantiene su nombre en la versión traducida, pero se traduce su sobrenombre de manera acorde al significado: Ocríst, la Hendedora de Trasgos (Ocríst, the Goblin-cleaver) o, como la llaman los trasgos, Mordedora (Biter). Lo mismo pasa con la espada de Gandalf: Glamdring, Martillo de enemigos (Glamdring, Foehammer), también apodada por los trasgos como Demoledora (Beater). Sin embargo, dado que la espada de Bilbo no tenía nombre, sino que es un apodo que le puso él posteriormente, no se mantiene en inglés: Aguijón (Sting), nombre que le da tras matar a las enormes arañas del bosque. Podemos observar que, en inglés, los apodos que los trasgos dan a las espadas de Thorin y Gandalf («Biter» y «Beater») tienen una pronunciación muy similar, lo cual no se mantiene en castellano.

Vemos que Martillo de enemigos (Foehammer), a diferencia del resto de nombres propios, tiene la peculiaridad de que *enemigos* se considera un sustantivo común, ya que aparece con minúscula inicial, quizá porque el apodo de la espada en inglés sea una sola palabra y en castellano Figueroa se haya visto obligado a hacer un nombre compuesto.

El gran tesoro bajo la Montaña que hizo enloquecer a Thorin, la gema de Thrain, también tiene nombre y se traduce en la lengua meta: la Piedra del Arca (The Arkenstone).

Por último, veremos el nombre que se le dio a la batalla final que se liberó tras la muerte de Smaug, cuando todos luchaban por el oro de la Montaña, entre los *wargos* y los trasgos contra los enanos, los elfos y los hombres. Puesto que se enfrentaban cinco especies de la Tierra Media, Tolkien decidió llamarla «the Battle of Five Armies» (Tolkien, 1996, p. 251), lo cual Figueroa tradujo literalmente como «la Batalla de los Cinco Ejércitos» (Tolkien, 2004, p. 325).

Por tanto, podemos observar que la mayoría de nombres tienen significado, bien relacionado con la vida de Tolkien, bien en la lengua propia de los personajes (inventada por Tolkien), o bien en algún idioma que el autor había estudiado antes de escribir la obra, en el que también se pudo basar para la creación de los idiomas de la Tierra Media. Por eso, podemos concluir que los nombres que proceden de idiomas reales se deben dejar como los originales y los antropónimos que Tolkien «tradujo» de la lengua común de los *hobbits*, así como los apodos, se deben traducir, teniendo en cuenta el significado que el autor les quiso otorgar.

## 5.2.2. Topónimos y nombres propios de los accidentes geográficos

Como ya hemos visto, Bilbo vive en el agujero *hobbit* llamado Bolsón Cerrado, o Bag-End en inglés, el cual está relacionado con «the end of a 'bag' or "pudding-bag" = cul-de-sac» (Hammond

y Scull, 2005, p. 753). Bag-End era el nombre de la granja de la tía de Tolkien en Worcestershire (Inglaterra), situada al final de una carretera que tan solo llevaba a la granja. El nombre de la finca no hace referencia al final de una bolsa, sino a *cul-de-sac* (como ya explicó Tolkien), una expresión en francés que literalmente significa «culo de bolsa» pero que se utiliza para designar a una carretera o un callejón sin salida. Por eso, Tolkien especificó en su guía: «translate by sense (...); the same element in the IT [language of translation] should appear both in *Baggins* and in *Bag End*» (Hammond y Scull, 2005, p. 765).

Bolsón Cerrado se encuentra en el vecindario de Sotomonte (Underhill, traducido según su sentido, como declaró Tolkien), en la Colina (The Hill), que a su vez se sitúa en Hobbiton, pueblo donde habitan los *hobbits*. Este último no se traduce, aunque Tolkien dijo que «the village name should be translated by *hobbit* + an element = 'village'» (Hammond y Scull, 2005, p. 772), quizá porque en castellano el nombre original le da al lector hispanohablante la connotación de «pueblo *hobbit*».

Hobbiton es una pequeña aldea que se articula en dos focos de población divididos por El Agua (The Water), el riachuelo que corre al pie de la Colina y que da nombre al pueblo ubicado al noroeste de Hobbiton: Delagua (Bywater), el cual se traduce teniendo en cuenta el sentido del nombre original en relación con el río. A la derecha del puente que cruza El Agua se encuentra el Gran Molino (great Mill); en este caso observamos que Tolkien tomó *great* como el adjetivo que califica a *Mill*, ya que aparece con minúscula inicial, mientras que Figueroa consideró ambas palabras como el nombre propio del molino de la villa y lo denominó Gran Molino, ambas palabras con mayúscula inicial.

Además de Hobbiton, en la novela aparecen otros topónimos que en algunos casos se traducen y en otros no, como, por ejemplo, Gondolin, tierra en la que habitan los trasgos; Esgaroth, ciudad de hombres, más conocida como Ciudad del Lago (Lake-town), en la que muere Smaug, o Moria, antiguas minas de los enanos donde fue asesinado Thror a manos de los trasgos y en la que ya solo vivían trasgos y orcos. También encontramos la ciudad de Rivendel (Rivendell en inglés), valle en el que se encuentra la casa de Elrond, el hombre oso, en la que el traductor solo ha suprimido la letra final, pues Tolkien explicó que en lengua común el nombre de la ciudad es una traducción de «*Imlad-ris(t)* 'deep dale of the cleft'» (Hammond y Scull, 2005, p. 774), por lo que le especifica al traductor «translate by sense, or retain, as seems best» (Hammond y Scull, 2005, p. 774), aclarando que «the Dutch version retains the name as *Rivendel*; the Swedish version has *Vattnadal*, which is incorrect and suggests that the translator thought that *Riven-* was related to *river*» (Hammond y Scull, 2005, pp. 774-775), por lo que Figueroa optó por tomar la misma solución que el traductor alemán.

