

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

**TRADUCIR EL VERSO
MARAVILLOSO DE TOLKIEN**

Análisis de Beren and Lúthien, una obra reescrita

Alicia García Ferreras
Prof^a. Dr^a. María Rosario Martín Ruano
Salamanca, 2020

RESUMEN

La poesía de J.R.R. Tolkien se constituye como todo un desafío traductológico, pues aún a dificultades diversas, derivadas de la vaguedad del género fantástico, la complejidad del proceso creativo del autor y los textos escritos en verso. Este trabajo analiza el volumen *Beren and Lúthien* (2017), editado por Christopher Tolkien, desde distintas perspectivas. En primer lugar, investiga la obra a la luz de las teorías polisistémicas y del concepto de reescritura para determinar su posición actual en el sistema literario y aclarar hasta qué punto la labor del editor influyó en su publicación. Posteriormente, se aproxima al texto meta como producto en el nivel macrotextual, prestando especial atención a los paratextos. Asimismo, se identifican los retos que plantea este tipo de literatura a partir del análisis de un fragmento de la traducción de Ramón Ibero. Por último, se reflexiona sobre las estrategias que emplea el traductor para valorar su efectividad desde el punto de vista literario.

Palabras clave: Tolkien, literatura fantástica, traducción de poesía, estudios polisistémicos, teoría de las reescrituras, paratextos, *Beren y Lúthien*

J.R.R. Tolkien's poetry becomes a true translation challenge, since it brings together difficulties posed by the vagueness of fantasy literature, the complex creative process of this work in particular and its composition in verse. This paper analyses the book *Beren and Lúthien* (2017), edited by Christopher Tolkien, using different approaches. Firstly, this project examines the original text from the point of view of polysystem theories and the concept of rewriting to determine its current position in the literary system and to what extent the editor's intervention influenced this publication. Then, the target text is analysed as a product at the macrotextual level, paying special attention to paratexts. The final section investigates the challenges posed by this type of literature, by analysing Ramón Ibero's translation of an extract, and adds some reflections on the strategies the translator uses to evaluate their effectiveness regarding literary value.

Keywords: Tolkien, fantasy literature, poetry translation, rewriting theory, polysystem studies, paratexts, *Beren and Lúthien*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1. LA LITERATURA FANTÁSTICA.....	4
1.1. Las características de lo fantástico.....	4
1.2. La Tierra Media: entre lo fantástico y lo maravilloso	7
2. LA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN	9
2.1. Orígenes y desarrollo del <i>Legendarium</i>	9
2.2. La poesía de inspiración anglosajona de Tolkien	10
2.3. La leyenda de Beren y Lúthien	12
3. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA	14
3.1. El traductor poeta.....	14
3.2. Las siete estrategias de Lefevere.....	14
4. ANÁLISIS DEL ORIGINAL.....	18
4.1. El <i>fantasy</i> de Tolkien en el sistema literario.....	18
4.2. <i>Beren y Lúthien</i> como reescritura.....	23
5. ANÁLISIS DEL TEXTO META.....	28
5.1. Nivel macrotextual: <i>Beren y Lúthien</i> como producto.....	28
5.2. Nivel microtextual: comentario de traducción	32
5.2.1. Traducir a Tolkien	32
5.2.2. Metodología y objetivos	33
5.2.3. Análisis y resultados.....	33
5.2.4. Valoración de la traducción.....	43
CONCLUSIONES.....	45
BIBLIOGRAFÍA	47
ANEXOS.....	I

INTRODUCCIÓN

La poesía de J.R.R. Tolkien constituye un tema de estudio interesante, puesto que aúna las dificultades que plantean el género fantástico, el proceso creativo del autor y los textos en verso. En este trabajo se realiza un análisis traductológico de *Beren and Lúthien* (*Beren y Lúthien* [2017] 2018), resultado de una compleja labor reescritora realizada por Christopher Tolkien, desde distintas perspectivas. Estas complementarán el apartado final, dedicado al análisis de la versión española de un fragmento del texto meta que permitirá valorar la efectividad de las estrategias de traducción empleadas en términos no solo lingüísticos, sino también literarios.

El marco teórico recoge una serie de conocimientos que ayudan a enfrentar la compleja tarea de traducir la poesía maravillosa de Tolkien, lo que pone de manifiesto la importancia de la fase de documentación, en la que se ha insistido a lo largo de la carrera. En primer lugar, se aportan consideraciones de distintos autores sobre el género fantástico. Esta literatura supone un reto en sí misma, puesto que presenta unas características difusas que oscilan entre lo extraño y lo maravilloso, y dibuja a través del lenguaje «la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura» (Jackson 1981 en Roas 2001, 28). Una vez delimitadas las particularidades del *fantasy*, será posible esclarecer en qué subgénero se sitúa la obra estudiada. En segundo lugar, se examina el contexto en el que se gestó la producción de Tolkien con el fin de identificar dónde hunde sus raíces la obra que lo convirtió en referente de la literatura fantástica contemporánea: su interés por los principios filológicos, que lo llevó a inventar lenguajes, y su propósito de crear una mitología para Inglaterra. Asimismo, se bosquejan los rasgos más representativos de su poesía y, posteriormente, se explican algunos detalles sobre el relato de Beren y Lúthien para contextualizar el argumento del libro. En la última sección teórica se toma como referencia *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975), de André Lefevere, con el objeto de identificar las distintas estrategias que pueden adoptarse ante la traducción de un texto en verso.

Tras estos apartados de carácter teórico, se analiza el original desde dos perspectivas. Por un lado, se parte de los estudios polisistémicos para investigar cómo se impuso la obra de Tolkien a la estética modernista y a las definiciones de fantasía imperantes para convertirse en referente internacional del *fantasy* contemporáneo. Por otro lado, se examina el volumen *Beren y Lúthien* como traducción, entendida no como trasvase lingüístico, sino en el marco de la teoría de las reescrituras, con el fin de

identificar las fuerzas de poder que influyeron en la labor de Christopher Tolkien y determinar en qué medida contribuyeron a forjar la imagen actual del ideólogo de toda una mitología.

A continuación, se realiza un análisis del texto meta en dos niveles: macrotextual y microtextual. En el primero, se examina como producto y se presta especial atención a los elementos paratextuales. A través del estudio de los paratextos, se demuestra la relevancia de su función de «umbrales» de acceso al libro. En el segundo nivel, se selecciona una muestra del capítulo «Un segundo extracto de *La Balada de Leithian*» (traducido por Ramón Ibero) para delimitar retos de traducción, que se organizan en varias categorías: métrica y rima, nombres propios, *irrealia*, arcaísmos, intertextualidad, y figuras retóricas. Posteriormente, se extraen ejemplos de cada grupo y se identifican las estrategias de traducción empleadas en la versión publicada. En este último análisis se aplican métodos aprendidos en las asignaturas del Grado para comentar las soluciones propuestas. Así, se podrá concluir en qué medida el traductor consigue reflejar no solo el contenido del poema y la interpretación del autor, sino también la belleza de su lírica.

1. LA LITERATURA FANTÁSTICA

La producción literaria de J.R.R. Tolkien se ha considerado parte del género fantástico desde la publicación de *El hobbit* en 1937. No obstante, en realidad un halo de misterio envuelve su pertenencia al mismo debido a las peculiaridades de su concepción y a las difusas características del propio *fantasy*. Por tanto, es necesario esclarecer algunos aspectos sobre este tipo de literatura para así delimitar sus particularidades. En este apartado, se analizarán las teorías desarrolladas al respecto por autores como Tzvetan Todorov (1981), Rosemary Jackson (1986) y David Roas (2001), entre otros, para resolver si realmente ha de darse un componente esencial para categorizar una obra dentro del género fantástico y, de ser así, cuáles son las condiciones a las que está sujeto. De esta manera, se podrá determinar si la producción de Tolkien es realmente fantástica o si, por el contrario, trasciende las fronteras de esta literatura. Además, será posible resolver si la labor reescriitora de Christopher Tolkien, quien se encargó de editar y publicar los manuscritos de su padre, altera el componente de la fantasía en obras póstumas, especialmente en el caso de *Beren y Lúthien*.

1.1. Las características de lo fantástico

La literatura fantástica nació a mediados del siglo XVIII, cuando «se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico» (Roas 2001, 21). David Roas (2001) explica que, hasta entonces, lo sobrenatural no se había constituido como un verdadero desafío para las expectativas del lector, puesto que la religión proporcionaba respuestas suficientes. Según Valesini (2013, 171), la búsqueda de una definición para este tipo de literatura captó la atención de los autores especialmente desde principios del siglo XX. Este interés fue el origen de numerosas aproximaciones al *fantasy*, de las que surgieron una gran variedad de teorías.

Tzvetan Todorov se aproximó al género desde el funcionamiento de las narraciones. En su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1981) trató de descubrir la regla que permitiese categorizar un conjunto de textos como «obras fantásticas». En primer lugar, define lo fantástico como «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov 1981, 19). El autor señala esta vacilación como la primera de las tres condiciones que propone para la fantasía. Para que se dé esta característica, se ha de dudar entre una explicación natural y otra imposible de los hechos narrados. La segunda condición

requiere que el lector se identifique con un personaje que vacila y la tercera, que la interpretación que se realice del texto no sea ni alegórica ni poética.

La percepción ambigua del lector frente al hecho sobrenatural se convierte en una amenaza que supone que lo fantástico pueda desvanecerse en cualquier momento:

lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. (Todorov 1981, 31)

Al optar por una explicación natural o sobrenatural, lo fantástico desaparece para dejar paso, respectivamente, a lo extraño o a lo maravilloso. Aunque aquí entran en juego varios matices que difuminan las fronteras entre estos géneros, lo extraño parece relacionarse más con los sentimientos que provoca en el lector y lo maravilloso, con el elemento sobrenatural en sí mismo (Todorov 1981, 35). Con el fin de recoger todos los posibles escenarios que pueden darse, Todorov propone subgéneros como lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso, lo extraño o maravilloso puro, etc.

Rosemary Jackson (1986, 32) sugiere definir lo fantástico como un «modo» que asume formas genéricas diferentes. Aunque coincide con Todorov en que la fantasía entraña una alteración de lo que se entiende como «normalidad», prefiere ubicarla entre lo maravilloso y lo mimético: lo maravilloso abarca los cuentos de hadas, la magia, lo sobrenatural, etc. y se caracteriza por la presencia de un narrador omnisciente cuya autoridad es absoluta, mientras que lo mimético lo constituyen las narraciones que pretenden imitar una realidad externa; en lo fantástico se confunden elementos de ambas categorías (Jackson 1986, 30-31).

Guadalupe Campos (2010) opina que la teoría de Todorov es restrictiva e insuficiente, puesto que implica que gran parte de lo que se considera ficción fantástica en la actualidad quede fuera de los límites del género. Prefiere acercarse a la propuesta de Jackson, que

oscila pendularmente entre una definición casi todoroviana del fantástico (lo no-real, distinto de lo extraño y lo maravilloso) y una versión amplia que incluye toda manifestación de irrealidad bajo la capa del *fantasy*, en la que los elfos de Tolkien se codean cómodos con los presuntos espectros de un relato de Maupassant. (Campos 2010, 31)

Considera que Jackson está en lo cierto al entender lo fantástico como «una zona gris en la que se mezclan lo maravilloso con las formas de presentación convencionales del realismo» (Campos 2010, 31). Asimismo, concuerda con esta autora en que el texto se encuentra marcado por el predominio de una clase de secuencia sobre otras y afirma que, para aislar lo particular de la secuencia fantástica, se debe recurrir al concepto de «mímesis», relacionado con «la configuración de un universo narrativo coherente, que se sostenga como una realidad posible» (Campos 2010, 33). Campos propone como ejemplo de literatura maravillosa las obras de Tolkien, en las que a menudo se explica que un objeto que en un primer momento pudo percibirse como sobrenatural lo fabrican elfos; como en estas narraciones la magia se relaciona naturalmente con estas criaturas, la vacilación se desvanece (Campos 2010, 34).

Roas defiende que «[c]uando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso» (Roas 2001, 10). Al igual que Campos, encuentra en la obra de Tolkien un ejemplo claro de este género, puesto que no plantea un choque entre realidad y ficción:

El lugar en el que transcurre la acción de *El Señor de los Anillos*, nada tiene que ver con el funcionamiento físico de nuestro mundo, de lo que se deduce que nada de lo que allí suceda puede plantearse como amenazante para la estabilidad de nuestra realidad. Porque, en definitiva, no es nuestra realidad, sino un mundo autónomo, independiente de ésta. (Roas 2001, 19)

Jackson, Campos y Roas hacen hincapié en la que consideran otra deficiencia de la teoría todoroviana: la falta de atención al componente sociocultural como condicionante de la interpretación del lector, ya que «[t]oda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte» (Roas 2001, 15). De este modo, otorgan importancia a la participación del lector en la obra y se alejan de la aproximación estructuralista de Todorov.

Asimismo, Roas (2001, 24) defiende la existencia del «realismo de lo fantástico» para acabar con la idea de la fantasía como polo opuesto del realismo, pues la existencia del mundo real es necesaria para que se produzca el choque con lo sobrenatural. De esta forma, el aspecto que se postula como condición indispensable del *fantasy* es la verosimilitud. Relacionada con este «metarrealismo», surge la cuestión del lenguaje: Roas (2001, 28) señala que en el género fantástico se produce un desajuste entre el referente literario y el lingüístico, que se traduce en la discordancia entre el mundo

narrado y el mundo conocido. Lo fantástico proviene de lo realista, pero es a su vez una transgresión de la realidad y trasciende así los límites del lenguaje; no obstante, las palabras son el único medio a través del que se puede relatar el hecho sobrenatural. Por tanto, el autor de fantasía se enfrenta a la difícil tarea de «producir un aún no dicho» o «significar un indesiguable» (Bellemin-Noël 1972 en Roas 2001, 28).

A la luz de lo anterior, la vacilación que postulaba Todorov como condición necesaria para la literatura fantástica parece ser demasiado restrictiva y, por tanto, no ha de aplicarse al *fantasy* contemporáneo. Los autores estudiados se muestran de acuerdo en la existencia de un contraste entre lo natural y lo sobrenatural y afirman que la interpretación de esto último, condicionada por el contexto sociocultural del lector, desemboca en la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso. Sin embargo, las definiciones actuales aún no consiguen acotar este género tan abstracto y complejo, pues no se ha hallado «una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica» (Roas 2001, 7).

1.2. La Tierra Media: entre lo fantástico y lo maravilloso

J.R.R. Tolkien desarrolló su propia teoría sobre la fantasía. Al igual que Todorov, expresa rechazo a las interpretaciones alegóricas y asevera que la vacilación, que supone cuestionar numerosos elementos del relato, destruye el mundo fantástico o «universo secundario», como él y W.H. Auden lo denominaban:

Tal vez un hombre pueda sentirse dichoso de haber vagado por ese reino [fantástico], pero su misma plenitud y condición arcaica atan la lengua del viajero que desee describirlo. Y mientras está en él le resulta peligroso hacer demasiadas preguntas, no vaya a ser que las puertas se cierren y desaparezcan las llaves. (Tolkien 1983, 87)

Concuerda con Roas en que la fantasía trasciende el lenguaje, pues «no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible» (Tolkien 1983, 90). Además, quiso dotar a su Tierra Media de una aparente verosimilitud, lo que se relaciona, como se estudiará posteriormente, con su propósito de idear un componente mitológico para Inglaterra. En este sentido, hay cierta tendencia a afirmar que su obra abarca características de la mitopoeia, género literario basado en la creación de mitología, que se denominó de esta forma a partir de la publicación del poema *Mitopoeia* (1931), escrito por el propio Tolkien.

Algunos de los autores estudiados sitúan la obra de Tolkien en el terreno de lo maravilloso, pues no presenta una oposición clara entre realidad y ficción. Dadas sus características, podría ubicarse más concretamente dentro del subgénero que Todorov (1981, 41) denominó «maravilloso exótico». No en vano, los elementos sobrenaturales, entre los que destaca la magia y la presencia de seres extraordinarios, se consideran naturales; por tanto, el verdadero contraste tiene lugar entre el mundo narrado y el mundo del lector. Además, el narrador de los relatos de la Tierra Media es omnisciente, aspecto que Jackson incluyó en su definición de obras maravillosas.

En palabras de Christopher Tolkien (2018, 16) la historia narrada en *Beren y Lúthien* en concreto es una «novela de hadas heroica», lo que reafirma su pertenencia al ámbito maravilloso. Sin embargo, como se señaló al comienzo del apartado, cabe plantearse que su labor reescritora altere las características del componente fantástico de las obras póstumas de su padre: su esfuerzo por atar los cabos sueltos y explicar lo inexplicable conduce hacia una desambiguación que vuelve más nítido el ámbito y, por tanto, apenas deja lugar a la interpretación del lector. Las notas que aclaran la composición de los relatos comprometen, además, la idea del lenguaje como instrumento para evocar un referente que no existe en el imaginario colectivo; es decir, el lenguaje al servicio del arte y de la imaginación. Se puede concluir que los libros editados por Christopher Tolkien quizás trascienden la fantasía y se orientan hacia una suerte de realidad imposible con tintes de racionalidad que hace necesario replantear su pertenencia al género.

2. LA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN

En este apartado se sitúa la producción de Tolkien en contexto. El objetivo es delimitar las particularidades de la concepción de la Tierra Media para desentrañar las complejidades del proceso creativo del autor. Tener en cuenta estos aspectos será útil para comprender cómo su imaginación y su propósito de crear una mitología para Inglaterra consiguieron convertirlo en un referente del *fantasy*, tal y como se explicará en el análisis que se abordará de la mano de las teorías polisistémicas.

Asimismo, se estudian las características principales del verso del autor, profundamente influido por las formas poéticas clásicas y anglosajonas. Para ello, se toma como principal referencia la colección de ensayos *Tolkien's Poetry* (2013), editada por Julian Eilmann y Allan Turner, que constituye el primer volumen dedicado exclusivamente a la poesía de Tolkien. Finalmente, se proporcionan algunas pinceladas sobre la historia de Beren y Lúthien para conocer la obra que será objeto de un análisis más profundo en apartados posteriores.

2.1. Orígenes y desarrollo del *Legendarium*

Los siguientes párrafos resumen los orígenes de la obra de Tolkien relacionada con la Tierra Media, también conocida como *Legendarium*, y las influencias que la inspiraron. Para ello, se ha tomado como referencia la biografía autorizada del autor, publicada por Humphrey Carpenter (1990).

El origen de la faceta de escritor de John Ronald Reuel Tolkien se remonta a su interés por el pasado de las lenguas, que se despertó durante su instrucción en la escuela King Edward's (1903-1911). Por esta época, comenzó a estudiar anglosajón y descubrió así el poema épico *Beowulf*, obra que marcaría profundamente su estilo poético, como se observará posteriormente. Asimismo, leyó el *Kalevala*, una colección de poemas en finés que le hizo percatarse de que Inglaterra carecía de obras con carácter mitológico. La influencia finesa también le sirvió de base para crear un lenguaje, el «quenya», que plantó la semilla de toda su producción literaria relacionada con la Tierra Media. Tolkien seguiría puliendo este lenguaje inventado durante sus estudios en la Universidad de Oxford e incluso pudo emplearlo para escribir poemas. Dada la complejidad que adquirió, se percató de que «necesitaba una 'historia' que lo sostuviera» (Carpenter 1990, 62), pues una lengua no puede existir sin seres que la hablen. De esta forma, mientras se encontraba convaleciente tras combatir en el Somme durante la Gran Guerra, se dedicó a trabajar en *El libro de los cuentos perdidos*, relato que serviría de base al «quenya» y que inspiró

otros lenguajes como el «sindarín». Esta composición se convertiría en el origen de la mitología narrada en *El Silmarillion*.

Dejó de lado este proyecto durante la época en la que ejercía de profesor de Anglosajón en la Universidad de Oxford (1925-1959) y comenzó a escribir *El hobbit*, concebido en un principio como un relato para contarles a sus hijos por las noches. Jane Chance observa en esta narración un aspecto que demuestra que terminaría tratándose de un texto con cierta complejidad narrativa que apela a la fantasía que vive en todo adulto: «Tolkien's narrative technique constitutes part of the work's fiction, in the manner of Chaucer's *Canterbury Tales*. The narrator, like a tale-telling pilgrim, must be regarded as one additional character¹» (Chance 2001, 50). Finalmente, Tolkien logró publicar este libro en 1936 y, posteriormente, la editorial Allen & Unwin le sugirió que trabajase en una segunda parte: *El señor de los anillos*, que sería su obra más popular; sus experiencias en el frente pudieron inspirar varios acontecimientos que tienen lugar en esta trilogía (Manlove 1975 en Hughes 2004, 809).

Tras retirarse de la vida académica en 1959, Tolkien retomó su proyecto de crear una mitología completa, en el que trabajaría hasta el final de sus días en 1973. Su afición por realizar reescrituras drásticas lo llevaría a reconstruir su obra constantemente. Por este motivo, dejó varios manuscritos incompletos que su hijo, Christopher Tolkien, cuya labor se analizará en detalle posteriormente, se encargaría de editar.

2.2. La poesía de inspiración anglosajona de Tolkien

Las obras poéticas del creador de la Tierra Media permanecen relegadas a un segundo plano incluso en el marco de la investigación especializada en Tolkien. No obstante, según expresa Michael Drout (2013, 6), hay varias razones para analizarlas; por ejemplo, sus poemas sirven para trazar su evolución como escritor: si se examina la poesía de influencia anglosajona de Tolkien, se le puede situar en su contexto literario no solo como medievalista, sino también como lector de poesía del siglo XX y poeta destacado y, de esta forma, puede relacionarse su trayectoria con la de autores modernistas como W.H.

¹ «La técnica narrativa de Tolkien forma parte de la ficción de la obra, a la manera de *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer. El narrador, al igual que los peregrinos que relatan las historias, debe considerarse un personaje adicional» (traducción propia).

Auden y Ezra Pound, influidos también por el verso aliterado o germánico (*alliterative verse*)².

Allan Turner (2013, 214) asevera que las leyendas anglosajonas y la poesía clásica constituyen las principales influencias que forjaron el estilo poético de Tolkien. Por un lado, el escritor trató de trasladar a algunas de sus obras, como el poema *Túrin y el dragón*³, las características del verso germánico empleado en las epopeyas anglosajonas. Tolkien estudió en detalle esta forma poética, en la que cada línea se dividía en dos hemistiquios que, por lo general, presentaban dos aliteraciones cada uno, distribuidas según la acentuación de las palabras⁴. Las características del inglés antiguo favorecían que se adoptase este esquema, pero el inglés moderno no se ajusta a él. Tom Shippey (2013, 16) comprueba que Tolkien parece haber adaptado las reglas del verso germánico para aplicarlo a su poesía⁵. Por otro lado, compuso poemas de inspiración clásica, entre los que destaca *La balada de Leithian*⁶, escrito en octosílabos con rima pareada a final de verso; también se perciben en esta obra influencias anglosajonas en ciertos usos léxicos. Por ejemplo, Mark F. Hall (2006, 41) recuerda un aspecto que Tolkien señaló en su ensayo «Sobre la traducción de *Beowulf*»: en este poema épico se empleaban de forma consciente vocablos que ya se encontraban en desuso en la época en la que tomó forma escrita. Por tanto, el propio Tolkien decidió servirse de arcaísmos para dotar a sus textos de una esencia mítica, literaria y tradicional (Hall 2006, 42) que revive la épica antigua.

Un último aspecto interesante sobre la poesía de Tolkien es que no necesariamente se presenta en forma de verso. Gergely Nagy (2004, 22) sugiere que en *El Silmarillion* hay fragmentos o frases individuales que se leen como si de poesía adaptada a la prosa se tratase, pues determinadas palabras resaltan en el texto por un uso específico del ritmo, la repetición de sonidos, rimas y estructuras paralelas⁷. Dada la frecuencia con que se emplean estos recursos, Nagy resuelve que «[i]t is a fact of cultural history that narratives

² La aliteración en español consiste en la repetición de sonidos consonánticos en cualquier sílaba en una línea o frase. Aquí se habla del sentido que tiene el término en inglés, que implica que esta repetición fonética se da exclusivamente a comienzo de palabra.

³ En *El libro de los cuentos perdidos 2* (1991).

⁴ Adaptado del capítulo «Sobre la traducción de *Beowulf*», en *Los Monstruos y los Críticos y otros ensayos* (Tolkien 1983, 44-62).

⁵ No se entrará en detalle respecto a esta materia, puesto que el objeto de estudio no presenta esta forma poética; no obstante, analizar en profundidad la manera en la que Tolkien adaptó la métrica anglosajona sería un tema interesante para futuros trabajos académicos.

⁶ En *Las baladas de Beleriand* (1997).

⁷ En el Anexo I se muestran dos ejemplos representativos.

are composed first in verse [...] and only then in prose: Tolkien's text and Tolkien's world follow this rule⁸» (Nagy 2004, 36).

Se puede concluir que el estudio de los versos de Tolkien es esencial para entender su evolución como escritor y la base estética de sus obras. Su poesía, presente de alguna forma en toda su producción literaria, se alimentó fundamentalmente de influencias clásicas y anglosajonas para acercar tradiciones ya extintas a lectores familiarizados con las formas poéticas del inglés moderno. Por tanto, la belleza de sus composiciones líricas se encuentra en la atmósfera épica que transmiten, pues transporta a quien las lee a un ambiente remoto y legendario.

2.3. La leyenda de Beren y Lúthien

La historia de Beren y Lúthien se desarrolla en Beleriand, una región ficticia que forma parte del mundo inventado por Tolkien. El argumento gira en torno al romance entre un hombre mortal, Beren, y una elfa inmortal, Lúthien, y la peligrosa misión en la que se embarcan para que el rey Thingol les permita contraer matrimonio. Destacan en esta narración varios elementos sobrenaturales, característicos de la literatura maravillosa; por ejemplo, el uso de la magia y la presencia de criaturas extraordinarias, así como una escena en particular: tras la muerte de su amado, Lúthien entona una melodía que consigue conmovir al «Vala» (dios) de la muerte, quien devuelve a Beren a la vida y le concede la mortalidad a la elfa para que ambos puedan vivir y morir juntos. Esta historia se relaciona estrechamente con otras leyendas de *El Silmarillion* y se menciona incluso en *El señor de los anillos*, cuya trama tiene lugar aproximadamente 6 500 años después.

Tolkien ideó la primera versión de la historia alrededor de 1917: *El cuento de Tinúviel*, que fue la base de la leyenda publicada en *El Silmarillion*. Posteriormente, este texto se convertiría en *La balada de Leithian*, un extenso poema épico en el que el autor trabajó entre 1926 y 1931; lo retomó en los años 50, aunque no llegó a revisar la obra en su totalidad. Jane Beal sugiere que las numerosas reelaboraciones a las que Tolkien sometió a esta composición indican su importancia en el conjunto de la mitología y para el propio escritor (Beal 2014, 1). De hecho, esta historia de amor y heroísmo es, junto con *Los hijos de Húrin* y *La caída de Gondolin*, uno de los tres grandes relatos concebidos

⁸ «La realidad que se ha dado a lo largo de la historia de la cultura es que las narraciones se componen primero en verso [...] y únicamente después, en prosa: la obra y el mundo de Tolkien siguen esta regla» (traducción propia).

por el escritor y, como apunta Joosten (2013, 155), no es extraño entonces que se esforzase en trasladar estas narraciones al verso.

Muchos estudiosos de Tolkien han analizado las influencias que se perciben en esta leyenda. Autores como Shippey señalan que ciertos elementos sobrenaturales, como el poder de la música, parecen coincidir con obras como el mencionado *Kalevala* (Shippey 2003 en Beal 2014, 2). Otros, como Myriam Librán-Moreno, se decantan por inspiraciones clásicas, ya que la historia parece relacionarse con el mito de Orfeo y Eurídice, narrado en *Las metamorfosis* de Ovidio: Lúthien, al igual que Orfeo, se sirve de la música para enfrentarse al peligro y apelar a la piedad de un dios y así devolver a la vida al ser amado (Librán-Moreno 2007 en Beal 2014, 3). De hecho, el mismo Tolkien describió el relato como «una especie de leyenda de Orfeo al revés», pues es «una historia de Piedad, no de Inexorabilidad» (Tolkien 1993, 256). Por último, autores como Laurent Alibert (2008) destacan el componente biográfico de la historia, que es «une poétisation de celle de son propre couple»⁹ (Alibert 2008, 1). Es innegable que se trata de una obra muy personal, no en vano los nombres «Beren» y «Lúthien» se grabaron sobre las lápidas de Tolkien y su esposa, Edith Bratt (Carpenter 1990, 185).

Christopher Tolkien, consciente de la importancia de esta leyenda en el canon de su padre y de su propósito de dotarla de una mayor autonomía, publicó *Beren y Lúthien* en 2017; sin embargo, como se estudiará posteriormente, este volumen reúne fragmentos extraídos de varias obras y presenta una evolución del relato más que una narración como tal. Por ejemplo, *La balada de Leithian* no se incorpora de manera íntegra, sino que se presentan los cambios y añadidos que Tolkien realizó de forma cronológica hasta obtener la versión en prosa que aparece en *El Silmarillion*.

⁹ «una poetización de la [historia] de su propio romance» (traducción propia).

3. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

A continuación, se presentan algunas consideraciones iniciales sobre poesía y traducción y, posteriormente, se toma como referencia el libro de André Lefevere *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) para estudiar las distintas estrategias traductológicas que pueden adoptarse ante un texto en verso. Este apartado permitirá construir una base teórico-metodológica sobre la que se asentará el análisis del nivel microtextual.

3.1. El traductor poeta

La poesía tiende a suscitar debate en la comunidad traductológica, ya que, debido a sus rasgos estilísticos, cabe preguntarse si realmente puede traducirse. Algunos autores defienden que trasladar este tipo de obras de una lengua a otra es imposible; en esta línea, se puede citar la famosa frase de Robert Frost: «La poesía es lo que se pierde en la traducción». Frente a esta postura más bien pesimista, traductores como Jordi Doce prefieren afirmar que «la poesía es lo que se transforma en la traducción» (Doce en Pérez de Villar Herranz 2019, 99). A esta misma escuela pertenece Octavio Paz, quien en su obra *Traducción: literatura y literalidad* (1971) sentencia que

[1]la condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha caído sobre la poesía. Condena singular, si se recuerda que muchos de los mejores poemas de cada lengua en Occidente son traducciones, y que muchas de estas traducciones son obra de grandes poetas. (Paz 1971)

Según Paz, la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, pero desarrollada en sentido inverso: el poeta parte de un texto fijo con el lenguaje en movimiento, mientras que el traductor parte de una inamovilidad de signos que poseen una pluralidad de significados cambiantes.

3.2. Las siete estrategias de Lefevere

Lefevere (1975, 18) sostiene que la dificultad que plantea la traducción de obras literarias no radica en el contenido de la obra, sino en la interpretación del autor y la forma en que la expresa, que determina su valor literario. Asimismo, afirma que la tradición literaria en la que se inscribe el texto limita y condiciona la libertad del escritor, ubicada en los círculos concéntricos del lenguaje, el tiempo, el lugar y la tradición.

A partir de estas consideraciones iniciales, Lefevere repasa los aspectos del original a los que se dota de mayor relevancia y desgrana siete estrategias para hacer frente al

trasvase de un texto poético a otra lengua: traducción fonémica, literal, métrica, verso a prosa, rimada, traducción a verso libre e interpretación. A continuación, se proporcionarán algunas pinceladas sobre cada una y, posteriormente, se resumirán los problemas que entraña su empleo exclusivo.

La traducción fonémica trata de recrear el original «sonido por sonido», sin atender al resto de los elementos que conforman el poema. Al enfocarse exclusivamente en este aspecto, el traductor no consigue transmitir el significado del original, pues «[t]o render the sound while ‘breathing the literal meaning’ turns out to be a somewhat utopian pursuit»¹⁰ (Lefevere 1975, 21). Por otra parte, la traducción literal pretende transmitir el sentido exacto del original «palabra por palabra». Al no hallarlo, se recurre a las notas a pie de página o explicaciones dentro del propio texto, lo que contradice la premisa de literalidad, ya que se estarían agregando palabras y eliminando otras (Lefevere 1975, 30). Asimismo, Lefevere comprueba que estos añadidos solo aclaran aquello que es obvio o incluso tratan de «mejorar» el original, puesto que lo interpretan y, en consecuencia, lo distorsionan (Lefevere 1975, 32). La literalidad es un mito para varios autores, porque:

no two languages are identical, either in the meaning given to corresponding signals or in the ways in which such signals are arranged in phrases and sentences; it stands to reason that there can be no absolute correspondences between languages. Hence there can be no fully exact translations [...]»¹¹ (Nida 1964 en Lefevere 1975, 96)

La traducción métrica intenta mantener el ritmo del original en el texto meta. Al centrarse en el cómputo silábico, el traductor se impone una limitación, pues se ve obligado a emplear distintas tácticas para que sus elecciones léxicas encajen en los versos. Por otra parte, la traducción rimada presenta una preocupación excesiva por la rima que supone descuidar aspectos como la sintaxis, el sentido y el valor comunicativo de las palabras. Ambas estrategias pueden entrañar una distorsión del texto.

Lefevere (1975, 42) opina que la estrategia que busca adaptar la arquitectura del poema a las convenciones de la prosa es más cercana al texto origen de lo que podría serlo una traducción verso a verso. Sin embargo, en su opinión, las convenciones estilísticas de

¹⁰ «transmitir el sonido exacto mientras ‘se sugiere el significado literal’ se convierte en una búsqueda un tanto utópica» (traducción propia).

¹¹ «no hay dos lenguas idénticas, ya sea por el significado que han adquirido los signos correspondientes o por la forma en que dichos signos se disponen en frases y oraciones; es lógico que no puedan darse correspondencias absolutas entre las lenguas. Por tanto, tampoco pueden hallarse traducciones completamente exactas [...]» (traducción propia).

la prosa no atraen la atención del lector hacia ciertos vocablos de la misma manera que la poesía (Lefevere 1975, 43) y, para poner de relieve parte del valor comunicativo que poseen ciertas palabras, el traductor tendrá que recurrir a mecanismos ajenos a la prosa: repeticiones de sonidos, rima interna, alteraciones en la sintaxis, etc. Por su parte, la traducción a verso libre presenta un reto inicial, pues debe adherirse a un esquema métrico y, al mismo tiempo, escapar de él para que no refuerce la regularidad que intenta difuminar (Lefevere 1975, 61). Para desviar la atención de la métrica, el traductor suele servirse de repeticiones de sonidos, rimas internas o encabalgamiento, que muchas veces acentúan el problema. Lefevere remarca que, a pesar de los inconvenientes, esta estrategia tiende a resultar más apropiada y presentar un lenguaje más literario que otras.