Asimismo, de igual forma que El Agua o La Colina, aparecen nombres comunes que resultan ser topónimos, como Valle (Dale), gran ciudad situada al sur de la Montaña de donde

desciende Bardo, que tenía mucha relación con los enanos de la época de Thror hasta que Smaug se hace con la Montaña y arrasa la ciudad, o el Yermo (Wild), tierra salvaje no muy lejos de Rivendel en la que había wargos. Respecto al Yermo, en el texto original a veces hace referencia a «the Edge of the Wild», sin embargo en castellano se refiere a este de distintas maneras:

| Texto original ( <i>The Hobbit</i> )   | Texto meta ( <i>El Hobbit</i> )   |
|--|---|
| «You are come to the very <b>edge of the Wild</b> , as some of you may know» (Tolkien, 1996, p. 44).   | «Habéis llegado a los <b>límites mismos de las tierras salvajes</b> , como algunos sabéis sin duda» (Tolkien, 2004, p. 62).   |
| «Even the good plans of wise wizards like Gandalf and of good friends like Elrond go astray sometimes when you are off on dangerous adventures over the <b>Edge of the Wild</b> » (Tolkien, 1996, p. 53).                                  | «Aun los buenos planes de magos sabios como Gandalf, y de buenos amigos como Elrond, se olvidan a veces, cuando uno está lejos en peligrosas aventuras al <b>borde del Yermo</b> » (Tolkien, 2004, pp. 73-74).  |
| «Even magic rings are not much use against Wolves – especially against the evil packs that lived under the shadow of the goblin-infested mountains, over the <b>Edge of the Wild</b> on the borders of the unknown» (Tolkien, 1996, p. 91) | «Ni siquiera los anillos mágicos son muy útiles contra los lobos, en especial contra las manadas diabólicas que vivían a la sombra de las montañas infestadas de trasgos, más allá de los <b>límites de las tierras salvajes</b> , en las fronteras de lo desconocido» (Tolkien, 2004, p. 123). |
| «But even the wild Wargs (for so the evil wolves <b>over the Edge of the Wild</b> were named) cannot climb trees» (Tolkien, 1996, p. 92).  | «Pero ni siquiera los salvajes wargos (pues así se llamaban los lobos malvados de <b>más allá del Yermo</b> ) pueden trepar a los árboles» (Tolkien, 2004, p. 125).   |
| «Remember you are over the <b>Edge of the Wild</b> now, and in for all sorts of fun wherever you go» (Tolkien, 1996, p. 126).  | «Recuerda que estás ahora en las <b>fronteras de las tierras salvajes</b> , expuesto a todo, donde quiera que vayas» (Tolkien, 2004, p. 166).   |
| «In their day the last goblins were hunted from the Misty Mountains and a new peace came over the <b>edge of the Wild</b> » (Tolkien, 1996, p. 264).   | «En esos días, los últimos trasgos fueron expulsados de las Montañas Nubladas y hubo una nueva paz en los <b>límites del Yermo</b> » (Tolkien, 2004, p. 341).   |

Tabla 4. Las distintas traducciones de «edge of the wild».

En esta tabla se muestran todas las ocasiones en las que aparece *Edge of the Wild* en la novela original y el modo en el que se han traducido. Por tanto, observamos que, mientras Tolkien suele considerar que *Edge of the Wild* es el nombre propio de la frontera (aunque en ocasiones emplea *edge* como sustantivo común para concretar al lector en que parte del Yermo se encuentran los personajes), Figueroa siempre traduce *edge* como un nombre común, usando diferentes sinónimos (límites, borde, frontera), u omitiéndolo en una ocasión («over the *Edge of the Wild*» [Tolkien, 1996, p. 92] traducido como «más allá del Yermo» [Tolkien, 2004, p. 125]); en cambio hace mención a *Wild* conservando su carácter de topónimo y traduciéndolo como Yermo

(del mismo modo que cuando en el texto original aparece sin ir acompañado de *the edge of-*, o como «tierras salvajes»).

En la novela aparecen topónimos que dan información sobre el lugar en concreto, por lo que siempre se traducen. Algunos dan una idea al lector sobre dónde se encuentra determinado lugar, como la Tierra Occidental (Western Lands), Tierras de Más Allá (Land Beyond) o Ciudad del Lago (Lake-town), como se conoce Esgaroth, ya que es una ciudad que se sitúa en el centro del Lago Largo. Otros topónimos dan información sobre ciertas características de la zona, como Tierras Solitarias (Lone-lands); Colinas de Hierro (Iron Hills), de donde viene Dain, llamadas así por las minas de hierro de los enanos que hay en estas; la Gran Repisa (Great Shelf) en la que viven las águilas; la Colina del Cuervo (Ravenhill), donde, como el nombre indica, viven los cuervos; la Desolación de Smaug (Desolation of Smaug), también conocida como Desolación del Dragón, o las Tierras Ásperas (Wilderland), traducido así porque el nombre es «an invention (not actually found in E. [English]), based on *wilderness* (originally meaning 'country of wild creatures, not inhabited by Men'), but with a side-reference to the verb[s] *wilder* 'wander astray' and *bewilder*» (Hammond y Scull, 2005, p. 779).

Bolsón cerrado tampoco es la única casa que aparece, sino que también aparecen la Última Morada (Last Homely House), donde vive Elrond, y la Casa Grande (Great House), el gran edificio de Esgaroth que Smaug barrió con la cola.

Respecto a los accidentes geográficos veremos nombres propios de montañas, bosques y ríos y lagos, todos traducidos según su significado. Comenzaremos con la Montaña Solitaria (de Oriente), o Lonely Mountain (in the East) en inglés, ya que es uno de los lugares más impactantes de la novela, la montaña custodiada por Smaug en la que se libera la Batalla de los Cinco Ejércitos tras su muerte. También aparecen las Montañas Nubladas (Misty Mountains), las Montañas Grises (Grey Mountains), la Carroca (Carrock) o la «gran Montaña Gunabad del Norte» (Tolkien, 2004, p. 326), en inglés «great mountain Gundabad of the North» (Tolkien, 1996, p. 252), en las Montañas Nubladas, donde vivían los enanos barbiluengos antes de ser ocupada por los orcos; Gunabad aparece en la versión en español mal escrito quizá por error, ya que falta la *d* entre la *n* y la *a*, pues debería ser Gundabad.

En *El Hobbit* aparecen bosques como el Brezal Marchito (Withered Heath); los Campos Verdes (Green Fields), situados en unas colinas cubiertas de hierba, donde los *hobbits* lucharon contra los orcos en una antigua batalla; los jardines de Dorwinion (gardens of Dorwinion), de donde

viene el vino de los elfos, en el que se traduce *gardens* y se conserva *Dorwinion*, ya que es el nombre propio de una región y está escrito en élfico, o el Bosque Negro (Mirkwood):

*«A name borrowed from ancient Germanic geography and legend, chiefly preserved in ON [Old Norse] myrkviðr, though the oldest recorded form is Old Ger. [Old German] mirkiwidu. Not preserved in E. [English], though Mirkwood is now used to represent ON [Old Norse] myrkviðr. Primitive form mirkwi-widu. Translate by sense, if possible using elements of poetic or antique tone».* (Hammond y Scull, 2005, p. 774)

Figueroa optó por traducir la versión de Tolkien, aunque sin conservar la connotación de antigüedad, ya que *mirk* es la forma arcaica de escribir *murk*, que significa, según el *Oxford Dictionary* (2017), «darkness or thick mist that makes it difficult to see».

En cuanto a ríos y lagos, encontramos el Río del Bosque (Forest River), que nace en las Montañas Grises y desemboca en el Lago Largo, llamado así porque atraviesa el Bosque Negro; el Río Rápido (Running River, o River Running), que baja desde la Montaña Solitaria, pasando por el Lago Largo; el Río Grande (Great River), que nace en las Montañas Grises y baja paralelo a las Montañas Nubladas, rodeando la Carroca (espacio liso de piedra situado en la cima de la colina donde dejan las águilas a Bilbo y sus compañeros tras salvarles de los trasgos) en su trascurso, y el Lago Largo (Long Lake), que encierra la ciudad de Esgaroth.

Como ya hemos visto en las normas ortográficas acerca del uso de las mayúsculas anteriormente, los sustantivos comunes que acompañan a un nombre propio deben ir en minúscula, como montaña, río o lago, pero en la obra original *The Hobbit* estas se escriben con mayúscula dado que siguen la regla británica (que dicta que también se deben escribir con mayúscula las palabras relacionadas con los nombres de lugares), por lo que observamos que en la traducción se ha mantenido la mayúscula como calco del inglés.

Todos estos nombres propios de lugares también se encuentran en los dos mapas incluidos en la obra: el mapa de Thrór en las primeras páginas y el segundo al finalizar la novela. Este último mapa aparece sin traducir en la versión en español de *El Hobbit*, a diferencia del primero, que sí se traduce (a excepción de las runas) (ver anexos 2 y 4).

Por todo ello, del mismo modo que hemos visto en los antropónimos, podemos decir que los nombres de lugares también suelen tener significado, ya que, generalmente, el mismo nombre propio da información sobre el lugar, por lo que se deben traducir siempre según su significado. Así observamos, que los únicos topónimos que no se traducen son Gondolin, Esgaroth, Moria y Rivendel (a la que se le quita la *-l* final del inglés [Rivendell]).

Además, como ya hemos visto anteriormente, Figueroa calca la estructura de los nombres del inglés en sus traducciones en algunos sustantivos que acompañan al nombre propio (como río, lago o montaña), así como también sucede con la mayúscula inicial del artículo del río El Agua (The Water).

### 5.3. El verso en *El Hobbit*: la traducción de los cantos y acertijos

En la lectura de *El Hobbit* nos encontramos diferentes versos, ya sea en forma de cantos o en forma de acertijos, aunque también encontramos unos versos recitados. Podemos decir que además de la traducción de nombres propios, uno de los mayores problemas a los que se enfrenta un traductor es el verso, ya que es complicado conseguir mantener la rima y, a su vez, el sentido del texto. Por ello, Susan Bassnett (2002) extrae distintas estrategias de los estudios de André Lefevere, explicados en su obra *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint* (1975):

(1) Phonemic translation, which attempts to reproduce the SL sound in the TL while at the same time producing an acceptable paraphrase of the sense. Lefevere comes to the conclusion that although this works moderately well in the translation of onomatopoeia, the overall result is clumsy and often devoid of sense altogether.

(2) Literal translation, where the emphasis on word-for-word translation distorts the sense and the syntax of the original.

(3) Metrical translation, where the dominant criterion is the reproduction of the SL metre. Lefevere concludes that, like literal translation, this method concentrates on one aspect of the SL text at the expense of the text as a whole.

(4) Poetry into prose. Here Lefevere concludes that distortion of the sense, communicative value and syntax of the SL text results from this method, although not to the same extent as with the literal or metrical types of translation.

(5) Rhymed translation, where the translator 'enters into a double bondage' of metre and rhyme. Lefevere's conclusions here are particularly harsh, since he feels that the end product is merely a 'caricature' of Catullus.

(6) Blank verse translation. Again the restrictions imposed on the translator by the choice of structure are emphasized, although the greater accuracy and higher degree of literalness obtained are also noted.

(7) Interpretation. Under this heading, Lefevere discusses what he calls versions where the substance of the SL text is retained but the form is changed, and imitations where the translator produces a poem of his own which has 'only title and point of departure, if those, in common with the source text'. (Bassnett, 2002, p. 87)

Para establecer qué métodos debe seguir el traductor, este deberá centrarse en los elementos que más caractericen al verso y que considere que es imprescindible mantener, ya que es muy probable que deba sacrificar otros rasgos en su traducción. Por ello, Lefevere (citado en

Bassnett, 2005, p. 88) distingue entre la forma y el contenido y aclara que, dada la dificultad de encontrar una solución idónea, el traductor hará una versión, y no una traducción. Asimismo, Newmark (citado en Arias, 2016, p. 39) opina que la traducción de un poema solo es una modesta introducción a este, por buena que sea su recreación.

Así, el traductor deberá decidir si resuelve el problema de la traducción en verso o no (si en prosa o una traducción más libre), ya que si decide conservar el verso se verá obligado a sacrificar algunos matices semánticos del original, además de que será muy difícil conservar ciertos sonidos (aliteración) y la imagen que evocan, y si opta por la prosa, se perderá todo lo relacionado con la rima del original. Tanto la forma como el contenido tienen la misma importancia, por lo que el traductor tendrá que sopesar su decisión según cada caso, valorando el carácter de la obra, el propósito de la traducción o sus destinatarios (Arias, 2016, p. 38), pues no se puede aplicar una regla a ciencia cierta que determine cuál debe ser la solución.

### 5.3.1. Cantos

En *El Hobbit* aparecen intercalados en la trama quince cantos con rima bastante complicados de traducir, a pesar de que en ocasiones parezcan sencillos por tratarse (en principio) de una obra infantil. Esta complejidad surge (en parte) porque Tolkien pretendía evocar imágenes, e incluso sentimientos, en el lector a través del lenguaje de los cantos, puesto que los personajes expresan el estado emocional en el que se encuentran cuando cantan (Arias, 2016). Para ello, Tolkien emplea algunas aliteraciones, onomatopeyas que funcionan como verbos y palabras con sonidos similares para aportar musicalidad a los cantos escritos, puesto que es el lector quien debe imaginarse su sonoridad.

Para realizar este estudio, analizaremos primero las características más destacadas en la versión original. Para ello, escogeremos las estrofas más relevantes (bajo mi criterio) de las quince canciones que podemos encontrar a lo largo de la novela (ver canciones completas en anexo V).