La última estrategia que define Lefevere es la interpretación. El autor distingue entre traducción, versión e imitación, que se diferencian precisamente en el grado de interpretación del texto original por parte del traductor (Lefevere 1975, 76). La primera hace accesibles un texto y la interpretación de su autor a un receptor que conoce una lengua distinta y pertenece a un tiempo, lugar y tradición diferentes. Por otra parte, la versión conserva la esencia del original, pero tiende a describir los hechos narrados desde otra perspectiva. Por último, la imitación da como resultado un poema que solo tiene en común con el original el título y el punto de partida.

Lefevere resuelve que «the reason why most translations, versions, and imitations are unsatisfactory renderings of the source text is simply this: they all concentrate exclusively on one aspect of that source text only, rather than on its totality»¹² (Lefevere 1975, 99). El empleo exclusivo de una estrategia relega a un segundo plano el propósito de hacer accesible el texto al lector meta y plantea una serie de retos frente a los que el traductor se ve obligado a recurrir a técnicas que pueden distorsionar el texto. Por ejemplo, en las traducciones fonémicas, métricas y rimadas, la obsesión por recrear a la perfección un único aspecto del original puede provocar una ruptura con la sintaxis convencional de la lengua de llegada, lo que compromete la naturalidad del poema. Para encontrar equivalentes exactos en la traducción literal y rimada, el traductor recurre en numerosas ocasiones al uso de arcaísmos que dificultan la comprensión y alteran el valor comunicativo de las palabras. Asimismo, en ocasiones se añaden explicaciones o

¹² «la razón por la que la mayoría de las traducciones, versiones e imitaciones son interpretaciones insatisfactorias del texto original es básicamente la siguiente: todas se centran exclusivamente en un solo aspecto del texto original, en lugar de en su conjunto» (traducción propia).

comentarios que difuminan la autonomía de la traducción y dificultan que el lector se aproxime a ella como obra literaria. Por tanto, Lefevere concluye que la traducción de poesía ha de primar el valor estructural de los elementos tiempo, lugar y tradición del original para acercarlo a un lector perteneciente a una cultura distinta, así como el valor comunicativo de las palabras, que es el que transmite la interpretación del autor. La calidad literaria de la traducción de un texto poético debería evaluarse atendiendo al éxito de las estrategias empleadas para trasladar estos aspectos en la lengua de llegada.

4. ANÁLISIS DEL ORIGINAL

Es indiscutible que la obra de Tolkien ocupa una posición importante dentro de la literatura fantástica universal. Como afirma Jane Chance, trabajos del calibre de *El hobbit* o *El señor de los anillos*, que se han traducido a más de treinta y veinte lenguas¹³ respectivamente, demuestran su accesibilidad y pervivencia (Chance 2001, xi). No obstante, el *Legendarium* se inspira en numerosos elementos del pasado literario de Inglaterra y, por tanto, es inevitable preguntarse cómo ha pasado a formar parte de culturas ajenas a estas influencias. En el primer subapartado de este capítulo se analizará la obra de Tolkien en el marco de los estudios polisistémicos. Esta aproximación permitirá explicar cómo ha superado las barreras de la aceptabilidad en los distintos sistemas literarios.

Por otra parte, como ya se ha explicado, los textos en los que trabajó Tolkien se encontraban interrelacionados entre sí, pero ninguno podía considerarse autónomo y mucho menos en condiciones de ser directamente publicado. Tras la muerte del escritor, Christopher Tolkien dedicó más de cuarenta años a editar todo este material y su labor dio como resultado veinticuatro obras, entre las que se encuentra *Beren y Lúthien*. La ingente cantidad de borradores que dejó su padre invita a reflexionar sobre el criterio por el que se guio para seleccionar o descartar determinados fragmentos. Por tanto, cabe plantearse la elaboración de estos volúmenes como una reescritura, es decir, como un proceso de traducción intralingüística entendido como una modificación de los manuscritos originales para obtener un producto final. En el segundo subapartado, se parte de la teoría desarrollada por André Lefevere en su libro *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (1997) con el objeto de determinar en qué medida *Beren y Lúthien* está expuesto a fuerzas ideológicas que han influido en su proceso de reescritura.

4.1. El *fantasy* de Tolkien en el sistema literario

El paradigma del polisistema supone la existencia de «un conjunto dinámico de sistemas diferentes cuya tensión interna, originada por las fuerzas opuestas que actúan en él, determina la existencia de ciertas normas, que son las que en definitiva conforman la cultura» (Carbonell 2014, 25). La traducción desempeña aquí un papel significativo, puesto que integra la obra original en el sistema literario de la cultura de llegada y, en

¹³ En el momento en el que Chance escribió el libro del que se ha extraído esta cita. Posteriormente, en Hughes (2004, 808) se ofrece una cifra más actualizada.

consecuencia, altera el canon existente¹⁴. Even-Zohar (2017, 33) adapta el esquema de la comunicación y el lenguaje de Jakobson para explicar la estructura del sistema literario: un productor (emisor) hace uso de un determinado repertorio (código), pautado por una institución según las convenciones de la cultura de llegada (contexto), para la elaboración del producto (mensaje) que llegará al consumidor (receptor) a través de un mercado (canal).

Los estudios polisistémicos, al centrarse en el conjunto de obras en el que se integrará la traducción, trascienden el análisis del texto como entidad aislada; no se debe obviar que el sistema literario está subordinado a uno mayor, el de la cultura (Even-Zohar 2017, 22). El grado de aceptabilidad del texto meta lo determinan, pues, las normas que rigen la cultura receptora (Carbonell 2014, 158). Gideon Toury (1995) relacionó el concepto de norma con el de traducción para describir el comportamiento del traductor frente al texto y distinguió entre normas iniciales, preliminares y operacionales (Toury 1995, 65). Las iniciales son particulares de cada cultura y plantean un problema de equilibrio entre origen y destino (polos de la adecuación o la aceptabilidad), mientras que las preliminares están relacionadas con las pautas editoriales; las operacionales son las que se aplican durante el proceso de traducción.

Tras esta breve introducción teórica al paradigma del polisistema, se estudiará cómo se han recibido las obras de Tolkien dentro del sistema literario origen. Asimismo, se comprobará de qué manera han conseguido integrarse posteriormente en la cultura meta, en especial en el caso de *Beren y Lúthien*.

La popularidad de la producción de Tolkien en Inglaterra se remonta a la publicación de *El hobbit* en 1937: «By some reckonings, *The Hobbit* is the most successful children's book ever, selling tens of millions of copies and being translated into more than forty languages»¹⁵ (Hughes 2004, 808). El éxito de esta obra impulsaría la creación de *El señor de los anillos*, que vendería aún más ejemplares; no obstante, esta última tuvo que enfrentarse a varias barreras que parecían infranqueables¹⁶. Por un lado, hay que tener en cuenta que el movimiento modernista dominaba el sistema literario inglés a mediados del siglo XX. Esto le costó a la trilogía la hostilidad de algunos críticos,

¹⁴ Afirma Carbonell respecto a la noción de canon que esta es «fundamentalmente sincrónica y está sujeta al resto de los aspectos que conforman todo el sistema» (Carbonell 2014, 159).

¹⁵ «Según algunas estimaciones, *El hobbit* es el cuento infantil más exitoso de la historia, pues se han vendido decenas de millones de copias y se ha traducido a más de cuarenta lenguas» (traducción propia).

¹⁶ *El hobbit* no entró en conflicto con estos aspectos porque inicialmente se consideraba literatura infantil.

como el influyente F.R. Leavis, que opinaban que el género fantástico estaba vacío de significado: «When *The Lord of the Rings* first appeared in 1954-55, the negative responses to it were in a sense predictable given the Leavisite aesthetic that was reigning at the time»¹⁷ (Hughes 2004, 809). Por otro lado, cabe destacar que los teóricos de la literatura fantástica no recibieron estas obras positivamente, ya que no se ajustaban a las normas que postulaban las distintas teorías en torno al género; por ejemplo, el hado que rige el destino de los personajes se constituye como un elemento incompatible con las definiciones del componente fantástico imperantes por aquel entonces (Manlove 1975 en Hughes 2004, 809).

Entonces, ¿cómo se abrió paso la producción de Tolkien en un sistema literario en el que imperaban las bases estéticas y el compromiso social de la segunda generación de modernistas? ¿De qué manera acabó convirtiéndose en referente de una literatura fantástica en la que no parecía encajar? Según Carpenter (1990, 157), uno de los factores que contribuyeron a destruir estas barreras fueron las reseñas escritas por C.S. Lewis y otros autores tras la publicación de *La comunidad del anillo*, que elogiaban su profundidad e imaginación; no obstante, estas opiniones convivieron con críticas más severas. De este modo, se produjo una verdadera polarización entre defensores y detractores de la Tierra Media, lo que contribuyó a despertar el interés de los lectores. Carpenter identifica como segundo factor la polémica que se generó en torno a la edición no autorizada publicada por Ace Books en EE.UU., que trajo consigo aún más publicidad y, además, consiguió que las obras de Tolkien se integrasen en el sistema literario de la cultura estadounidense, favorecidas por las circunstancias sincrónicas: la trilogía resultaba especialmente atractiva para los estudiantes, ya que su temática armonizaba con la defensa de la naturaleza frente a la industrialización y, por tanto, se relacionaba con el movimiento ecologista (Carpenter 1990, 163-164).

Tras el éxito alcanzado, la editorial Allen & Unwin decidió trabajar en las traducciones a lenguas extranjeras y, a partir de 1956, la obra de Tolkien comenzó a viajar hacia otras culturas. *El señor de los anillos* tardó más de veinte años en llegar a España, y lo hizo mediante la traducción de Luis Domènech y Matilde Horne¹⁸. En un primer

¹⁷ «Cuando apareció por primera vez en 1954-55 *El señor de los anillos*, en cierto sentido era predecible que se le brindase una recepción negativa dado el leavisismo literario dominante en ese momento» (traducción propia).

¹⁸ Luis Domènech es el seudónimo de Francisco Porrúa, quien dirigía Ediciones Minotauro en Argentina antes de trasladarse a España y embarcarse en la traducción de *La comunidad del anillo*, publicada en 1978. Trabajó con Matilde Zagalsky (Matilde Horne) en los dos volúmenes siguientes.

momento, la trilogía pasó desapercibida para la crítica en este país, pero algunos lectores la conocieron a través de su popularidad en Inglaterra y EE. UU. Su integración en el sistema cultural se consolidó realmente gracias a las adaptaciones cinematográficas llevadas a cabo por Peter Jackson al comienzo de la década del 2000, que fomentaron un aumento drástico de las ventas de los libros.

A partir de ese momento, un número importante de lectores de la cultura de llegada empezó a apreciar la obra de Tolkien; sin embargo, no se encontraban necesariamente familiarizados con la fuerte presencia de la tradición literaria anglosajona que se percibe en estas narraciones. Entonces, ¿por qué la Tierra Media consiguió fascinar a esta comunidad? Una posible respuesta se halla en una entrevista realizada a Martin Simonson, uno de los traductores de la obra de Tolkien, en la que afirmaba que el *Legendarium* «sintetiza y expresa el legado mitológico, cultural y literario de un modo muy accesible para un lector no versado o ni siquiera familiarizado con la historia de dicho país [Inglaterra]» (Simonson en Osorio Buriticá 2019). Leer a Tolkien evoca el legado cultural no solo del país de origen, sino en buena medida europeo, puesto que «Inglaterra es uno de los lugares más mestizos de Europa en cuanto a la influencia de culturas, lenguas, mitos y tradiciones» (Simonson en Osorio Buriticá 2019). La calidad de las traducciones al español, que consiguieron conservar el lirismo tan característico del autor, también contribuyó a la buena acogida del *Legendarium*.

Para estudiar el caso concreto de *Beren y Lúthien*, es necesario regresar de nuevo al pasado: antes de publicar la trilogía, Tolkien había enviado un relato titulado *La gesta de Beren y Lúthien*, única parte que parecía completa de toda su mitología, a un lector de la editorial Allen & Unwin, quien no la recibió muy positivamente (Carpenter 1990, 132). No obstante, tras el éxito de *El señor de los anillos*, el autor seguía albergando la esperanza de publicar su conjunto de leyendas; de hecho, sometió sus manuscritos a una intensa revisión para evitar críticas que señalaran contradicciones con la trilogía (Carpenter 1990, 178). En 1977, Christopher Tolkien logró publicar todas estas narraciones en *El Silmarillion* y, posteriormente, editó los volúmenes de la colección *La historia de la Tierra Media*. Estos libros contenían distintos fragmentos de la historia de Beren y Lúthien, que se convirtió en una de las más conocidas gracias a aspectos ya mencionados en este trabajo, como el componente biográfico y su importancia dentro del *Legendarium*.

A pesar de todo, en un principio no arraigó del mismo modo que la trilogía en los sistemas de origen y llegada, pues el público general mostró cierta reticencia a leer las distintas versiones del relato debido a las contradicciones y la complejidad que presentan. Otro factor que influye especialmente en la escasa popularidad de *La balada de Leithian* es la poca o nula atención que recibe la poesía del escritor. Ante esta situación, Christopher Tolkien reunió varios fragmentos de la historia en *Beren y Lúthien* para tratar de dar más visibilidad a textos que habían pasado desapercibidos. El producto final lo conforma material que ya se había publicado en otros volúmenes, pero se presenta de manera distinta; por ejemplo, un cambio importante que introduce Tolkien hijo en este libro son las notas explicativas que cumplen con el doble propósito de dotar al texto de claridad y mostrar la evolución del relato durante el proceso de creación. Además, las ilustraciones de Alan Lee buscan renovar la narración y hacerla más atractiva para los lectores, también constituyen una novedad. Estos elementos paratextuales se estudiarán en un apartado posterior.

Beren y Lúthien se recibió con ilusión por parte de la comunidad lectora, ya que, desde *Los hijos de Húrin* (2007), no se había publicado material que diese a conocer nuevas posibilidades de desarrollo del canon del autor. Por tanto, el tiempo que transcurrió hasta que este libro salió al mercado alimentó el apetito de los lectores y fomentó las ventas. La obra tardó solo un año en publicarse en español, frente a los veinte que hubo que esperar por *El señor de los anillos*. Se puede comprobar que, tras el éxito de las adaptaciones cinematográficas, que dieron a conocer la producción de Tolkien en la cultura meta, las traducciones tienden a salir a la venta un año después del original. Este aspecto se puede asociar a las que Toury llama normas preliminares. Además, otra pauta editorial consiste en conservar el formato del libro en inglés, lo que implica una apuesta por la adecuación.

En conclusión, se observa que *Beren y Lúthien* ha conseguido ocupar una posición relevante dentro del sistema literario de llegada, beneficiada por la desaparición de las barreras culturales que rodeaban la obra de Tolkien antes del estreno de las adaptaciones cinematográficas de principios de la década del 2000. Asimismo, se vio favorecida por la ilusión de la comunidad lectora tras diez años sin material sobre la Tierra Media. Las traducciones, que en un primer momento pasaron desapercibidas, han logrado integrarla finalmente en un conjunto que ya parecía consolidado, arrojando un poco más de luz sobre una de las historias más importantes para el autor. Se puede afirmar que ha llegado

a cumplir en el sistema literario una función única como pieza clave para comprender mejor la evolución de la mitología de Tolkien y ha constituido, como el resto de las obras, un referente de la literatura fantástica-maravillosa. Su buena acogida no solo se manifiesta en la popularidad de los libros, sino que se refleja también en los numerosos estudios y artículos que analizan el *Legendarium* desde distintas perspectivas, lo que significa que la Tierra Media trasciende el mero entretenimiento. De hecho, se podría considerar que la producción de Tolkien abarca también las reflexiones que suscitan sus narraciones; en la actualidad, se realiza una lectura del autor desde diversos enfoques: teoría feminista, estudios teológicos, filosóficos, *queer*... Esta variedad de interpretaciones lleva a Hughes (2004, 811) a deducir que cada generación encontrará en la obra del escritor nuevos aspectos que en los que no se pensó previamente y la revitalizará mediante nuevos significados.

4.2. *Beren y Lúthien* como reescritura

André Lefevere desarrolla dos conceptos clave dentro de la teoría traductológica: reescritura y manipulación. Identifica la primera con la fuerza que impulsa la evolución literaria, mientras que arguye que el estudio de los procesos de la manipulación del canon literario ayuda a comprender que quienes son capaces de reescribir la literatura pueden reescribir también la sociedad, pues «[l]a reescritura manipula, y lo hace de un modo eficaz» (Lefevere 1997, 22). El papel de intermediario entre el texto original y el lector que desempeña el reescritor es más obvio en la actualidad, ya que «[e]l lector no profesional lee cada vez menos literatura escrita por los propios escritores y cada vez más reescrita por sus reescritores» (Lefevere 1997, 17). Por tanto, el reescritor es tanto o más responsable que el propio escritor de la supervivencia y recepción de las obras literarias (Lefevere 1997, 13); la imagen que muestran las reescrituras, que siempre se encuentra al servicio de una ideología determinada, es la que se tomará como real: «para quienes no son capaces de leer el original, las interpretaciones vienen a convertirse, casi literalmente, en la obra» (Lefevere 1997, 61). Este es el caso de la producción póstuma de Tolkien, pues obras como *El Silmarillion* (1977), *Los hijos de Húrin* (2007) y *Beren y Lúthien* (2017), entre otras, eran manuscritos inéditos hasta que Christopher Tolkien las editó siguiendo sus propios criterios.