En primer lugar, lo que consideramos más notable es que Tolkien siempre emplea rimas consonantes, generalmente entre versos, aunque también encontramos rima interna (en un mismo verso) en las canciones 4, 6 y 9 (en los versos impares). Veremos la primera estrofa de cada uno de ellos como ejemplo, pero aparece el mismo fenómeno a lo largo de todas las canciones:

*Clap! Snap! the black crack!*

*Grip, grab! Pinch, nab!*

*And down down to Goblin-town*

*You go, my lad!*

(Tolkien, 1996, pp. 56-57)

*Burn, burn tree and fern!  
Shrivel and scorch! A fizzling torch  
To light the night for our delight,  
Ya hey!*  
(Tolkien, 1996, p. 97)

*Lazy Lob and crazy Cob  
are weaving webs to wind me,  
I am far more sweet than other meat,  
but still they cannot find me!*  
(Tolkien, 1996, p. 145)

Además, salta a la vista que en las canciones 1, 3, 4, 6, 8, 12 y 14 se sangran determinados versos, que en ocasiones marcan la rima, es decir, los versos que riman entre sí se encuentran en un mismo nivel. Veremos como ejemplo la primera estrofa de la canción 1 y de la canción 12:

*Chip the glasses and crack the plates!  
Blunt the knives and bend the forks!  
That's what Bilbo Baggins hates –  
Smash the bottles and burn the corks!*  
(Tolkien, 1996, pp. 12-13)

*The King beneath the mountains,  
The King of carven stone,  
The lord of silver fountains  
Shall come into his own!*  
(Tolkien, 1996, p. 178)

Sin embargo, vemos que en la canción 5 riman lo versos de dos en dos (igual que en la canción 11 y 15), así como la segunda estrofa de la canción 9 (o la última de la canción 15), en la que riman los versos pares e impares entre sí, y se encuentran todos al mismo nivel:

*Fifteen birds in five firtrees,  
their feathers were fanned in a fiery breeze!  
But, funny little birds, they had no wings!  
O what shall we do with the funny little things?  
Roast 'em alive, or stew them in a pot;  
fry them, boil them and eat them hot?*  
(Tolkien, 1996, p. 97)

*Here am I, naughty little fly;  
you are fat and lazy.  
You cannot trap me, though you try,  
in your cobwebs crazy.*  
(Tolkien, 1996, p. 145)

También observamos que en la canción 8 el primer, segundo y quinto verso riman entre sí y se encuentra en el mismo nivel, mientras que el tercero y el cuarto tienen niveles independientes, a pesar de que también riman entre sí. Esto sucede en las dos estrofas que componen dicha canción, pero solo veremos la primera:

*Old fat spider spinning in a tree!  
Old fat spider can't see me!  
Attercop! Attercop!  
Won't you stop,  
Stop your spinning and look for me?*  
(Tolkien, 1996, p. 145)

Esto mismo ocurre en la canción 3, en la que riman los cuatro primeros versos y los dos últimos de cada estrofa, pero estos últimos se encuentran en niveles independientes. En este caso tomaremos como ejemplo la última estrofa de la canción por ser un poco diferente al resto de la canción, ya que podríamos decir que la rima es aaaabbcde. Vemos, por tanto, que es una estrofa más larga, en la que las rimas a y b se encuentran en el mismo nivel y d y e también, a pesar de no rimar:

*O! Will you be staying,  
Or will you be flying?  
Your ponies are straying!  
The daylight is dying!  
To fly would be folly,  
To stay would be jolly  
And listen and hark  
Till the end of the dark  
to our tune  
ha! Ha!*  
(Tolkien, 1996, pp. 45-46)

Por último, destacaremos las canciones 2 y 7, dado que no tienen rima par, sino que todas sus estrofas (de ambas canciones) tienen una rima AABA; la canción 11 por ser la única que no se divide en estrofas, pues es una canción larga cuyos versos riman de dos en dos; y la canción 6 por

sus características diferentes, ya que los dos primeros versos tienen rima interna independiente de otros versos, el tercero y el cuarto tienen relación por su rima final y dentro de cada verso (es decir, riman *smells* con *melts* y *crack* con *black*), después, en otro nivel, rima la palabra final de los tres versos, se añade un verso independiente y, en el mismo nivel que los versos anteriores, aparecen tres versos onomatopéyicos:

*Bake and toast 'em, fry and roast 'em!*  
*till beards blaze, and eyes glaze;*  
*till hair smells and skins crack,*  
*fat melts, and bones black*  
*in cinders lie*  
*beneath the sky!*  
*So dwarves shall die,*  
*and light the night for our delight,*  
*Ya hey!*  
*Ya-harri-hey!*  
*Ya hoy!*  
 (Tolkien, 1996, p. 97)

En cuanto a la traducción, observaremos que Manuel Figueroa no mantiene la rima (generalmente), quizá por la dificultad que implica para el traductor conservar la rima y el contenido, aunque no se puede considerar traducción literal, ya que no traduce cada palabra, sino el sentido del original. Tampoco se puede clasificar como prosa, ya que sigue existiendo el verso, aunque (en mayor medida) no se conserve la rima. Así, observaremos que la estrategia de Lefevre que más emplea el traductor (aunque no la única) es la *interpretation*, ya que Figueroa toma el original como punto de partida para hacer sus propias versiones, en las que mantiene el contenido y cambia la forma. Un ejemplo de esto son las canciones 2, 7, 8, 11, 12, 13 y 15, dado a que se parte del significado literal y se hace una traducción libre, rompiendo el ritmo y la rima, que mantiene meramente el significado del texto (en ocasiones ni siquiera encontramos el mismo orden e incluso se omiten elementos). Observaremos las dos primeras estrofas de la canción 2:

|   |   |
|---|---|
| <i>Far over the misty mountains cold</i>        | <i>Más allá de las frías y brumosas montañas,</i> |
| <i>To dungeons deep and caverns old</i>         | <i>a mazmorras profundas y cavernas antiguas,</i> |
| <i>We must away ere break of day</i>            | <i>en busca del metal amarillo encantado,</i>     |
| <i>To seek the pale enchanted gold.</i>         | <i>hemos de ir, antes que el día nazca.</i>       |
| <i>The dwarves of yore made mighty spells,</i>  | <i>Los enanos echaban hechizos poderosos</i>      |
| <i>While hammers fell like ringing bells</i>    | <i>mientras las mazas tañían como campanas</i>    |
| <i>In places deep, where dark things sleep,</i> | <i>en simas donde duermen criaturas sombrías,</i> |
| <i>In hollow halls beneath the fells</i>        | <i>en salas huecas bajo las montañas.</i>         |
| (Tolkien, 1996, pp. 14-15)                      | (Tolkien, 2004, pp. 26-27)                        |

En estos mismos fragmentos podemos observar que en inglés todos los versos empiezan con mayúscula mientras que en castellano solo se pondrá mayúscula inicial después de punto o signo de exclamación o interrogación. Cabe añadir que esta norma no siempre se cumple en inglés pero sí en español.

Por otro lado, vemos que en la canción 3, Tolkien quiso dar cierta sonoridad al canto de los elfos, algo que Figueroa también intentó mantener. Por eso, podríamos decir que la estrategia de traducción de Lefevere (vistas anteriormente) que se ha utilizado para esta canción es la *phonemic translation*, ya que trata de reproducir los sonidos del texto origen al mismo tiempo que reproduce el sentido. Por eso, vemos que del mismo modo que Tolkien rima *lally* con *valley* (también en la canción 14) o *lolly* con *jolly*, Figueroa cambia estas palabras inventadas para dar ritmo a la canción y, así, hacer que rimen con el siguiente verso (*lalle* con *valle* y *lelle* con *alegre*, aunque en este último caso, en rima asonante). Además, observamos que adapta la escritura al castellano de las interjecciones *O!* (¡Oh!) y *ha! ha!* (¡Ja! ¡Ja!). Para examinar lo explicado veremos las dos primeras estrofas:

|                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| <i>O! What are you doing,</i>    | <i>¡Oh! ¿Qué hacéis,</i>           |
| <i>And where are you going?</i>  | <i>y a dónde vais?</i>             |
| <i>Your ponies need shoeing!</i> | <i>¡Hay que herrar esos poney!</i> |
| <i>The river is flowing!</i>     | <i>¡El río corre!</i>              |
| <i>O! tra-la-la-lally</i>        | <i>¡Oh! ¡Tra-la-la-lalle,</i>      |
| <i>here down in the valley!</i>  | <i>aquí abajo en el valle!</i>     |
| <br>                             |                                    |
| <i>O! What are you seeking,</i>  | <i>¡Oh! ¿Qué buscáis,</i>          |
| <i>And where are you making?</i> | <i>y a dónde vais?</i>             |
| <i>The faggots are reeking,</i>  | <i>¡Los leños humean,</i>          |
| <i>The bannocks are baking!</i>  | <i>las tartas se doran!</i>        |
| <i>O! tril-lil-lil-lolly</i>     | <i>¡Oh! ¡Tra-lal-lal-lelle,</i>    |
| <i>the valley is jolly,</i>      | <i>el valle es alegre!</i>         |
| <i>ha! ha!</i>                   | <i>¡Ja! ¡Ja!</i>                   |
| (Tolkien, 1996, pp. 45-46)       | (Tolkien, 2004, pp. 64-65)         |

En cambio, podemos apreciar que no siempre es tan sencillo traducir esta sonoridad, ya que en la canción 4, por ejemplo, Tolkien emplea varios verbos que también son onomatopeyas y que tienen un sonido similar, lo cual es imposible mantener completamente en castellano, dado que no existen onomatopeyas que puedan funcionar como verbos por sí solas. Así, veremos, en las dos primeras estrofas, que Figueroa ha conservado el sentido de estos verbos tratando de mantener la similitud de la sonoridad, en la medida de lo posible, con combinaciones como *tenaza* y *maza* como traducción de *tongs* y *gongs*:

*Clap! Snap! the black crack!*  
*Grip, grab! Pinch, nab!*  
*And down down to Goblin-town*  
*You go, my lad!*

*¡Azota! ¡Voltea! ¡La negra abertura!*  
*¡Atrapa, arrebatata! ¡Pellizca, apañusca!*  
*¡Bajando, bajando, al pueblo de trasgos,*  
*vas tú, muchacho!*

*Clash, crash! Crush, smash!*  
*Hammer and tongs! Knocker and gongs!*  
*Pound, pound, far underground!*  
*Ho, ho! my lad!*  
(Tolkien, 1996, pp. 56-57)

*¡Embute, golpea! ¡Estruja, revienta!*  
*Martillo y tenaza! ¡Batintín y maza!*  
*¡Machaca, machaca, a los subterráneos!*  
*¡jo, jo, muchacho!*  
(Tolkien, 2004, pp. 78-79)

Lo mismo pasa con la canción 10, pero en este caso el traductor opta por traducir el significado del verbo *roll*, puesto que este se repite de todos modos y ya crea esa sensación de musicalidad; además, traduce *hole* por *cueva*, así como una traducción más libre del último verso, para lograr una rima asonante:

*Roll –roll – roll – roll,*  
*roll-roll-rolling down the hole!*  
*Heave ho! Splash plump!*  
*Down they go, down they bump!*  
(Tolkien, 1996, p. 145)

*¡Rueda-rueda-rueda-rueda,*  
*Rueda-rueda-rueda bajando a la cueva!*  
*¡Levantad, arriba, que caigan a plomo!*  
*Allá abajo van, chocando en el fondo.*  
(Tolkien, 2004, p. 215)

En las canciones 5 y 9 Figueroa no mantiene la misma métrica que el original, pero consigue una rima consonante en los verbos pares. Observaremos como ejemplo la canción 5:

*Fifteen birds in five firtrees,*  
*their feathers were fanned in a fiery breeze!*  
*But, funny little birds, they had no wings!*  
*O what shall we do with the funny little things?*  
*Roast ‘em alive, or stew them in a pot;*  
*fry them, boil them and eat them hot?*  
(Tolkien, 1996, p. 97)

*¡Quince pájaros en cinco abetos,*  
*las plumas aventadas por una brisa ardiente!*  
*Pero, que extraños pájaros, ¡ninguno tiene alas!*  
*¿Oh! ¿Qué haremos con estas raras gentes?*  
*¿Asarlas vivas, o hervirlas en la olla;*  
*o freírlas, cocerlas y comerlas calientes?*  
(Tolkien, 2004, p. 130)

En la canción 6 encontramos distintos elementos, ya que podemos apreciar en la primera estrofa que el traductor trata de mantener la aliteración de *fizzling torch* traduciéndolo como *antorcha siseante*; además, cambia los sonidos *ya hey* por *ea ya*, añadiendo en el penúltimo verso *pronto* entre estas dos palabras, puesto que podemos entender que *harri* es una forma fonética de escribir *hurry*, y observamos también que dos de los versos del segundo nivel de la segunda estrofa se unen en uno solo:

*Burn, burn tree and fern!  
Shrivel and scorch! A fizzling torch  
To light the night for our delight,  
Ya hey!*

*Bake and toast 'em, fry and roast 'em!  
till beards blaze, and eyes glaze;  
till hair smells and skins crack,  
fat melts, and bones black  
in cinders lie  
beneath the sky!  
So dwarves shall die,  
and light the night for our delight,  
Ya hey!  
Ya-harri-hey!  
Ya hoy!*  
(Tolkien, 1996, p. 97)