Lefevere define otro concepto relevante en el marco de la teoría de las reescrituras: la poética, formada por «un inventario de recursos literarios, géneros, motivos y personajes prototípicos y símbolos», así como por «una idea de cuál es, o debería ser, el

papel de la literatura en el sistema social en su conjunto» (Lefevere 1997, 41). Según este autor, la poética relaciona literatura y sociedad, pues «los reescriptores adaptan, manipulan en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o las corrientes ideológicas y poetológicas de su época» (Lefevere 1997, 21). Para conseguir una posición dominante, la poética habrá de imponerse a otras, amoldándose a la literatura imperante o subvirtiéndola y, como apunta Lefevere, «[I]a lucha entre poéticas rivales la suelen iniciar los escritores, pero la batalla la libran [...] los reescriptores» (Lefevere 1997, 55). Un último factor determinante en la teoría de las reescrituras es el mecenazgo, entendido como un poder ideológico o económico que impulsa o dificulta la actividad. Argumenta Lefevere que «[I]a aceptación del mecenazgo implica que escritores y reescriptores trabajen dentro de los parámetros fijados por sus mecenas [...]» (Lefevere 1997, 33). Respecto al caso estudiado, el mecenazgo es editorial e impone pautas y límites que afectan al producto final, como el formato de impresión y la extensión del volumen.

Douglas Kane analiza la labor reescritora de Christopher Tolkien en su ensayo sobre la creación de *El Silmarillion* publicado, *Arda Reconstructed* (2011). El título refleja su idea de que «[...] Christopher —while using mostly his father’s own words— reconstructed his father’s vision for *The Silmarillion* to fit his own image of how the work should appear»¹⁹ (Kane 2011, 28). Tras estudiar la composición de la obra y las notas que Tolkien hijo incluyó en los volúmenes de *La historia de la Tierra Media*, Kane halla ciertas inconsistencias en la forma en la que este recopiló el material disponible. Señala, apoyándose en lo que el propio reescritor indica en *El camino perdido* (1987), que el capítulo dedicado a la leyenda de Beren y Lúthien en *El Silmarillion* se basó en un texto que su padre reemplazó por uno más breve al considerarlo demasiado extenso; sin embargo, decidió descartar los fragmentos de mayor extensión de otras historias anteriores (Kane 2011, 173). Esto crea un cierto desequilibrio en la versión publicada y sugiere que Christopher Tolkien se guió por su propio criterio sobre lo que debería incluirse más que por cualquier otra consideración (Kane 2011, 173). Asimismo, Kane percibe un conflicto entre los distintos objetivos que asume Tolkien hijo: por un lado, se encuentra bajo la responsabilidad de reflejar fielmente la visión de su padre y, por otro, bajo la presión de crear el texto más coherente y literario posible (Kane 2011, 25-26). Esta última es la causa de que introduzca numerosos comentarios y aclaraciones en los

¹⁹ «Christopher, sirviéndose fundamentalmente de las palabras de su padre, reconstruyó la visión que este tenía de *El Silmarillion*, de manera que reflejase su propia idea sobre cómo debería ser esta obra» (traducción propia).

libros, lo que, como ya se mencionó, comporta cierta difuminación de las características del *fantasy*.

Christopher Tolkien pretende mostrar el proceso creativo de su padre, pero parte de su propia interpretación de los manuscritos originales. En su búsqueda de coherencia a la hora de editar *El Silmarillion*, suprimió partes que incluyen importantes detalles de la visión del autor original sobre las narraciones. Como señala Kane (2011, 26), solo los lectores de la colección *La historia de la Tierra Media* podrán conocer estos fragmentos omitidos; no obstante, la extensión y complejidad de estas obras supone que sean accesibles para una comunidad bastante reducida. Christopher Tolkien era consciente de esta problemática:

También es innegable que la presentación de los textos en los volúmenes de *La Historia de la Tierra Media* puede provocar rechazo. Esto es así porque el modo de composición de mi padre era intrínsecamente difícil, y uno de los propósitos principales de la Historia consistía en tratar de desenredarlo. (Tolkien 2018, 18)

Antes siquiera de analizar la labor de edición de Christopher Tolkien, cabría incluso plantearse que J.R.R. Tolkien hubiese actuado también como reescritor de su propia obra, ya que la complejidad de sus borradores es resultado de las revisiones a las que los sometía, que comportaban una evolución constante de los manuscritos. Probablemente, este es el origen del caos y las inconsistencias a las que posteriormente se enfrentó su hijo. En el caso de la historia de Beren y Lúthien, las diferentes versiones presentan pocos cambios; sin embargo, Christopher Tolkien no incluye en *Beren y Lúthien* todo el material disponible sobre el relato ni añade nada que no forme parte de otros volúmenes ya publicados. Entonces, es inevitable preguntarse si entre los objetivos que se hallan tras su elaboración se encuentra el de alcanzar a un número mayor de lectores que *La historia de la Tierra Media*. Tolkien hijo aclara que su propósito era que el libro pudiese reflejar el desarrollo del relato para así «mostrar cómo la creación de una leyenda antigua de la Tierra Media, que cambió y se expandió a lo largo de muchos años, refleja cómo el autor buscaba una presentación del mito más fiel a sus intenciones» (Tolkien 2018, 18-19). Explica que extrajo pasajes de diversos manuscritos extensos y que presentó la evolución de la historia mediante notas, porque, de esta manera, «salen a la luz pasajes con descripciones detalladas, de un dramatismo inmediato, que se pierden en la manera resumida y condensada que caracteriza a tanto material narrativo de *El Silmarillion*, [...]» (Tolkien 2018, 17). No obstante, este método no deja de ser subjetivo:

La decisión de qué incluir y qué dejar fuera de aquel mundo antiguo ‘en general’ sólo podía tomarse a partir de criterios personales, a menudo cuestionables [...] Sin embargo, en términos generales he dado preferencia a la claridad, resistiendo el deseo de profundizar en las explicaciones para no socavar el propósito principal y el método del libro. (Tolkien 2018, 21)

Asimismo, parece que Christopher Tolkien tenía la intención de tratar esta historia como una entidad independiente desde hacía tiempo. En el prefacio del libro, asegura que en 1981 escribió una carta al presidente de la editorial Allen & Unwin, en la que le explicaba que estaba trabajando en un libro que recogiese estos textos, pero que este aún presentaba un número de páginas excesivo (Tolkien 2018, 13). Se planteaba, incluso, manejar la leyenda como un relato en desarrollo, pero esto supondría tener que referirse frecuentemente a otros textos inéditos por aquel entonces para explicar determinados detalles y «sería problemático organizar el material de tal manera que fuera comprensible sin que las intromisiones del editor fueran abrumadoras» (Tolkien 2018, 14-15). Este problema no persiste cuando finalmente se publica *Beren y Lúthien*, puesto que en 2017 todos los escritos disponibles se encuentran publicados en *La historia de la Tierra Media*. Entre otros motivos que lo llevaron a editar el volumen, hace referencia a la importancia de la leyenda de Beren y Lúthien, mencionada por el propio autor original como «[l]a principal de las historias del *Silmarillion*» (Tolkien 1993, 209), y alude también a ciertas razones sentimentales y filosóficas: «He elegido este relato *in memoriam* no sólo por su arraigada presencia en la vida de mi padre, sino también por sus insistentes reflexiones sobre la unión entre Lúthien [...], y Beren, [...], y acerca de sus destinos y segundas vidas» (Tolkien 2018, 21).

Pese a la subjetividad a la que parece estar sujeta su labor reescritora, Kane insiste en que no hay que obviar que Christopher Tolkien se encontraba en una posición única para interpretar el trabajo de su padre (Kane 2011, 25). Martin Simonson (2020) señala en un artículo homenaje con motivo del fallecimiento del editor que «Tolkien padre no pudo encontrar mejor albacea literario que su hijo», pues este «fue uno de los primeros receptores de los cuentos de hadas que Tolkien contaba a sus hijos en las décadas de 1920 y 1930». Añade Simonson que el reescritor también estuvo inmerso en el ambiente intelectual en el que se gestó *El señor de los anillos* y poseía grandes conocimientos de las obras literarias medievales que constituyeron la fuente de inspiración principal para su padre.

Las fronteras que separan la obra de J.R.R. Tolkien y la de su hijo son confusas y muchos lectores tienen la impresión de que obras como *El Silmarillion* las escribió fundamentalmente Christopher Tolkien a partir de las notas de su padre. Sin embargo, otros asumen que están leyendo lo que escribió el propio Tolkien y que la interferencia del editor es mínima. Kane (2011, 24) advierte de que ambas suposiciones son erróneas. En cualquier caso, la realidad es que las reescrituras de Christopher Tolkien constituyen una producción mucho más extensa que la que pudo publicar su padre en vida y es probable que esto influya en la imagen actual del autor. Aunque se mostró bastante conservador al reescribir las obras vinculadas a la Tierra Media, el deseo de integrarlas en el sistema literario y el mecenazgo editorial quizás lo llevaron sucumbir a ciertas presiones, por ejemplo, manifiestas en la búsqueda de la aceptabilidad. No se puede dejar de mencionar la lucha personal que ha librado para mantener el equilibrio entre su propósito de permanecer fiel a los textos originales y las presiones editoriales: «no cesó en su empeño de llevar las maravillosas historias de su padre a los lectores, de una manera accesible pero a la vez rigurosa» (Simonson 2020).

Como conclusión, se puede juzgar que, si bien *Beren y Lúthien*, en tanto que se trata de una reescritura, se ha visto condicionada por la ideología de Christopher Tolkien y el mecenazgo editorial, su trabajo no deja de manifestarse como una labor «quizá única en la historia de la literatura» (Simonson 2020). Ha dado a conocer una parte de la Tierra Media que, de otro modo, hubiese permanecido en la oscuridad. Asimismo, ha incluido estas narraciones en el todo de la literatura fantástica universal y, de esta manera, ha consolidado la producción de su padre. Parte de su éxito reside en que ha sabido ejercer de reescritor en el momento preciso y ha utilizado las herramientas adecuadas para hacer frente a un desafío de dimensiones colosales. Hay cierta tendencia a afirmar que el presente es más amable con J.R.R. Tolkien de lo que lo fue el pasado, pues, gracias a su hijo, sus obras más complejas gozan en la actualidad de un prestigio internacional inigualable que ha superado con creces las barreras de la aceptación que durante tanto tiempo se le resistieron.

5. ANÁLISIS DEL TEXTO META

Tras analizar la posición de la obra de Tolkien a la luz de las teorías polisistémicas y del concepto de reescritura, este apartado estudia el libro en español como producto. Para ello, se proporciona información sobre el año de publicación, la editorial y los traductores que han intervenido en el texto meta. Además, se realiza un análisis de los paratextos, siguiendo algunos de los aspectos que expone Gérard Genette en su obra *Umbrales* (2001). De esta forma, se intenta demostrar la relevancia de los elementos paratextuales en tanto que forman parte del proceso de reescritura empleado para la elaboración del producto final y contribuyen a su aceptabilidad en el sistema literario al constituirse como «vestíbulos» a través de los que se accede al volumen.

A continuación, se plantearán algunas consideraciones generales sobre la traducción de Tolkien. Posteriormente, se realizará el análisis de una muestra del texto original con el objetivo de categorizar los retos que se plantean de cara a la traducción y reflexionar sobre las decisiones del traductor para finalmente valorar la calidad literaria del texto meta.

5.1. Nivel macrotextual: *Beren y Lúthien* como producto

Gérard Genette defiende que rara vez el texto de una obra literaria aparece solo, sin el refuerzo de elementos, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio e ilustraciones (Genette 2001, 7). Todos estos elementos son los denominados paratextos, que «lo rodean [al texto] y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su ‘recepción’ y su consumación, bajo la forma [...] de un libro» (Genette 2001, 7; énfasis en el original). Para entender mejor su función, el autor opina que es útil considerarlos como «umbrales» o, siguiendo las palabras de Borges, como «vestíbulos» que ofrecen la posibilidad de entrar o salir del libro (Genette 2001, 7). De hecho, los lectores entramos en contacto con la obra de forma mediatizada, a través de los paratextos (Sabia 2005 en Sánchez Ortega 2014, 245). La elección de estos elementos, responsabilidad que recae sobre el editor y la editorial, dependerá de ciertos parámetros; por ejemplo, de si se trata de una reimpresión o una redición, de la popularidad del autor y la acogida de su obra, etc. (Sabia 2005 en Sánchez Ortega 2014, 248).

Según Genette (2001, 10), el estudio de un elemento paratextual puede abordarse atendiendo a características espaciales (dónde aparece), temporales (cuándo aparece y

desaparece), sustanciales (naturaleza verbal o no verbal), pragmáticas (a quién se dirige y quién decide incluirlo) y funcionales (cuál es su propósito). Para el análisis de los paratextos que se encuentran en *Beren y Lúthien* se tendrán en cuenta estos aspectos, además de otros referentes a si son de tipo icónico (ilustraciones), material (elecciones tipográficas) o factual (que condiciona la recepción del producto).

La versión original de *Beren y Lúthien* se publicó en 2017, como ya se ha explicado, bajo el sello de la editorial HarperCollins, que ya contaba con numerosos títulos póstumos de J.R.R. Tolkien en su colección de libros fantásticos. En este caso, no se respeta el formato de publicaciones anteriores, sino que se introducen modificaciones, probablemente para presentar un producto renovado. Ediciones Minotauro, sello del Grupo Planeta especializado en literatura fantástica, se encargó de publicar el libro en español solo un año después. Al igual que HarperCollins, esta editorial acumulaba ya numerosas obras del autor en su catálogo. En todas ellas se respeta el formato de la edición original en inglés y no tiene lugar una adaptación importante de los paratextos más allá de la traducción de los elementos verbales. Como este volumen es una recopilación, contiene textos publicados anteriormente, en los que intervinieron varios traductores²⁰. Se puede remitir aquí a las normas preliminares de Toury, relacionadas con las pautas editoriales, ya que se toma la decisión de publicar el libro en español un año después de que salga a la venta el original. La editorial es consciente de que la comunidad lectora fan de la Tierra Media tiende a no aceptar modificaciones respecto de la versión en inglés, editada por Christopher Tolkien; por tanto, no se introducen cambios de formato sustanciales frente al original y tampoco se realiza una nueva traducción de los textos que se publicaron anteriormente en otros ejemplares, pues numerosos lectores los han interiorizado. A continuación, se estudiarán las características, funciones y finalidad de los paratextos que conforman *Beren y Lúthien*.

En primer lugar, se analizan los paratextos de la sobrecubierta. Al situarse alrededor del texto, se consideran elementos «peritextuales». Sin embargo, en algunos casos podrían tratarse de «epitextos» ajenos al texto; por ejemplo, cuando la portada aparece en la página de la editorial a modo de presentación de la obra. En cuanto a su situación temporal, se puede afirmar que son anteriores a la publicación, ya que se dieron a conocer durante el proceso de promoción del libro, antes de que saliese a la venta. Los elementos

²⁰ En el Anexo II se puede consultar una tabla con los distintos textos que conforman *Beren y Lúthien* y los traductores responsables de cada uno.

de tipo textual-material que se observan en la parte frontal son los siguientes: nombre del autor, del editor, título de la obra, nombre del ilustrador y sello editorial. Son puramente informativos y muestran explícitamente la responsabilidad autorial y editorial de la publicación. Respecto a las elecciones tipográficas, se dota de especial importancia al nombre del autor original, pues el texto «J.R.R. Tolkien» aparece en un tamaño mayor. El título «Beren y Lúthien» sobresale gracias al color dorado de las letras y remite al componente más conocido de la narración, los nombres de ambos protagonistas; su brevedad permite identificar la obra de forma eficaz y quizás se trate de un homenaje del editor a Edith Bratt y J.R.R. Tolkien. También se observa un paratexto icónico: la ilustración de fondo que envuelve tanto esta parte como la contracubierta. En la cara frontal aparecen los protagonistas junto a una criatura que añade el toque sobrenatural característico del género fantástico, pues destaca al lado de los humanos debido a su gran tamaño. El paisaje que se presenta detrás de los personajes, difuminado por las nubes, dota de profundidad a la composición, mientras que en la contracubierta se muestra un bosque que recuerda a un escenario de cuento de hadas. Tal vez Alan Lee, quien ya diseñó láminas para otras obras de Tolkien, pretendía recrear de esta manera el tono maravilloso y legendario que transmite el relato, además de lo indómito de la naturaleza en este mundo ficticio.

Los paratextos que se añaden en las solapas son de orden factual: aunque no comunican un mensaje explícito, condicionan la recepción del producto. La solapa frontal muestra un resumen de la historia y, en el último párrafo, se menciona el propósito de Christopher Tolkien al elaborar este volumen. Estos textos se sirven sobre todo de la función apelativa, pues presentan el relato como uno de los elementos esenciales de la mitología de Tolkien e incluso se afirma que las narraciones muestran aspectos de la obra desconocidos hasta la fecha; resaltan así la forma novedosa y reveladora en que se estructura el contenido, sin mencionar explícitamente que se trata de una recopilación. En la segunda solapa se incluyen tres breves párrafos con información sobre cada uno de los creadores que participaron en la elaboración del volumen: J.R.R. Tolkien, el editor-reescritor, Christopher Tolkien, y el ilustrador, Alan Lee. Los datos aportados son también factuales: aluden a publicaciones y reconocimientos que buscan la admiración del lector y, por tanto, se encuentran al servicio de una estrategia de venta de la editorial HarperCollins, que emplea a su vez Ediciones Minotauro.