*¡Que ardan, que ardan, árboles y helechos?  
¡Marchitos y abrasados! Que la antorcha siseante  
ilumine la noche para nuestro contento.  
¡Ea ya!*

*¡Que los cuezan, los frían y achicharren,  
hasta que ardan las barbas, y los ojos se nublen;  
y hiedan los cabellos y estallen los pellejos,  
se disuelvan las grasas, y los huesos renegros  
descansen en cenizas bajo el cielo!  
Así los enanos morirán,  
la noche iluminando para nuestro contento.  
¡Ea ya!  
¡Ea pronto ya!  
¡Ea que va!*  
(Tolkien, 2004, p. 131)

Por último, aunque no podemos considerarlo canción, en las últimas páginas, cuando Bilbo ve la Colina de camino a casa, dice (o recita) unas palabras. En el texto original podemos apreciar que riman los versos pares e impares de las distintas estrofas, sin embargo, del mismo modo que sucede en la mayoría de las canciones y como ya hemos visto anteriormente, en la traducción solo se conserva el contenido del texto, pero no la rima (ver anexo VI).

En cambio, Figueroa inventa rimas donde no aparecen en el original, como en las runas del mapa respecto a la entrada secreta a la Montaña donde vive Smaug, en las que pone «cinco pies de altura y tres pasan con holgura» (Tolkien, 2004, p. 33), mientras que en su versión original pone «five feet high the door and three may walk unbreast» (Tolkien, 1996, p. 20).

Como conclusión diremos que Figueroa conserva principalmente el sentido del texto sin conservar la rima en la mayor parte de los casos, pues tal vez considere que es prioritario conservar el sentido que la rima, aunque sí hay canciones en las que trata de aplicar rima asonante o consonante en algunos versos, a pesar de que no coincidan con la métrica original. También podemos apreciar que Figueroa da mucha importancia a la conservación de la sonoridad siempre que lo considera irrelevante.

### 5.3.2. Acertijos

Además de canciones, también nos encontramos en verso los acertijos (en la versión original). En el capítulo cinco Bilbo cae en las profundidades de las Montañas Nubladas y, allí, conoce a Gollum, una criatura tenebrosa que se alimenta de trasgos. Gollum tenía curiosidad por el *hobbit* y su espada, que brillaba ante la presencia de trasgos, por lo que quería saber más de él antes de comérselo. Bilbo sabía sus intenciones, dado que Gollum habla consigo mismo como si fuesen dos personas, por lo que se le ocurrió proponerle un trato: él jugaría con Gollum a los acertijos; si ganaba Bilbo, Gollum debía mostrarle la salida de la montaña, pero si ganaba Gollum, este se comería al *hobbit*.

En la novela encontramos nueve acertijos (todos en anexo VII), de los cuales analizaremos lo más destacado, bajo mi punto de vista.

Primero, y del mismo modo que en las canciones, apreciamos que algunos renglones se sangran coincidiendo con la rima en la versión original (acertijos 1 y 2), otros se sangran sin considerar la rima (acertijo 5) y los demás están todos en el mismo nivel, independientemente de la rima. Asimismo, también vemos la norma de las mayúsculas iniciales cuando empieza cada verso en inglés y solo después de punto en castellano, pero, en los acertijos, la norma en inglés no tiene excepciones como en las canciones.

Lo más importante de los acertijos es el contenido de estos, dado que lo que llevará al lector a intentar adivinar sus repuestas es el significado de estos. Por ello, el traductor da mucha más importancia a traducir la idea de los acertijos que a la métrica y rima del original, siendo mucho más literal que en las canciones. Así, observamos que, como es propio de las traducciones del inglés al castellano, algunos acertijos son más largos que sus originales, ocupando una línea más. Este es el caso del acertijo 2, puesto que en la primera línea «thirty white horses on a red hill» (Tolkien, 1996, p. 69) se traduce como «treinta caballos blancos/en una sierra bermeja» (Tolkien, 2004, p. 94) y se divide en dos renglones. También es el caso del acertijo 5, pero aquí Figueroa no solo añade una línea al original, sino que también cambia el orden de los versos para intentar hacer rima asonante en los versos impares:

*It cannot be seen, cannot be felt,  
Cannot be heard, cannot be smelt.  
It lies behind stars and under hills,  
    And empty holes it fills.  
It comes first and follows after,  
    Ends life, kills laughter.*  
(Tolkien, 1996, p. 70)

*No puedes verla ni sentirla,  
y ocupa todos los huecos;  
no puedes olerla ni oírla,  
    está detrás de los astros,  
    y está al pie de las colinas,  
llega primero, y se queda;  
    mata risas y acaba vidas.*  
(Tolkien, 2004, p. 94)

Asimismo, podemos notar que el traductor trata de dar a los acertijos el tono característico de las adivinanzas, que incita a pensar y reflexionar. Quizá por ello, a pesar de que todos los acertijos tienen un carácter interrogativo, nunca se ponen signos de interrogación, aun cuando en inglés sí aparecen. Es el caso del acertijo 1, que es una oración interrogativa en inglés, pero en castellano se omite la partícula interrogativa *qué* (*what*) y se elimina el signo de interrogación:

*What has roots as nobody sees,  
Is taller than trees,  
Up, up it goes,  
And yet never grows?*

(Tolkien, 1996, p. 68)

*Las raíces no se ven,  
y es más alta que un árbol.  
Arriba y arriba sube,  
y sin embargo no crece.*

(Tolkien, 2004, p. 93)

Cabe destacar que el acertijo 8 es el único que no está en verso, sino que aparece escrito en una misma línea (dos en español):

*No-legs lay on one-leg, two-legs sat near on three-legs, four-legs got some.* (Tolkien, 1996, p. 72)

*Sin-piernas se apoya en una pierna; dos-piernas se sienta cerca de tres-piernas, y cuatro-piernas consiguió algo.* (Tolkien, 2004, p. 97)

Analizaremos el acertijo 7 en concreto por la traducción del último verso, dado que remarca la importancia de traducir adecuadamente el significado del texto. Podremos observar que las tres primeras líneas se traducen de manera bastante literal, aunque también consigue la rima asonante en los versos impares; sin embargo, en el último encontramos dificultad terminológica en *mail* y una traducción más libre de *never clinking*:

*Alive without breath,  
As cold as the death;  
Never thirsty, ever drinking,  
All in mail never clinking.*

(Tolkien, 1996, p. 71)

*Todos viven sin aliento;  
y fríos como los muertos,  
nunca con sed, siempre bebiendo,  
todos en mallas, siempre en silencio.*

(Tolkien, 2004, p. 96)

Actualmente, la palabra *mail* se emplea para referirse al correo, sin embargo esa acepción no tendría sentido, dado que la respuesta del acertijo es «peces», por lo que hay que buscar otro significado de *mail* que se adapte más en este contexto. Encontramos en el *Oxford Dictionary* (2017) otra acepción de *mail*: «Armour made of metal rings or plates joined together flexibly», lo que en español se conoce como «cota de malla», un «arma defensiva del cuerpo usada antiguamente (...) de mallas de hierro entrelazadas» (RAE, 2017). Así, se podría decir que *malla* es la traducción ideal, dado que crea una imagen similar a las escamas de un pez.