La cubierta de la versión de tapa dura, al igual que el resto de las publicaciones, solo presenta paratextos en el lomo; se aplican, una vez más, letras doradas y mayúsculas para el título de la obra, el apellido del autor y el sello de la editorial. Esta parte difiere levemente de la versión en inglés, que incluye tanto el nombre como el apellido del autor bajo su símbolo distintivo. Esta modificación se debe fundamentalmente al formato del libro de Ediciones Minotauro, que es menos grueso y no dispone de espacio suficiente para presentar los elementos de la misma forma.

Otro paratexto interesante es el prefacio, escrito por Christopher Tolkien. En estas páginas, el editor reafirma su responsabilidad sobre el volumen. Además, aporta algunas claves sobre su interpretación de la obra y aclara su intención a la hora de publicarla. Se trata de un elemento peritextual de tipo textual que enfatiza la presencia del reescritor-editor en la obra. A continuación, se encuentra el capítulo «Notas sobre los días antiguos», cuyo propósito es poner en contexto a los lectores para que el libro pueda funcionar de forma autónoma sin necesidad de consultar *El Silmarillion*. Mediante esta sección y el listado de nombres de los textos originales situado al final del libro, Christopher Tolkien ofrece una especie de guía de lectura. Los títulos de los diferentes capítulos y las notas introductorias tienen esta misma finalidad, pues señalan de qué publicación anterior se extraen los distintos fragmentos.

Por último, se comentan las ilustraciones del interior del libro, paratextos de tipo icónico. Alan Lee es un ilustrador muy conocido entre la comunidad lectora familiarizada con la obra de Tolkien, por lo que se puede afirmar que su reputación contribuye al atractivo del libro y logra una mejor acogida. Las distintas imágenes, que cuentan con un índice propio que las dota de autonomía, representan una novedad respecto a otras obras anteriores. Para ilustrar algunas escenas, se incluyen nueve láminas a color, impresas en un papel satinado que les confiere brillo. En la versión en inglés se sitúan de manera que complementan la narración de la página enfrentada; sin embargo, esta función no resulta tan clara en el volumen en español, ya que parecen colocarse de manera aleatoria, lo que altera la experiencia de lectura. Asimismo, hay varios bocetos en blanco y negro al comienzo de cada capítulo y, en ocasiones, al final; estos simplemente buscan adornar el texto. En sus dibujos, el artista refleja su visión de una parte concreta del mundo fantástico de Tolkien y se podría decir que guía al lector a través de los distintos escenarios. No obstante, este hecho no afecta significativamente a la naturaleza maravillosa de la historia, puesto que las láminas representan escenas sencillas y, por tanto, no condicionan la

imaginación del lector de la forma en que lo haría, por ejemplo, una adaptación audiovisual.

En resumen, los paratextos de *Beren y Lúthien* diferencian este producto de los volúmenes anteriores, posiblemente para contrarrestar el hecho de que se trata de una recopilación de material ya conocido. Se introducen novedades como el formato, las notas del reescritor y las ilustraciones de Alan Lee, que invitan a los lectores a adquirir el libro como un elemento indispensable para alimentar su colección de la Tierra Media. Como se ha comprobado, Ediciones Minotauro respeta la responsabilidad de Christopher Tolkien sobre los paratextos de la versión en inglés y tan solo presenta modificaciones mínimas de formato que no alteran la función de estos elementos, excepto quizás la de las láminas, al situarlas en las distintas páginas más bien arbitrariamente. Por tanto, en el caso de las obras fantásticas de Tolkien, parece que el éxito de las publicaciones en español radica en buena medida en su cercanía al original.

5.2. Nivel microtextual: comentario de traducción

Es pertinente recordar que *Beren y Lúthien* está conformado por traducciones de distintos autores que, sin embargo, se pueden leer como un mismo relato. Cabe preguntarse si esta consistencia se debe a la existencia de normas operacionales comunes aplicadas para salvar las dificultades que plantean estos relatos. Para responder a esta cuestión, se incluye una breve introducción a los desafíos que supone traducir a Tolkien antes de realizar el análisis microtextual, que se centrará en varias categorías de retos traductológicos.

5.2.1. Traducir a Tolkien

Ante un autor como J.R.R. Tolkien, al traductor se le plantea un sinnúmero de desafíos, ya que, además de su forma de concebir la literatura y las influencias que lo guiaron a través del proceso creativo, entran en juego el estatus del original, estudiado en el análisis polisistémico, y las expectativas de los receptores. Simonson proporciona pistas sobre cómo abordan los profesionales la compleja tarea de traducir a Tolkien. Afirma, en primer lugar, que «[c]ada nueva traducción debe encajar estilísticamente con el resto de la obra de Tolkien ya traducida» (Simonson en Osorio Buriticá 2019). Por tanto, es necesario conocer las traducciones anteriores para dotar de coherencia al conjunto de la obra. Asimismo, Simonson defiende la necesidad de familiarizarse con las tradiciones literarias históricas, como la épica y el romance medieval, para ser capaz de emularlas en el texto meta. Entre otros retos traductológicos, señala «el particular lirismo y el tono arcaizante» que caracterizan el estilo del autor (Simonson en Montejano 2019).

Por su parte, Arias Moreno (2016) desglosa los principales retos de traducción que plantea la trilogía *El señor de los anillos*: los nombres propios, los poemas y cantos, los diferentes géneros y estilos, y la intertextualidad, entre otros (Arias Moreno 2016, 33). Algunas de las categorías que propone han inspirado la organización del análisis que figurará a continuación. Moreno Paz (2016) señala otra dificultad que se tendrá en cuenta: los *irrealia*, elementos que aluden a una realidad inexistente y que «constituyen un elemento esencial para otorgar verosimilitud al texto ficticio, al crear referencias implícitas o explícitas que sirven para definir la cultura ficticia» (Moreno Paz 2016, 815).

5.2.2. Metodología y objetivos

Para realizar el análisis, se ha seleccionado un pasaje en el que se observan características representativas de la poesía de Tolkien que plantean dificultades traductológicas. El fragmento escogido, cuya traducción es de Ramón Ibero, corresponde al comienzo del capítulo «Un segundo extracto de *La Balada de Leithian*», pues este poema es la fuente principal de la lírica que se halla en *Beren y Lúthien*. El comentario se centrará concretamente en los versos que van desde la página 112 hasta el final del Canto VI en la 120²¹.

Se ha comenzado por el estudio del original para seleccionar muestras de los retos traductológicos más interesantes. Posteriormente, estos se han agrupado en categorías que constituyen distintos subapartados, organizados de los aspectos más generales a los más específicos: métrica y disposición de la rima, nombres propios, *irrealia*, arcaísmos, intertextualidad y figuras retóricas. En cada sección se presentan y analizan los ejemplos más interesantes²² y, finalmente, se reflexiona sobre la efectividad de las estrategias adoptadas por Ibero para resolver estas dificultades.

5.2.3. Análisis y resultados

a) Métrica y disposición de la rima

La métrica y disposición de la rima son quizás los retos más complicados a los que se enfrenta el traductor de poesía, puesto que es imposible conservarlos sin que ello influya en el valor comunicativo de las palabras en el texto meta. Como ya se ha mencionado, *La balada de Leithian* está escrita en pareados octosílabos con rima asonante a final de verso.

²¹ Los textos de referencia en inglés y español se pueden consultar en los Anexos V y VI.

²² En el Anexo III se puede consultar la recopilación completa de los ejemplos seleccionados, ya que en el cuerpo del trabajo se han incluido solo las muestras más representativas. En el Anexo IV se añade una tabla con comentarios breves sobre otras propuestas de traducción interesantes.

Además, parece presentar las formas del tetrametro yámbico: el cómputo silábico de cada verso se distribuye en cuatro grupos de dos sílabas, una fuerte y otra débil. Se observa también un uso constante del encabalgamiento. Tolkien pretendía recrear así las formas clásicas.

Las características de la lengua de llegada imposibilitan la recreación del tetrametro yámbico, pues la distribución habitual de acentos es distinta. Por otra parte, tratar de mantener los octosílabos y la rima pareada limitaría la libertad del traductor a la hora de escoger determinadas opciones léxicas y condicionaría el sentido del poema. Se han analizado y comparado muestras (versos 1-6) en inglés y en español²³ para estudiar qué estrategias ha empleado Ibero:

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
<p><u>An</u> end <u>there</u> came, <u>when</u> for-<u>tune</u> turned <u>and</u> flames <u>of</u> <u>Mor-goth's</u> ven-<u>geance</u> <i>[burned,</i> <u>and</u> all <u>the</u> might <u>which</u> he <u>pre-pared</u> <u>in</u> se-<u>cret</u> in <u>his</u> fast-<u>ness</u> <u>flared</u> <u>and</u> poured a-<u>cross</u> <u>the</u> <u>Thirs-ty</u> <u>Plain</u>; <u>and</u> ar-<u>mies</u> black <u>were</u> in <u>his</u> <u>train</u>.</p> <p style="text-align: center;">8a / 8a / 8b / 8b / 8c / 8c</p>	<p>El fin lle-<u>gó</u> cuan-<u>do</u> la for-<u>tu-na</u> cam-<u>bió</u>, y pren-<u>die-ron</u> las lla-<u>mas</u> de la ven-<u>gan-za</u> de <i>[Mor-goth,</i> y to-<u>do</u> el po-<u>de-rí-o</u> que él pre-<u>pa-ró</u> en se-<u>cre-to</u> en su for-<u>ta-le-za</u> ar-<u>dió</u> e in-<u>va-dió</u> la Lla-<u>nu-ra</u> de la <u>Sed</u>; y en su ex-<u>pe-di-ción</u> par-<u>ti-ci-pa-ron</u> <i>[e-jér-ci-tos</i> ves-<u>ti-dos</u> de ne-<u>gro</u>.</p> <p style="text-align: center;">13A / 15B / 13A / 11A / 11C / 21D</p>

Tabla 1. Comparación de la métrica y la disposición de la rima en el original y la traducción.

Se aprecia que en la versión de Ibero no hay una métrica regular ni una rima definida, sino que el traductor opta por el verso libre, que lo expone a la problemática mencionada por Lefevere (1975, 61): Ibero recurre a técnicas que desvían la atención del ritmo, como la rima interna («llegó», «cambió», «invadió», «expedición»), de manera que da la impresión de que en realidad el texto meta está sujeto a un esquema métrico. No obstante, esta estrategia le permite conservar el encabalgamiento y le otorga una mayor libertad de elección léxica para transmitir de una manera más fiel el valor comunicativo de las palabras. Por tanto, consigue hacer accesible el sentido y el contenido del texto y mantener la apariencia poética.

²³ El subrayado indica la división de sílabas y la negrita, la distribución de los acentos. La cursiva resalta los sonidos que riman a final de verso.

b) Nombres propios

Tolkien se sirve de numerosos nombres propios y topónimos inventados para dar forma a una nueva irrealdad, pues «consideraba que cada raza, al nombrar la misma realidad en forma diferente en su propia lengua, lo hacía de acuerdo con su manera de ver el mundo y así tomaba posesión de esa realidad» (Rainer 2004 en Arias Moreno 2016, 35). Por tanto, el empleo de nombres extraños sirve tanto al género textual como a la narración, ya que sumerge al lector en el universo maravilloso.

A continuación, se incluyen algunos ejemplos que aparecen en la muestra seleccionada junto a su traducción:

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
NOMBRES DE PERSONAJES	Felagund (14) Orodreth (21) Curufin (32) Celegorm (32) Beren (45)	Felagund Orodreth Curufin Celegorm Beren
TOPÓNIMOS	Thirsty Plain (5) Narog (26) Nargothrond (35) Umboth-Muilin, Twilight Meres (53)	Llanura de la Sed Narog Nargothrond Umboth-Muilin, los Marjales del Crepúsculo

Tabla 2. Ejemplos de nombres de personajes y topónimos.

La mayoría de los nombres de personajes están escritos en sindarín, uno de los lenguajes inventados por Tolkien. Cabe destacar que «Curufin» y «Celegorm» son traducciones de otra lengua ficticia a la que ya se ha hecho referencia, el quenya. Los nombres de los elfos en la obra del autor describen un rasgo del personaje; por ejemplo, «Curufin» significa «hábil». Por este motivo, no es de extrañar que el traductor opte por una estrategia de conservación. En ocasiones, los nombres se acompañan de adjetivos calificativos, a la manera de los epítetos épicos de las formas poéticas antiguas. Estos se trasladan al español de una forma más o menos literal: *Barahir the bold* (12) > «Barahir el intrépido» y *Celegorm the fair* (32) > «Celegorm el hermoso».

Los topónimos designan los distintos elementos de la compleja geografía que dota de realismo al mundo fantástico de Tolkien. En la Tabla 2 se observa que aparecen tanto

en inglés como en lenguas inventadas; Ibero sustituye tan solo aquellos que no están escritos en estas últimas. Para ello, opta por la literalidad, pues los nombres en inglés son en sí mismos traducciones literales del sindarín, como indican el listado de nombres de *Beren y Lúthien* y los glosarios de *La historia de la Tierra Media*, elaborados por Christopher Tolkien.

c) *Irrealia*

En su mayoría, los *irrealia* que aparecen en este fragmento son nombres de criaturas fantásticas: *El[f]ves* (55) > «Elfo[-s]», *Orc* (78) > «Orco» y *Gnome*²⁴ (202) > «Gnomo». Hay dos casos en los que el autor emplea palabras que hacen referencia a una cualidad de la raza de los elfos: *elven* (113) > «élfica», utilizado de forma apositiva, y *Elfinesse* (135) > «Elfinesse», neologismo que designa las tierras en las que habitaban estos seres. Asimismo, inventó el vocablo *Silmaril* (178) > «Silmaril» para dar nombre a unas gemas mágicas.

Tolkien escribe todas estas palabras en mayúscula, ya que son razas que pueblan la Tierra Media; de hecho, *Men* (121) también presenta esta característica. Ibero mantiene este aspecto en su traducción, quizás con el propósito de señalar que son habitantes del mundo ficticio. En el caso de «Elfo/-s», «Orcos», «Gnomo» y el adjetivo «élfico» tiene lugar cierta adaptación fonética y gramatical a las convenciones de la lengua de llegada. Cabe señalar que existían traducciones previas para estas criaturas fantásticas; algo parecido ocurre con los neologismos «élfico», «Elfinesse» y «Silmaril», que ya se habían traducido en *El Silmarillion*.

d) Arcaísmos

Los textos de Tolkien están plagados de arcaísmos que evocan ambientes remotos a la manera de la épica anglosajona. Estas palabras constituyen todo un desafío de traducción, pues es conveniente que el lector de la versión en español perciba el contraste entre los vocablos arcaicos y la lengua moderna que se manifiesta en el original. Este análisis distingue entre arcaísmos propiamente dichos, palabras que no están en desuso, pero que son poco frecuentes en el inglés actual, y términos propios del lenguaje literario.

²⁴ Respecto a esta palabra, es preciso aclarar que designa a una raza de elfos que Tolkien posteriormente denominó «Noldor».

Se incluye, a continuación, una tabla con muestras de arcaísmos²⁵:

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
CONJUNCIONES	ere (48)	antes de que
TEMPORALES Y ADVERBIOS	thence (56)	-
	in sooth (139)	en verdad
VERBOS CON DESINENCIAS DEL OLD ENGLISH	doth (77)	-
	saist (136)	dices
	shalt [choose] (240)	elegirás
PRONOMBRES Y DETERMINANTES	thou (136)	-
	thee (142)	te
	thy (129)	tu/tus
	whoso (177)	a aquel que
INTERJECCIONES	lo! (147)	-
	o (238)	oh
LÉXICO DE USO ARCAICO	throth (15)	palabra
	elven ²⁶ (113)	élfica
	haply ²⁷ (190)	imprevista

Tabla 3. Ejemplos del uso de arcaísmos.

Algunos de los adverbios, determinantes y pronombres que se observan en la Tabla 3 aparecen en varias ocasiones. La mayor densidad de arcaísmos se puede encontrar en los discursos directos pronunciados por los elfos, por lo que se deduce que Tolkien pretende dotar a estos personajes de un tono antiguo, solemne y poético. Ibero recurre a la estrategia de la actualización, probablemente porque no es posible emplear pronombres y determinantes que puedan percibirse como antiguos en la lengua de llegada. No obstante, utiliza otros arcaísmos para compensar estas pérdidas: «empeñaron su palabra» (15) por *throth* y la conjunción «mas» (136) por *Thou saist*. En otra ocasión, al no encontrar un equivalente arcaico para *ere* y *doth* (81-82), opta por el adverbio «otrora» (81).

²⁵ Uso arcaico consultado en el diccionario [Merriam-Webster](#).

²⁶ Esta palabra procede del inglés antiguo. Tolkien la introdujo en el inglés moderno a través de sus obras. Consultado en [The American Heritage Dictionary of the English Language](#).

²⁷ «Perhaps». Definición consultada en el [Collins Dictionary](#).

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
POCO FRECUENTE	dwell (148)	«habitan»
	throng (165)	«multitud»
	oft (77)	«a menudo»
USO LITERARIO	kin (17)	«linaje»
	maid[ens] (23)	«doncella/-s»
	rue (194)	«deploró»
	stead ²⁸ (241)	-

Tabla 4. Ejemplos del empleo de léxico poco frecuente y de uso literario.