En cuanto a *never clinking*, Figueroa cambia el sentido de la oración, convirtiéndola en positivo y cambiando *clinking* por su antónimo (silencio), puesto que *clink* es uno de los verbos del inglés que procede de una onomatopeya, lo cuales no existen en castellano. *Clink* se emplea para definir el sonido que hace el metal o el cristal al chocar y, puesto que en español no tendría mucho sentido decir que los peces «nunca hacen *clink*» (una posible traducción más literal), considero que la solución de Figueroa es muy acertada.

En cambio, en el acertijo 3, cuya respuesta es «el viento», creo que *mutters* (en la última línea) se podría haber traducido de otra manera. El verbo en inglés, significa, según el *Oxford Dictionary* (2017), «say something in a low or barely audible voice», por lo que, puesto que el viento no habla, podría haber sido más acertado un verbo como *susurrar*:

*Voiceless it cries,  
Wingless flutters,  
Toothless bites,  
Mouthless mutters.*  
(Tolkien, 1996, p. 69)

*Canta sin voz,  
vuela sin alas  
sin dientes muerde,  
sin boca habla.*  
(Tolkien, 2004, p. 94)

Así, como ya hemos dicho anteriormente, apreciamos que en estos casos el contenido del texto es mucho más importante para la posible comprensión del mismo por parte del lector meta, por lo que se prefiere sacrificar la rima.

## 6. RESULTADOS

Tras cinco meses analizando y recopilando información para el presente estudio, podemos exponer los resultados obtenidos. Para ello, organizaremos la información en base a la clasificación de objetivos propuesta:

- Saber qué diferencia a un traductor literario de traductores de otros campos.
  - Tras observar el estudio de Gómez García (2003), podemos concluir que las competencias que ha de tener un buen traductor literario son las siguientes: comunicativa, extralingüística, instrumental y profesional, psicofisiológica, de transferencia y estratégica.
- Investigar acerca de la literatura fantástica, e iniciarme en este tipo de investigación.
  - Se ha realizado un exhaustivo estudio acerca de qué es *lo fantástico*, contraponiendo las teorías de autores, por lo que podemos deducir que la obra de Tolkien no es literatura fantástica sino maravillosa.
- Conocer los datos de mayor relevancia del autor.
  - Para conocer y entender mejor la obra, se necesitan saber una serie de datos relevantes del autor, como los lugares en los que vivió en su infancia, que basaron los paisajes de la Comarca, saber que Bilbo (protagonista de la trama) es un reflejo del mismo Tolkien (por lo que la familia de este también está representada en la familia del *hobbit*), su gusto por las lenguas (que dio origen a algunos nombres propios de la obra) o el objetivo inicial con el que surgió la novela (era un cuento infantil que había escrito para sus tres hijos).
- Examinar los distintos problemas de traducción con los que se encontró Manuel Figueroa y las soluciones a las que llegó.
  - Tras comparar y analizar la obra y su traducción, podemos englobar distintos problemas y sus soluciones de la siguiente manera:

| PROBLEMA                             | SOLUCIÓN   |
|--------------------------------------|--|
| Runas de los enanos                  | Figueroa opta por mantener las runas enanas en la versión original y explicar que coinciden con una transcripción al inglés.   |
| Formas de los <i>trolls</i> y Gollum | Se trata de mantener las características del habla de Gollum en la traducción, sin embargo las de los <i>trolls</i> se suprimen totalmente, perdiendo el matiz de estupidez que les caracteriza.     |
| Dificultades léxicas                 | El traductor suele resolver las dificultades léxicas basándose en las definiciones de los términos en inglés, tratando siempre de no perder la connotación que Tolkien quería dar con esas palabras. |

|  |   |
|--|---|
| Juegos de palabras                               | Se intenta mantener la imagen y el sentido propio del texto creando nuevos juegos de palabras en los dos casos estudiados.  |
| Diferencias ortotipográficas entre ambos idiomas | Figueroa adapta los signos (comillas y raya) con los que se marcan los diálogos (bien sea entre distintos personajes o pensamientos internos de uno mismo) y las intervenciones del narrador, sin embargo, algunas normas ortográficas están desfasadas y, en ocasiones, se produce un calco del inglés.  |
| Estilo arcaizante de la obra                     | El traductor sustituye, de manera justificada, los verbos que en castellano deberían estar en pretérito pluscuamperfecto o pretérito perfecto simple (ambos en modo indicativo) por el pretérito imperfecto de subjuntivo y, así tratar de mantener el estilo arcaizante de los fragmentos heroicos.  |
| Verso  | En los cantos, Figueroa hace una traducción libre, tomando la versión original como punto de partida para, en muchos casos, hacer una canción nueva. En cuanto a los acertijos, el traductor se centra más en el contenido que en el verso, puesto que, en estos casos, para el lector es importante el resultado de cada acertijo y no la rima entre sus versos. |

*Tabla 5. Resultados obtenidos ante los distintos problemas de traducción.*

- Investigar la procedencia de los nombres propios de la Tierra Media.
  - Tras el análisis de estos, queda claro que la traducción de los nombres propios que aparecen en la obra no se dejó al azar, sino que siguen una lógica y unas normas que se mantienen (en la medida de lo posible) en la traducción al castellano. Encontramos distintas soluciones:
    - En la mayoría de los casos, se traducen los nombres propios en base a la guía que Tolkien escribió según su traducción de la lengua común al inglés moderno.
    - Los nombres propios que tienen significado en otros idiomas reales se dejan sin traducir (Gandalf, Smaug, los nombres de los enanos etc.)
    - Algunos nombres se traducen por lo que serían sus equivalentes en castellano (Bard>Bardo, Bolg>Bolgo, Bert>Berto o William/Bill>Guille), quizá para tratar de hacerlo más familiar para el lector.
    - Los topónimos que en sí mismos dan información sobre el lugar del que son nombre, se traducen literalmente (Western Lands>Tierra Occidental, Iron Hills>Colinas de Hierro, Great House>Casa Grande, Lonely Mountain>Montaña Solitaria, entre otros).