Las elecciones léxicas que se observan en la Tabla 4 elevan el tono del relato de Tolkien. Por este motivo, Ibero propone equivalentes de uso literario, como «doncellas» (23), «linaje» (17) y «deploró» (195). Hay casos, como el de «multitud» (166), en los que el valor de la palabra se pierde en la traducción; por tanto, el traductor hace uso de estrategias de compensación para lograr que en el texto meta se perciba la atmósfera legendaria que revive la épica anglosajona: emplea vocablos literarios como «correrías» (107), «yermo» (124), «floresta» (145), «morar» (174), «enconada ira» (185) y «sino» (239), así como expresiones que contribuyen a recrear esta atmósfera remota en la lengua de llegada, por ejemplo «mucho tiempo ha» (163).

e) Intertextualidad

La intertextualidad es una constante en las narraciones de Tolkien, pues en sus obras se percibe una cronología que construye un marco en el que cada leyenda tiene sus antecedentes y relatos que lo preceden. El traductor ha de identificar las múltiples referencias internas a nombres y elementos de otras historias anteriores o posteriores para hallar la manera de reflejar estas conexiones.

Algunos nombres propios que aparecen en este fragmento son intertextos; por ejemplo, *Morgoth* (2) es un sobrenombre que un personaje de *El Silmarillion* empleó para referirse al Señor Oscuro. Otro caso es el *Tinúviel* (122), puesto que remite a un punto anterior de la narración en el que Beren llamó así a Lúthien. Asimismo, también hay intertextualidad en dos pasajes que mencionan la expresión *Túrin's day* (29/201) para hacer alusión a una de las grandes historias que conforman *El Silmarillion*: la historia de Túrin, que culminará con el fin de Nargothrond. Así, en el primer caso (28-30) se marca

²⁸ «En su lugar». Definición consultada en el [Collins Dictionary](#).

el contraste entre la construcción de esta fortaleza y su destrucción. Cabe destacar que en el original se habla del «día de Túrin» en singular, pero Ibero emplea el plural en su traducción; no obstante, en el segundo caso (201-203) opta por el singular, lo que pone de manifiesto una diferencia de criterio.

Las líneas que pronuncia Celegorm (171-180) constituyen otra referencia intertextual. Se trata de una alusión a un hecho anterior al relato que apareció por primera vez en *El Silmarillion*: el juramento de Fëanor. De esta manera, se crea un símil entre ambas situaciones: el personaje trata de apelar al recuerdo de las desgracias que trajo dicho juramento para infundir miedo; los versos que aparecen más adelante (181-186) ayudan a identificar el intertexto.

f) Las figuras retóricas

Los poemas y cantos cumplen una función específica en los relatos de Tolkien, pues a través de ellos el autor intenta revivir las formas de la poesía antigua. Para componerlos, se sirve de figuras retóricas que contribuyen al ritmo, la métrica y la rima (hipérbaton, polisíndeton, anáforas, estructuras bimembres, enumeraciones gradativas y aliteraciones) o que buscan la belleza lírica y le permiten al escritor evocar el referente fantástico en el imaginario de los lectores (símbolos, metáforas y metonimias, sinestesia, personificaciones, hipérbolos y redundancias).

A continuación, se ejemplifican los recursos que contribuyen al ritmo de los versos junto con las estrategias empleadas por Ibero:

HIPÉRBATON		
ORIGINAL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA
Then Barahir the bold did aid / with mighty spear, with shield and men, / Felagund wounded (12-14)	Entonces Barahir el intrépido auxilió / con poderosa lanza, con escudos y hombres, / a Felagund herido	Conservación
Umboth-Muilin, Twilight Meres, / those great wide waters grey as tears / the Elves then named (53-55)	Los Elfos llamaron entonces / Umboth-Muilin, los Marjales del Crepúsculo, / a aquellas grandes y extensas aguas / grises como las lágrimas	Reformulación
bearing the gleaming ring on hand / of Felagund (76-77)	portando el centelleante anillo en la mano / de Felagund,	Conservación

Tabla 5. Ejemplos de uso de hipérbaton en el original y estrategias de traducción.

POLISÍNDETON Y ANÁFORA		
ORIGINAL	TRADUCCIÓN	ESTRATEGIA
beneath those hills the cloven way / of Narog, and the watchful halls / of Felagund beside the falls / of Ingwil tumbling from the world (63-65)	bajo aquellas Colinas / discurría el hendido camino / del Narog, y las vigilantes estancias / de Felagund junto a las cataratas / de Ingwil que se precipitaban desde el prado	Conservación
guarding the plain and all the ways / between Narog swift and Sirion pale; / and archers whose arrows never fail / there range the woods, and secret kill (70-73)	vigilando la llanura y todos los caminos / entre el rápido Narog y el pálido Sirion; / y arqueros cuyas flechas jamás yerran / vagan por los bosques, y matan en secreto	Conservación

Tabla 6. Ejemplos de polisíndeton y anáfora.

En el caso del hipérbaton (Tabla 5), Ibero recurre a la estrategia de conservación y consigue así una construcción que, al no resultar natural en la lengua de llegada, atrae la atención del lector del mismo modo que el original. Por otro lado, suprime el hipérbaton en aquellos casos en los que pretende evitar que la oración se torne ininteligible. En el último ejemplo se presenta una ambigüedad en el original que se mantiene en la traducción: el sintagma *of Felagund*, que señala que la joya había pertenecido a este personaje, da a entender que es él y no Beren quien porta el anillo. Respecto a los ejemplos de polisíndeton y anáfora (Tabla 6), se observa que la traducción de Ibero mantiene la acumulación de conjunciones o la posición de las palabras a comienzo de verso y, de esta forma, permanece fiel al estilo de Tolkien. No obstante, aporta una sensación rítmica al verso libre que, como ya se ha dicho, lo acerca al esquema métrico que pretende evitar.

ESTRUCTURAS BIMEMBRES	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
kin and seed (17)	su linaje y su descendencia
hid and veiled (27)	oculta y cubierta
peer and gaze (69)	observan y escrutan
death and torment (124)	la muerte y el tormento
lords and masters (132)	señores y amos
mercy or love (155)	ni misericordia ni amor
wild and potent (181)	fuerter y potentes

Tabla 7. Ejemplos de estructuras bimembres.

Enumeraciones gradativas	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
gathered the remnant of <u>their men</u> , / <u>their maidens</u> and <u>their children fair</u> (22-23)	agruparon al resto <u>de sus hombres</u> , / <u>de sus doncellas</u> y <u>sus hermosos hijos</u> ;
'[...] turned from my gates to leave <u>my town</u> , / <u>my people</u> , and <u>my realm</u> and <u>crown!</u> ' (231- 232)	«[...] dándole la espalda a <u>mis puertas</u> para dejar <u>mi ciudad</u> , / <u>mi pueblo</u> , <u>mi reino</u> y <u>mi corona!</u> »

Tabla 8. Ejemplos de enumeraciones gradativas.

Ibero es consciente de que las estructuras bimembres (Tabla 7) contribuyen tanto al ritmo como a la riqueza léxica e intenta no alterarlas, manteniendo la sinonimia parcial entre los dos componentes; sin embargo, se observa que en ocasiones las modifica levemente al repetir un determinante, artículo o conjunción, lo que afecta al ritmo. Por otro lado, las enumeraciones gradativas (Tabla 8) están formadas por elementos que guardan cierta relación semántica entre sí; Ibero mantiene el orden en el que aparecen en el original. Como se señaló anteriormente, este tipo de recursos compromete la traducción a verso libre, ya que también se crea la impresión de que está sujeto a la métrica.

ALITERACIONES	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
in <u>secret</u> in <u>his fastness</u> flared (4)	en <u>secreto</u> en <u>su fortaleza</u> ardió
To the fen / escaping, there they bound their troth, (14-15)	Escapando / al marjal, allí empeñaron su palabra,
Felagund and Orodreth then / gathered the remnant of their men , / their maidens and their children fair / forsaking war they made their lair (22-25)	Entonces Felagund y Orodreth / agruparon al resto de sus hombres, / de sus doncellas y sus hermosos hijos; / abandonando la guerra establecieron su refugio
of <u>streaming rains</u> that <u>flash</u> ed and <u>hiss</u> ed (60)	de las <u>vaporosas</u> lluvias que <u>centelleaban</u> y <u>siseaban</u>

Tabla 9. Ejemplos de aliteración.

Respecto al uso de la aliteración, en el primer caso que muestra la Tabla 9 Ibero opta por una estrategia de compensación y añade rima interna y a final de verso en el pasaje («llegó», «cambió», «invadió», «expedición»); en el segundo, crea un juego de sonidos en el siguiente verso: «**pronunció un profundo juramento**» (16). Se observa que, en el tercer ejemplo, la aliteración contribuye a crear un ritmo dinámico, lo que contrasta

con el texto meta, que presenta una menor fluidez de lectura. Por otra parte, el último caso es interesante porque la sibilancia recrea el sonido de las intensas lluvias. Ibero emplea palabras («vaporosas» y «siseaban») que conservan este recurso, aunque el efecto no es el mismo: la longitud de los vocablos en español contrasta con el ritmo cadencioso del original.

A continuación, se muestran algunas de las figuras retóricas que contribuyen a la belleza del poema y su valor comunicativo:

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
SÍMILES	blood like dew (10) waters grey as tears (54)	la sangre como rocío aguas / grises como las lágrimas
METÁFORAS	archers green (83)	arqueros verdes
	below the tongue / of foam-splashed land (92-93)	bajo la lengua / de tierra salpicada de espuma
	or laid in Thingol's lap that fire (145)	o en el pecho de Thingol depositaras ese fuego
	Then Felagund took off his <u>crown</u> / [...] / the silver helm of Nargothrond (221-223)	Entonces Felagund se quitó la corona / [...] / el yelmo de plata de Nargothrond
METONIMIAS	If hearts here were that did not quake, (227)	¡Si hubiera aquí corazones valerosos [...]!
SINESTESIA	bitter wars (107) sweet desire (146) flaming eyes (166) dark fear (184)	amargas guerras dulce deseo ojos ardientes miedo oscuro
PERSONIFICACIONES	cruel [...] blade (11)	cruel [...] espada
	its mouth was opened (26-27)	se abría su boca [de la fortaleza subterránea]
	rains that [...] hissed (60)	lluvias que [...] siseaban
	watchful halls (63)	vigilantes estancias
	of Narog, that [...] roar (82)	del Narog, que [...] ruge

Tabla 10. Ejemplos de figuras retóricas: símiles, metáforas, metonimias, sinestesia y personificaciones.

La metáfora *archers green* se refiere a que los arqueros se ocultan en el bosque, mientras que *that fire* hace alusión al Silmaril, pues estas gemas emiten un calor ardiente; también puede tratarse de una metonimia, ya que se sustituye el nombre por una de sus

propiedades. La palabra *hearts*, al designar a los presentes, se trata de una metonimia. Se observa que Ibero opta por una estrategia de conservación en todos estos ejemplos con el fin de recrear las descripciones visuales, además de embellecer el texto meta al dotarlo de un mayor lirismo. El traductor no introduce ningún cambio probablemente porque es consciente de que estos recursos cumplen la función de caracterizar el mundo maravilloso del autor original tal y como él lo imaginó.

Tolkien también emplea hipérbolos en sus versos para dirigir la atención del lector hacia una palabra o expresión concreta: *and pools of gore / their minds imagined lying red* (186-187) > «y montones de entrañas / imaginaron sus mentes que se extendían rojos» y *Now open thrown were gaping gates* (103) > «Ahora las puertas se abren como fauces». En el primer caso, Ibero opta por adaptar la expresión *pools of gore* y atenúa levemente la exageración; mantiene el epíteto «rojos». En el siguiente ejemplo, sustituye la hipérbole por un símil que resulta más natural en la lengua de llegada y, al igual que el original, cumple la función de mostrar la realidad de una forma más impresionante.

Es interesante finalizar el análisis con un comentario sobre el uso de los adjetivos. A este respecto, pueden resaltarse las acumulaciones de calificativos y la frecuencia de uso de *mighty*. En el primer caso, se encuentran los ejemplos *pale silver water wide and free* (43) > «anchas y libres aguas pálidas y plateadas», en el que se observa cómo Ibero altera el orden para obtener una estructura más natural en español, y *bare tops bitten bleak and raw* (58) > «cimas desnudas, desoladas y azotadas», en el que el traductor opta por expresar *bare* y *bleak* en una sola propuesta («desnudas»). Además, coloca todos los adjetivos detrás del nombre, posiblemente para evitar recargar la narración en exceso. Respecto a *mighty*, Tolkien suele usarlo para acompañar a varios nombres a lo largo del fragmento: *spear* (13), *doors* (28), *folk* (33), *fen* (49), *power* (150); en todos los casos se traduce como «poderoso». Cuando Tolkien emplea *might* como nombre (3/175), Ibero opta por «poderío» (3), muy posiblemente para establecer cierta distinción con *power*; sin embargo, en el segundo caso opta por «poder» (176), lo que manifiesta otra diferencia de criterio.

5.2.4. Valoración de la traducción

La estrategia de traducción a verso libre de Ibero prioriza el valor comunicativo de las palabras frente a la métrica y la rima. Consigue así reflejar la interpretación del autor, que, como observó Lefevere (1975, 18), es la que dota de calidad literaria a la obra. El traductor se preocupa por mantener algunas características de la lírica de Tolkien; por

ejemplo, la sintaxis extraña, conseguida a través del hipérbaton, y el tono antiguo que aportan los arcaísmos. En ocasiones, opta por estrategias de compensación ante la imposibilidad de recrear alguno de estos aspectos en la lengua de llegada. Asimismo, emplea estrategias conservadoras para enfrentarse a las figuras retóricas que salpican los versos, ya que contribuyen a las descripciones visuales mediante las que Tolkien evoca su mundo ficticio en la mente de los lectores. Ibero es también consciente de las traducciones previas de los *irrealia*, nombres propios e intertextos y las aplica en su texto para mantener la coherencia.

Las características de la lengua de partida y las peculiaridades de la lírica de Tolkien hacen que sea imposible recrear todos los aspectos de la obra en la lengua de llegada. El verso libre de Ibero no prima transmitir la musicalidad de la composición original; sin embargo, hace accesible la historia al lector meta, reflejando el contenido y las connotaciones del relato de manera fiel y comprensible. Además, la ausencia de notas y explicaciones del traductor contribuye a la autonomía del poema y, en definitiva, al componente fantástico-maravilloso. De este modo, Ibero supera los retos que plantea el género textual y consigue evocar un mundo imaginario al que dota de una atmósfera lejana que aporta cierta verosimilitud. Su traducción se configura como un eslabón sólido de esa cadena que teje junto los traductores anteriores y posteriores que se enfrentaron a la complejidad del *Legendarium*.

CONCLUSIONES

El caso de *Beren y Lúthien* demuestra la importancia de llevar a cabo una fase de documentación que permita aproximarse de una forma más certera a una obra de este calibre. El estudio de las definiciones de literatura fantástica ha permitido acotar los rasgos del género para situar la obra de J.R.R. Tolkien en el ámbito de lo maravilloso, donde el contraste entre lo natural y lo sobrenatural se refleja en la oposición entre el mundo real y ficticio. Asimismo, delimitar los orígenes la Tierra Media, las características de la poesía de Tolkien y el desarrollo de la leyenda de Beren y Lúthien ha posibilitado comprender el proceso creativo y la interpretación del autor, así como los rasgos de su lírica. Las distintas estrategias para la traducción de textos en verso que examinó Lefevere han constituido una base teórica útil para realizar el comentario del nivel microtextual, en el que se identifican y valoran los métodos empleados por el traductor.

Por una parte, abordar el objeto de estudio desde la perspectiva de los estudios polisistémicos ha permitido delimitar las barreras culturales que Tolkien tuvo que derribar antes de convertirse en referente de la literatura fantástica internacional; se han identificado, a su vez, los factores que contribuyeron superar esos obstáculos. Asimismo, el análisis del proceso creativo y del de edición a la luz de las teorías de Lefevere en torno a las reescrituras pone de manifiesto que las obras del autor original no se presentan tal y como él las había imaginado, sino que transmiten más bien la interpretación de Christopher Tolkien, influenciada por su ideología y el mecenazgo editorial. Así, se demuestra que la labor de Tolkien hijo ejerce una repercusión significativa en la producción de su padre, pues muchos de los estudios actuales sobre el género fantástico y el escritor se basan en la imagen que dibujan sus reescrituras.

Por otra parte, el estudio del texto meta determina cómo se ha conformado la versión en español: el análisis macrotextual revela que Ediciones Minotauro opta por la fidelidad al formato en inglés y que los paratextos cumplen la función de mostrar un producto novedoso y atractivo que hace las veces de «vestíbulo» que invita a los lectores a adentrarse en el libro. Por último, el análisis microtextual permite reflexionar sobre cómo se ha traducido un fragmento en verso de la obra, pues se identifican las estrategias que emplea Ramón Ibero para hacer frente a retos de distinta naturaleza. Ante el complejo estilo de Tolkien, el traductor opta por el verso libre y, de este modo, sacrifica la musicalidad del poema para primar el valor comunicativo de las palabras y la interpretación del autor que, según se ha estudiado, son los aspectos más importantes. Sin

embargo, Ibero no deja de lado la belleza de los versos, ya que conserva las figuras retóricas y recrea así las descripciones del mundo maravilloso que Tolkien quiso dibujar en la imaginación de los lectores. Asimismo, emplea un léxico literario y arcaico que logra evocar la atmósfera legendaria fruto de las influencias clásicas y anglosajonas que marcan las composiciones poéticas del autor. También tiene en cuenta las traducciones previas a la hora de hacer frente a los desafíos que suponen la intertextualidad, los nombres propios y los *irrealia*, con el fin de que su texto sea coherente con el resto de las publicaciones.