## 7. CONCLUSIONES

Tras realizar el estudio, y en base a los resultados obtenidos, podemos observar que la traducción de Manuel Figueroa sí satisface las expectativas de traducción que se esperan para una obra de tal envergadura, ya que se puede apreciar que tiene dominio de diversas herramientas traductológicas y que ha sabido mantener las características de la obra de Tolkien (como el estilo arcaizante que se emplea en el texto original, la resolución de los juegos de palabras y dificultades léxicas, la forma de hablar de Gollum, etc.), a pesar de su gran complicación, en ocasiones inapreciable por tratarse de una obra infantil. Además, teniendo en cuenta la forma en la que se han traducido los nombres propios, se demuestra que el traductor está altamente cualificado a nivel documental para traducir la novela de Tolkien.

Sin embargo, observamos que, dada la complicación de la rima de los cantos y acertijos, el traductor ha optado por hacer una traducción más libre en la que apenas conserva la rima, pero sí trata de mantener un carácter poético en los cantos y un tono de adivinanza en los acertijos.

En cuanto a las runas enanas, como ya hemos visto en los resultados de este trabajo, apreciamos que Figueroa optó por mantenerlas en su versión original, especificando que coinciden con una transcripción al inglés, aunque hemos estudiado que existe la posibilidad de adaptarlas y modificarlas según su transcripción al castellano. Personalmente, considero más apropiada la decisión de Figueroa, puesto que Tolkien tiene una gran comunidad de admiradores en España y creo que es más adecuado mantenerlo como el original (y explicar que se puede transcribir en inglés), ya que solo aparecen en una página y se explica su significado de todos modos, por lo que tampoco dificulta la comprensión del texto.

Por último, concluiremos diciendo que en una posible futura revisión de la traducción se debería adaptar la ortografía a las nuevas normas de la Real Academia Española, así como intentar suprimir determinados calcos del inglés o mejorar algunos aspectos de la traducción. Del mismo modo, se podría cambiar la forma de hablar de los *trolls*, siendo más fiel a las características de su forma de hablar en texto original, o tratar de mantener la musicalidad de los cantos, ya que, aunque se mantenga el tono poético, se pierde el ritmo que el lector inglés imagina al leer estos fragmentos de la novela.

## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, vol. 19 (nº 2), pp. 21-33.
- Arias Moreno, M. L. (2016). Elfos, hobbits y ents: el mundo de Tolkien y su traducción. *Verbum et lingua*, (nº 7), pp. 32-51 [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2tBkwNH> [23 de febrero de 2017].
- Badenas, C. (diciembre, 2002). La escritura de los Enanos en “El hobbit”. *Linderndil* [en línea]. Disponible en: <http://www.uv.es/~conrad/hobbit.pdf> [23 de mayo de 2017].
- Barrenechea, A. M. (julio-septiembre, 1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, vol. 38 (nº 80), pp. 391-403 [en línea]. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu> [6 de mayo de 2017].
- Bassnett, S. (2002/1980). *Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Campos, G. (septiembre, 2010). Déjà Lu: La literatura fantástica, revisitada. *Luthor*, (nº 1), [en línea]. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article1> [22 de abril de 2017].
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Carpenter, H. (2002). *J. R. R. Tolkien: Una biografía* (trad. de Peralta, C.). Barcelona: Minotauro (original en inglés, 1977).
- Day, D. (2001). Quién es quién ilustrado. En Day, D., *Enciclopedia Tolkien ilustrada* (trad. de López Jara, J.) (pp. 232-267). Barcelona: Club de lectores (original en inglés, 1991).
- elFenomeno. *Libro rojo de la frontera del Oeste* [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2v5yu8j> [23 de febrero de 2017].
- Fernández López, J. (2017). Imperfecto de subjuntivo: Formas en -ra y -se. *Hispanoteca* [en línea]. Disponible en: <http://hispanoteca.eu/Gram%C3%A1ticas/> [31 de mayo de 2017].
- Gómez García, C. (2003). El traductor literario: ¿traidor o traicionado? (La traducción de textos literarios de lengua alemana en España). *Revista del CES Felipe II*, (nº 0), [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2uKcGj0> [14 de mayo de 2017].
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión* (trad. de Absatz, C.). Buenos Aires: Catálogos editora (original en inglés, 1981).

- Kruger, A. y Wallmach, K. (abril, 1997). Research methodology for the description of a source text and its translation(s) - a South African perspective. *South African Journal of African Languages*, vol. 17 (nº 4), pp. 119-126.
- Larousse (sin fecha). *Dictionnaire de français Larousse* [en línea]. Disponible en: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [23 de marzo de 2017].
- Larousse (sin fecha). *Encyclopedie Larousse* [en línea]. Disponible en <http://www.larousse.fr/encyclopedie> [18 de abril de 2017].
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (trad. de Vidal, M. C. A. y Álvarez, R.). Salamanca: Ediciones Colegio de España (original en inglés, 1992).
- Literary Devices (2017). *Definition and Examples of Literary Terms* [en línea]. Disponible en: <https://literarydevices.net/fantasy/> [18 de abril de 2017].
- Moya, V. (1993). Nombres propios: Su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, (nº 12), pp. 233-248.
- Oxford University Press (2017). *Oxford Dictionaries* [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2u6JyF3> [23 de marzo de 2017].
- Paolini, C. (2016). Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos. *Tenso Diagonal*, (nº 1), pp. 9-29 [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2uKqpGJ> [6 de mayo de 2017].
- Real Academia Española (2017). *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Disponible en: <http://www.rae.es/> [11 de marzo de 2017].
- Real Academia Española (2017). *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea]. Disponible en: <http://www.rae.es/consultas-linguisticas> [26 de mayo de 2017].
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas, *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arcolibros.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma.
- Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (original en francés, 1970).
- Tolkien, J. R. R. (1996/1937). *The Hobbit*. Londres: HarperCollins Publishers.
- Tolkien, J. R. R. (2001/1989). *Lo Hobbit* (trad. de Jeronimidis Conte, E.). Milán: Adelphi (original en inglés, 1937).

Tolkien, J. R. R. (2004/1982). *El Hobbit* (trad. de Figueroa, M.). Barcelona: Minotauro (original en inglés, 1937).

Tolkien, J. R. R. (2005). Nomenclature of The Lord of the Rings. En Hammond, W. G. y Scull, C., *The Lord of the Rings: A Reader's Companion* (pp. 750-782). Nueva York: Houghton Mifflin.

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.