Beren y Lúthien se perfila, por tanto, como un caso susceptible de estudiarse desde distintas aproximaciones. El análisis de la traducción de un fragmento de *La balada de Leithian* resulta especialmente interesante, puesto que el examen de las estrategias que emplea el profesional ante los retos que presenta la poesía de Tolkien, que *a priori* parece imposible de recrear en la lengua de llegada, da lugar a una reflexión que permite valorar la calidad del texto meta no solo en términos lingüísticos, sino también literarios. Finalmente, se demuestra que la combinación de conocimientos previos y estrategias adecuadas permite obtener una traducción fiel al contenido del original y, al mismo tiempo, un texto con una estética maravillosa.

BIBLIOGRAFÍA

Alibert, Laurent. 2008. «'Le Lai de Leithian' ou l'héroïsme du couple». *Camenaë* 4: 1-13. 7 de mayo de 2020.

<http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/228b91843a7ded49d7f19e9a221866bf/camenaë-04-lalibert-tolkien.pdf>.

Arias Moreno, María Luisa. 2016. «Elfos, hobbits y ents: el mundo de Tolkien y su traducción». *Verbum et Lingua* 7: 32-51. 7 de mayo de 2020.

http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/articulo/elfos_hobbits_y_ents_el_mundo_de_tolkien_y_su_traduccion.

Beal, Jane. 2014. «Orphic Powers in J.R.R. Tolkien's Legend of Beren and Lúthien». *Journal of Tolkien Research* 1 (1): 1-25. 7 de mayo de 2020.

<https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol1/iss1/1>.

Campos, Guadalupe. 2010. «Déjà Lu. La literatura fantástica, revisitada». *Revista Luthor* 1 (1): 29–36. 7 de mayo de 2020. <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article1>.

Carbonell i Cortés, Ovidi. 1999. *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Carpenter, Humphrey. 1990. *J.R.R. Tolkien. Una biografía*. Edición eBook. Disponible en: www.ArchivoTolkien.org.

Chance, Jane. 2001. *Tolkien's Art: A Mythology for England*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Drout, Michael D.C. 2013. «Introduction: Reading Tolkien's Poetry». En *Tolkien's Poetry*, ed. por Julian Eilmann y Allan Turner. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 1-9.

Even-Zohar, Itamar. 2017. «Teoría de los polisistemas». En *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 8-28.

_____ 2017. «El 'sistema literario'». En *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 29-48.

Genette, Gérard. 2001. *Umbrales*. [orig. *Seuils*]. Traducido por Susana Lage. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Hall, Mark F. 2006. «The Theory and Practice of Alliterative Verse in the Work of J.R.R. Tolkien». *Mythlore* 25 (1): 41-52. 7 de mayo de 2020. <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol25/iss1/4>.

Hughes, Shaun F.D. 2004. «Introduction: Postmodern Tolkien». *MFS Modern Fiction Studies* 50 (4): 807-813. 7 de mayo de 2020. <https://muse.jhu.edu/article/177546>.

Jackson, Rosemary. 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. [orig. *Fantasy: The Literature of Subversion*]. Traducido por Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Joosten, Michael. 2013. «Poetry in the Transmission Conceit of *The Silmarillion*». En *Tolkien's Poetry*, ed. por Julian Eilmann y Allan Turner. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 153-162.

Kane, Douglas Charles. 2011. *Arda Reconstructed: The Creation of the Published Silmarillion*. Bethlehem: Lehigh University Press.

Lefevere, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.

_____ 1997. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. [orig. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*]. Traducido por Román Álvarez y África Vidal. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Montejano, José R. 2019. «Entrevista con Martin Simonson: Forjando la Tierra Media», *Círculo de Lovecraft* (blog). 7 de mayo de 2020. <http://circulodelovecraft.blogspot.com/2019/04/entrevista-con-martin-simonson-forjando.html>.

Moreno Paz, María del Carmen. 2016. «La traducción de elementos ficticios en *The Hobbit* (1937) de J.R.R. Tolkien». *Revista académica liLETRAd* 2: 813-824.

Nagy, Gergely. 2004. «The Adapted Text: The Lost Poetry of Beleriand». *Tolkien Studies* 1: 21-41. 7 de mayo de 2020. <https://muse.jhu.edu/article/176071>.

Osorio Buriticá, Ana. 2019. «Más de treinta años caminando Tierra Media: Entrevista a Martin Simonson», *Laterales Magazine* (sitio web). 5 de noviembre de 2019.

<https://web.archive.org/web/20191023192801/https://laterales.com/mas-treinta-anos-caminando-tierra-media-entrevista-martin-simonson/>.

Paz, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

Pérez de Villar Herranz, Amelia. 2019. «Traductores, creadores. Traducir y escribir: una historia entre dos orillas» [Entrevista a Jordi Doce y Berta Vias Mahou]. *La Linterna del Traductor* 19: 93-100. 7 de mayo de 2020. <http://www.lalinternadeltraductor.org/n19/traductores-escriitores.html>.

Roas, David. 2001. «La amenaza de lo fantástico». En *Teorías de lo fantástico*, comp. de David Roas. Madrid: Arco/Libros, 7-44.

Sánchez Ortega, Juan Jesús. 2014. «La modalidad paratextual. Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo». *Revista de Filología* 32: 245-264. 7 de mayo de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4733334.pdf>.

Shippey, Tom. 2013. «Tolkien's Development as a Writer of Alliterative Poetry in Modern English». En *Tolkien's Poetry*, ed. por Julian Eilmann y Allan Turner. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 11-28.

Simonson, Martin. 2020. «Christopher Tolkien, 1924-2020», *Planeta de Libros* (blog). 7 de mayo de 2020. <https://blogs.planetadelibros.com/planetageek/2020/01/20/christopher-tolkien-1924-2020/>.

Todorov, Tzvetan. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. [orig. *Introduction à la littérature fantastique*]. Traducido por Silvia Delpy. México D.F.: Premia Editora.

Tolkien, J.R.R. 1983. «Beowulf: los monstruos y los críticos». En *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, ed. por Christopher Tolkien. Edición ePub, 11-42. Disponible en: www.ArchivoTolkien.org.

_____ 1983. «Sobre los cuentos de hadas». En *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, ed. por Christopher Tolkien. Edición ePub, 87-121.

_____ 1993. *Cartas. J.R.R. Tolkien*, ed. por Humphrey Carpenter. Edición ePub. Disponible en: www.ArchivoTolkien.org.

_____ 2018. «Prefacio». En *Beren y Lúthien*, ed. por Christopher Tolkien. [orig. *Beren and Lúthien*]. Traducido por Martin Simonson *et al.* Barcelona: Editorial Planeta, 13-22.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Turner, Allan. 2013. «Early Influences on Tolkien's Poetry». En *Tolkien's Poetry*, ed. por Julian Eilmann y Allan Turner. Zollikofen: Walking Tree Publishers, 205-221.

Valesini, Aldo Oscar. 2013. «La poética de lo fantástico». *FronteiraZ* 10: 170-183. 7 de mayo de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5682080>.

TEXTOS DE REFERENCIA

Tolkien, J.R.R. 2017. «A Second Extract from *The Lay of Leithian*». En *Beren and Lúthien*, ed. por Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 111-132.

_____ 2018. «Un segundo extracto de *La Balada de Leithian*». En *Beren y Lúthien*, ed. por Christopher Tolkien. [orig. *Beren and Lúthien*]. Traducido por Martin Simonson *et al.* Barcelona: Editorial Planeta, 112-131.

ANEXOS

Anexo I: Recursos poéticos en la prosa de Tolkien

EJEMPLO 1	EJEMPLO 2
<p>and they built lands and <i>Melkor destroyed</i> <i>them</i>; <u>valleys they delved</u> and <i>Melkor raised them</i> <i>up</i>; <u>mountains they carved</u> and <i>Melkor threw</i> <i>them down</i>; <u>seas they hollowed</u> and <i>Melkor spilled them</i>; and nought might have peace or come to [lasting growth, for as surely as the Valar began a labour <i>so</i> [<i>would Melkor undo it or corrupt it</i></p> <p style="text-align: right;"><i>(The Silmarillion 1977, 22)</i></p>	<p>Then Finrod <u>was filled with wonder</u> at the strength and majesty of Menegroth, <i>its treasures and armouries</i> and its [many-pillared halls of stone]; and it came into his heart that he <u>would build wide halls</u> behind ever-guarded gates in some deep and secret place beneath the hills</p> <p style="text-align: right;"><i>(The Silmarillion 1977, 114).</i></p>

EJEMPLOS EXTRAÍDOS DE NAGY (2004, 23)

Anexo II: Traducciones que componen *Beren y Lúthien*

TRADUCTOR/-A	CAPÍTULO	OBRA ORIGEN	AÑO DE PUBLICACIÓN (EN ESPAÑA)
Martin Simonson	«Prefacio»	<i>Beren y Lúthien</i>	2018
Martin Simonson	«Notas sobre los días antiguos»	<i>Beren y Lúthien</i>	2018
Martin Simonson	«Beren y Lúthien»	<i>Beren y Lúthien</i>	2018
Teresa Gottlieb	«El cuento de Tinúviel»	<i>El libro de los cuentos perdidos 2</i>	1991
Elías Sarhan	«Pasaje de ‘Esbozo de la mitología’»	<i>La formación de la Tierra Media</i>	2002
Ramón Ibero	«Un pasaje extraído de ‘La Balada de Leithian’»	<i>Las baladas de Beleriand</i>	1997
Martin Simonson	«El Quenta Noldorinwa»	<i>Beren y Lúthien</i>	2018
Elías Sarhan	«Un pasaje extraído del Quenta»	<i>La formación de la Tierra Media</i>	2002
Ramón Ibero	«Un segundo extracto de ‘La Balada de Leithian’»	<i>Las baladas de Beleriand</i>	1997
Elías Sarhan	«Otro pasaje del Quenta»	<i>La formación de la Tierra Media</i>	2002
Ramón Ibero	«La narrativa de ‘La Balada de Leithian’ hasta su terminación»	<i>Las baladas de Beleriand</i>	1997
Rubén Masera y Luis Domènech	«El ‘Quenta Silmarillion’»	<i>El Silmarillion</i>	1984
Elías Sarhan	«El retorno de Beren y Lúthien según el ‘Quenta Noldorinwa’»	<i>La formación de la Tierra Media</i>	2002
Teresa Gottlieb	«Extracto del ‘Cuento Perdido del Nauglafring’»	<i>El libro de los cuentos perdidos 2</i>	1991
Rubén Masera y Luis Domènech	«Estrella del amanecer y del atardecer»	<i>El Silmarillion</i>	1984
Ramón Ibero	«Revisiones de ‘La Balada de Leithian’»	<i>Las baladas de Beleriand</i>	1997

Anexo III: Recopilación de muestras de retos de traducción

Tabla 1: Nombres propios

		NOMBRES PROPIOS		
		ORIGINAL	TRADUCCIÓN	DESCRIPCIÓN ²⁹
NOMBRES DE PERSONAJES		Morgoth (2)	Morgoth (2)	«Enemigo Oscuro» (quenya)
		Barahir (12)	Barahir (12)	«Señor de la torre» (sindarín)
		Felagund (14)	Felagund (14)	«Excavador de cuevas» (khûzdul)
		Finrod (19)	Finrod (19)	-
		Angrod (20)	Angrod (20)	«Héroe/Gigante de hierro» (sindarín, del quenya «Angarátó»)
		Egnor (20)	Egnor (20)	«Fuego fiero/caído» (sindarín, del quenya «Aikanáro»)
		Orodreth (21)	Orodreth (21)	«El que escala montañas» (sindarín)
		Túrin (29)	Túrin (29)	-
		Curufin (32)	Curufin (32)	«Hábil Finwë» (sindarín, del quenya «Curufinwë»)
		Celegorm (32)	Celegorm (32)	«Precipitado» (sindarín, del quenya «Tyelkormo»)
		Beren (45)	Beren (44)	-
		Lúthien (111)	Lúthien (112)	«Hija del Crepúsculo» (sindarín)
		Thingol (115)	Thingol (116)	«Mantogrís» (sindarín)
		Melian (118)	Melian (119)	«Obsequio Amado» (sindarín, del quenya «Melyanna»)
		Tinúviel (122)	Tinúviel (123)	«Ruiseñor» (quenya)

²⁹ Significados contrastados con la información que proporcionan los glosarios de *El Silmarillion* y *Las baladas de Beleriand*.

		NOMBRES PROPIOS		
		ORIGINAL	TRADUCCIÓN	DESCRIPCIÓN ²⁹
NOMBRES DE PERSONAJES		Fëanor (131)	Fëanor (132)	«Espíritu de Fuego» (sindarín, del quenya «Fëanáro»)
	TOPÓNIMOS	Thirsty Plain (5)	Llanura de la Sed (5)	«Dor-na-Fauglith» (sindarín)
Angband (7)		Angband (7)	«Infierno de Hierro» (sindarín)	
Narog (26)		Narog (26)	«Río de los Gnomos» (sindarín)	
Nargothrond (35)		Nargothrond (35)	«La gran fortaleza subterránea sobre el río Narog» (sindarín)	
Esgalduin (40)		Esgalduin (39)	«Río bajo el velo de hojas» (sindarín)	
Sirion (verso 42)		Sirion (verso 42)	-	
Umboth-Muilin, Twilight Meres (53)		Umboth-Muilin, los Marjales del Crepúsculo (54)	-	
Guarded Plain (56)		Llanura Guardada (57)	«Talath Dirnen» (sindarín)	
Hills of the Hunters (57)		Colinas de los Cazadores (58)	«Taur-en-Faroth» (sindarín)	
Ingwil (66)		Ingwil (66)	-	
Ginglith (93)		Ginglith (94)	«Espuma de arena» (sindarín)	
Doriath (110)		Doriath (111)	«Tierra del Cerco» (sindarín)	
Tûn (182)		Tûn (183)	-	

Tabla 2: **Irrealia**

IRREALIA	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
El[f]ves (55)	Elfo[-s] (53)
Orc (78)	Orco (79)
elven (113)	élfica (114)
Elfinesse (135)	Elfinesse (136)
Silmaril (178)	Silmaril (179)
Gnome (202)	Gnomo (203)

Tabla 3: Arcaísmos

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Conjunciones temporales y adverbios	ere (48) thence (56) o'er (83) in sooth (139)	antes de que (48) - sobre (84) en verdad (140)
Verbos con desinencias del Old English	doth (77) saist (136) shalt [choose] (240)	- dices (137) elegirás (241)
Pronombres y determinantes	thou (136) ye (224) thee (142) thy (129) thine (244) whoso (177)	- - te (143) tu/tus (129/140) tuya (245) a aquel que (178)
Interjecciones	lo! (147) o (238)	- Oh (239)
Léxico de uso arcaico	throth (15) abode (104) elven (113) heavily [spoke] (126) fell (177) haply (190)	palabra (15) se levanta (105) élfica (114) con tristeza [pronunció] (127) cruel (177) imprevista (191)
Vocablos de uso poco frecuente	thither (74) oft (77) dwell (148) throng (165)	- a menudo (78) habitan (149) multitud (166)
Uso literario	kin (17) maid[ens] (23) woe (130) rue (194) stead (241) for (157)	linaje doncella/-s dolor deploró - pues

Tabla 4: **Intertextualidad**

INTERTEXTUALIDAD	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Morgoth (2)	Morgoth (2)
Tinúviel (122)	Tinúviel (122)
and mighty doors, that unassailed / till Túrin's day stood vast and grim (28-29)	y poderosas puertas, que no fueron atacadas / hasta los días de Túrin, vastas y sombrías (28-29)
and such a spell on them binds / that never again till Túrin's day / would Gnome of Narog in array / of open battle go to war (200-203)	y tal conjuro teje en ellos / que nunca más hasta el día de Túrin / un Gnomo del Narog en formación / de batalla abierta parte a la guerra (201-204)
'Be he friend or foe, or demon wild / of Morgoth, Elf, or mortal child, / or any that here on earth may dwell, / no law, nor love, nor league of hell, / no might of Gods, no binding spell, / shall him defend from hatred fell / of Fëanor's sons, whoso take or steal / or finding keep a Silmaril. These we alone do claim by right, / our thrice enchanted jewels bright' (171-180)	«Sea amigo o enemigo, o salvaje demonio / de Morgoth, Elfo o hijo mortal, / o cualquiera que aquí, en la tierra, pueda morar, / ninguna ley, ni amor, ni alianza del infierno, / ni poder de los Dioses, / ni hechizo protector / defenderá del cruel odio / de los hijos de Fëanor a aquel que tome o robe / o al encontrar guarde un Silmaril. / Sólo nosotros reclamamos por derecho / nuestras por tres veces encantadas, brillantes joyas.» (172-181)
and as before in Tûn awoke / his father's voice their hearts to fire, (181-182)	y como antes en Tûn la voz de su padre / despertó el fuego en los corazones, (183-184)

Tabla 5: **Hipérbaton**

HIPÉRBATON	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
and armies black were in his train (6)	y en su expedición participaron ejércitos vestidos de negro (6)
Then Barahir the bold did aid / with mighty spear, with shield and men, / Felagund wounded. (12-14)	Entonces Barahir el intrépido auxilió / con poderosa lanza, con escudos y hombres, / a Felagund herido. (12-14)
To the fen / escaping, there they bound their troth, (14-15)	Escapando / al marjal, allí empeñaron su palabra, (14-15)
But there of Finrod's children four / were Angrod slain and proud Egnor. (19-20)	Pero allí de los cuatro hijos de Finrod / Angrod y el orgulloso Egnor fueron asesinados. (19-20)
Umboth-Muilin, Twilight Meres, / those great wide waters grey as tears / the Elves then named. (53-55)	Los Elfos llamaron entonces / Umboth-Muilin, los Marjales del Crepúsculo, / a aquellas grandes y extensas aguas / grises como las lágrimas. (53-56)
An everlasting watch they hold, / the Gnomes of Nargothrond renowned, (66-67)	Una vigilancia permanente mantenían / los afamados Gnomos de Nargothrond, (67-68)
bearing the gleaming ring on hand of Felagund, (76-77)	portando el centelleante anillo en la mano de Felagund, (77-78)
Now swiftest journey thence they made / to Nargothrond's sheer terraces (96-97)	Entonces se dirigen más de prisa [<i>sic.</i>] / hacia las escarpadas terrazas de Nargothrond (97-98)
Fair were the words of Narog's king (105)	Hermosas fueron las palabras del rey del Narog (106)
Behind closed doors they sat, (108)	Detrás de puertas cerradas / se sentaron, (109-110)
and words him fail / recalling Lúthien dancing fair (110-111)	y le faltan las palabras / al recordar la bella danza de Lúthien (111-112)
This Felagund in wonder heard, (125)	Esto oyó maravillado Felagund, (126)
He cannot hope within his hoard / to keep this gem, (133-134)	Él no puede esperar en su tesoro / albergar esa gema, (134-135)
Friendship to me in every need / they yet have sworn, but much I fear / that to Beren son of Barahir / mercy or love they will not show (152-155)	A mí me han mostrado amistad / en todos los aspectos, pero mucho me temo / que a Beren, hijo de Barahir, / no le mostrarán ni misericordia ni amor (153-156)

HIPÉRBATON	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
True words he spoke [...] (157)	Palabras verdaderas pronunció [...] (158)
whoso take or steal / or finding keep a Silmaril. (177-178)	a aquel que tome o robe / o al encontrar guarde un Silmaril. (178-179)
and pools of gore / their minds imagined lying red / in Nargothrond about the dead, / did Narog's host with Beren go; / or haply battle, ruin, and woe / in Doriath where great Thingol reigned, / if Fëanor's fatal jewel he gained. (186-192)	y montones de entrañas / imaginaron sus mentes que se extendían rojos / en Nargothrond en torno a los muertos, / si las huestes del Narog partían con Beren; / o una batalla imprevista, ruina y dolor / en Doriath, donde el gran Thingol reinaba / si la fatal joya de Fëanor aquel conquistaba. (187-193)
So would they not that angry day / King Felagund their lord obey, (217- 218)	Así, aquel día iracundo / no obedecieron al rey Felagund, su señor, (218-219)

Tabla 6: Polisíndeton y anáforas

POLISÍNDETON Y ANÁFORAS		
	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
POLISÍNDETON	guarding the plain and all the ways / between Narog swift and Sirion pale; / and archers whose arrows never fail / there range the woods, and secret kill (70-73)	vigilando la llanura y todos los caminos / entre el rápido Narog y el pálido Sirion; / y arqueros cuyas flechas jamás yerran / vagan por los bosques, y matan en secreto (71-74)
	Fëanor's sons would, if they could, / slay thee or ever thou reached his wood / or laid in Thingol's lap that fire / or gained at least thy sweet desire (143-146)	Si pudieran, los hijos de Fëanor / te matarían si alguna vez llegas a su floresta / o en el pecho de Thingol depositaras ese fuego, / o si por lo menos consiguieras tu dulce deseo (144-147)
	'Be he friend or foe, or demon wild / of Morgoth, Elf, or mortal child, / or any that here on earth may dwell, / no law, nor love, nor league of hell, / no might of Gods, no binding spell, (171-175)	«Sea amigo o enemigo, o salvaje demonio / de Morgoth, Elfo o hijo mortal, / o cualquiera que aquí, en la tierra, pueda morar, / ninguna ley, ni amor, ni alianza del infierno, / ni poder de los Dioses, / ni hechizo protector (172-176)
ANÁFORA	and flames of Morgoth's vengeance burned, / and all the might which he prepared / <u>in</u> secret <u>in</u> his fastness flared / and poured across the Thirsty Plain; / and armies black were in his train. (2-6) *también polisíndeton	y prendieron las llamas de la venganza de Morgoth, / y todo el poderío que él preparó / <u>en</u> secreto <u>en</u> su fortaleza ardió / e invadió la Llanura de la Sed; / y en su expedición participaron ejércitos vestidos de negro. (2-6)
	and Felagund deeply swore an oath / of friendship to his kin <u>and</u> seed / of love <u>and</u> succour in time of need. (16-18)	y Felagund pronunció un profundo juramento / de amistad a su linaje y su descendencia, / de amor y socorro en tiempos de necesidad. (16-18)

POLISÍNDETON Y ANÁFORAS		
	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
ANÁFORA	beneath those hills the cloven way / of Narog, and the watchful halls / of Felagund beside the falls / of Ingwil tumbling from the world (63-65)	bajo aquellas colinas / discurría el hendido camino / del Narog, y las vigilantes estancias / de Felagund junto a las cataratas / de Ingwil que se precipitaban desde el prado (63-66)
	[...] slay thee or ever thou reached his wood / or laid in Thingol's lap that fire / or gained at least thy sweet desire (144-146) *también polisíndeton	[...] te matarían si alguna vez llegas a su floresta, / o en el pecho de Thingol depositaras ese fuego / o si por lo menos consiguieras tu dulce deseo (145-147)

Tabla 7: Estructuras bimembres

ESTRUCTURAS BIMEMBRES		
	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
CON SINÓNIMOS	fire and smoke (8)	fuego y humo (8)
	kin and seed (17)	su linaje y su descendencia (17)
	hid and veiled (27)	oculta y cubierta (27)
	death and torment (124)	la muerte y el tormento (125)
	peer and gaze (69)	observan y escrutan (70)
	lords and masters (132)	señores y amos (133)
	mercy or love (155)	ni misericordia ni amor (156)
	take or steal (177)	tome o robe (178)
	wild and potent (181)	fuertes y potentes (182)
	terror and despair (195)	y con terror y desesperación (196)
OTRAS ESTRUCTURAS BIMEMBRES	dark and shrouded stream (40)	corriente oculta y oscura (40)
	[mighty doors] vast and grim (29)	[poderosas puertas] vastas y sombrías (29)
	hung and hewn (100)	sombrías y talladas (101)
	force or guile (197)	con fuerza o astucia (198)

Tabla 8: **Enumeraciones gradativas**

ENUMERACIONES GRADATIVAS	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
gathered the remnant of their men, / their maidens and their children fair (22-23)	agruparon al resto de sus hombres, / de sus doncellas y sus hermosos hijos; (22-23)
with posts and lintels of ponderous stone / and timbers huge. (101-102)	con postes y dinteles de pesada piedra / y enormes maderos. (102-103)
‘Be he friend or foe, or demon wild / of Morgoth, Elf, or mortal child, / or any that here on earth may dwell, / no law, nor love, nor league of hell, / no might of Gods, no binding spell, (171-175)	«Sea amigo o enemigo, o salvaje demonio / de Morgoth, Elfo o hijo mortal, / o cualquiera que aquí, en la tierra, pueda morar, / ninguna ley, ni amor, ni alianza del infierno, / ni poder de los Dioses, ni hechizo protector (172-176)
With secrecy, ambush, spies and lore / of wizardry, with silent leaguer / of wild things wary, watchful, eager, / of phantom hunters, venomed darts, / and unseen stealthy creeping arts, / with padding hatred that its prey / with feet of velvet all the day (204-210)	Con movimientos furtivos, emboscadas, espías y saber / de hechicería, con alianzas secretas, / atentos a las criaturas salvajes, vigilantes, codiciosos, / cazadores fantasmales, con flechas envenenadas / e invisibles y artes oscuras y sigilosas, / con odio sordo, a sus presas / con pies de terciopelo durante todo el día (205-211)
‘[...] turned from my gates to leave my town, / my people, and my realm and crown!’. (231-232)	‘¡[...] dándole la espalda a mis puertas para dejar mi ciudad, / mi pueblo, mi reino y mi corona!’. (231-232)

Tabla 9: **Aliteraciones**

ALITERACIONES	
ORIGINAL	TRADUCCIÓN
in secret in his fastness flared (4)	en secreto en su fortaleza ardió (4)
To the fen / escaping, there they bound their troth, (14-15)	Escapando /al marjal, allí empeñaron su palabra, (14-15)
Felagund and Orodreth then / gathered the remnant of their men, / their maidens and their children fair / forsaking war they made their lair (22-25)	Entonces Felagund y Orodreth agruparon al resto de sus hombres, de sus doncellas y sus hermosos hijos; abandonando la guerra establecieron su refugio (21-24)
of streaming rains that flashed and hissed (60)	de las vaporosas lluvias que centelleaban y siseaban (verso 61)
and every Hill is tower-crowned, where wardens sleepless peer and gaze (68-69)	cada colina coronada por una torre, donde centinelas insomnes observan y escrutan (69-70)

Tabla 10: Figuras retóricas

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
SÍMILES	blood like dew (10) waters grey as tears (54)	la sangre como rocío (10) aguas / grises como las lágrimas (56)
METÁFORAS	archers green (83)	arqueros verdes (84)
	below the tongue / of foam-splashed land (92-93)	bajo la lengua / de tierra salpicada de espuma (93-94)
	or laid in Thingol's lap that fire (145)	o en el pecho de Thingol depositaras ese fuego (146)
	Then Felagund took off his <u>crow</u> n / [...] / the silver helm of Nargothrond (221-223)	Entonces Felagund se quitó la corona / [...] / el yelmo de plata de Nargothrond (222-224)
METONIMIAS	If hearts here were that did not quake, (227)	¡Si hubiera aquí corazones valerosos [...]! (227)
SINESTESIA	bitter wars (107) sweet desire (146) flaming eyes (166) dark fear (184)	amargas guerras (108) dulce deseo (147) ojos ardientes (167) miedo oscuro (185)
PERSONIFICACIONES	cruel [...] blade (11)	cruel [...] espada (11)
	its mouth was opened (26-27)	se abría su boca [de la fortaleza subterránea] (26-27)
	water [...] rolling in splendour to the sea (42-43)	aguas [...] que en esplendor corrían hacia el mar (43-44)
	a mighty fen / he [the river] feeds and drenches (49-50)	un poderoso marjal / alimento y riegue (49-50)
	with bare tops bitten [...] by western winds, (58)	con cimas desnudas [...] azotadas / por los vientos occidentales; (59-60)
	rains that [...] hissed (60)	lluvias que [...] siseaban (61)
	watchful halls (63)	vigilantes estancias (64)
	of Narog, that [...] roar (82)	del Narog, que [...] ruge (83)
that angry day (217)	aquel día iracundo (218)	
HIPÉRBOLES	Now open thrown were gaping gates (103)	Ahora las puertas se abren como fauces (104)

	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
HIPÉRBOLES	and pools of gore / their minds imagined lying red (186-187)	y montones de entrañas / imaginaron sus mentes que se extendían rojos (187-188)

Anexo IV: Comentarios sobre otras propuestas de traducción

PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN INTERESANTES		
ORIGINAL	TRADUCCIÓN	COMENTARIO
and armies black were in his train. (6)	y en su expedición participaron ejércitos vestidos de negro. (6)	La traducción literal de <i>armies black</i> sería «ejércitos negros» y constituiría una especie de metáfora, ya que se identifica el color de la armadura de los combatientes con los ejércitos. En la traducción de Ibero se observa una explicitación que suprime esta figura retórica.
who once to Felagund was dear.' (80)	que otrora fue querido para Felagund». (81)	Aunque Tolkien no mantiene un orden natural en la sintaxis de esta oración, resulta una construcción aún más extraña en la lengua de llegada debido al uso de la expresión «fue querido». Ibero posiblemente busca que este verso tenga cierto efecto en los lectores del texto meta para compensar otras ocasiones, como el ejemplo siguiente, en las que opta por naturalizar.
When the ring was seen (84)	Cuando vieron el anillo (85)	Tolkien emplea la pasiva, cuyo uso es muy frecuente en inglés. No obstante, el traductor pasa la oración a activa para adaptarse a las convenciones de la lengua de llegada.
for no ford, / nor bridge was built where Narog poured (87-88)	pues ningún vado / o puente había donde el Narog vertía sus aguas (88-89)	En esta ocasión, se puede observar que Ibero emplea un hipérbaton cuando en la versión en inglés no hay ninguno. Asimismo, en el original hay una metonimia («donde se vierte el Narog»), pero el traductor decide especificar: «donde el Narog vertía sus aguas», quizás para lograr un tono más poético en el texto meta.

PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN INTERESANTES		
ORIGINAL	TRADUCCIÓN	COMENTARIO
They came beneath a sickle moon (99)	Llegaron bajo la hoz de la luna (100)	<i>Sickle moon</i> designa la fase de la luna cuando está en cuarto creciente. Ibero traduce la palabra <i>sickle</i> literalmente y, de esta manera, consigue crear una metáfora que contribuye a la belleza poética de la traducción.
'It seems that Thingol doth desire / thy death. (127-128)	«Parece que Thingol sí desea / tu muerte. (128-129)	<i>Doth</i> pasa a ser «sí» en la traducción de Ibero para recoger el matiz de énfasis del auxiliar.
And yet thou saist for nothing less / can thy return to Doriath / be purchased? (136-138)	¿Mas dices que por nada más / puede conseguirse tu retorno / a Doriath? (137-139)	Ibero traduce <i>less</i> por su contrario, «más», y crea así un juego de palabras con el nexos adversativo «mas». Esto no afecta al sentido, ya que el lector meta lo entiende de igual manera que el original.
and a great hush falls upon that place. (170)	y un gran silencio se impone en aquel lugar. (171)	La traducción literal sería «El silencio cae sobre el lugar». La propuesta «se impone» acaba con el sentido figurado de la expresión.
and such a spell on them binds (200)	y tal conjuro teje en ellos (201)	«Tal conjuro teje» se trata de una buena solución para describir de una forma más lírica la influencia que ejercen las palabras del personaje sobre el resto.
with padding hatred that its prey / with feet of velvet all the day (209-210)	con odio sordo, a sus presas / con pies de terciopelo durante todo el día (210-211)	Tolkien usa el verbo <i>padding</i> en sentido figurado («sofocado, reprimido»). Ibero lo traduce por «sordo» (un odio violento y reprimido). Con esta decisión consigue expresar el mismo significado y le añade calidad literaria al texto. Por otra parte, <i>with feet of velvet</i> es una expresión cuya traducción literal funciona en la lengua de llegada y, por este motivo, Ibero la mantiene.

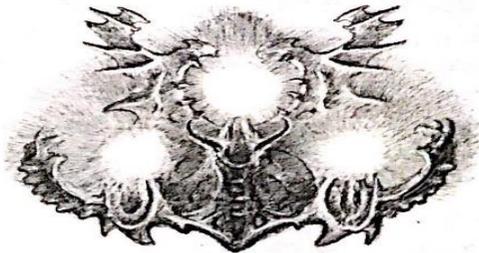
PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN INTERESANTES		
ORIGINAL	TRADUCCIÓN	COMENTARIO
for dread of Morgoth (215)	por el pavoroso miedo a Morgoth (216)	<i>Dread</i> se traduce por dos palabras que constituyen una redundancia ausente en el original: «pavoroso» enfatiza el nombre «miedo» para añadirle intensidad.
If hearts here were that did not quake, / or that to Finrod's son were true (226-227)	¡Si hubiera aquí corazones valerosos / o que fueran leales a Finrod (227-228)	En el texto de Tolkien, Felagund se está refiriendo a sí mismo (<i>Finrod's son</i>), mientras que en la traducción de Ibero habla de su padre («Finrod»). Así, el traductor parece confundir a dos personajes. La razón puede ser que en <i>El Silmarillion</i> publicado, Felagund pasó a llamarse Finrod y este último, Finarfin. Por tanto, en esta ocasión Ibero no ha tenido en cuenta dicha evolución; los cambios que introduce Tolkien, sobre todo en la nomenclatura de los protagonistas, son confusos.
Then Celegorm no more would stay, (245)	En ese momento Celegorm se sintió incapaz de seguir allí, (246)	En este verso se puede percibir que Ibero explicita más información que Tolkien. Mediante esta estrategia guía al lector hacia una determinada interpretación del original.

Anexo V: Muestra del texto analizado en inglés

BEREN AND LÚTHIEN

and Felagund. Thus they were revealed as Elves, but the spells of Felagund concealed their names and quest. Long were they tortured in the dungeons of Thû, but none betrayed the other.

The oath referred to at the end of this passage was sworn by Fëanor and his seven sons, in the words of the *Quenta*, 'to pursue with hate and vengeance to the ends of the world Vala, Demon, Elf, or Man, or Orc who hold or take or keep a Silmaril against their will.' See pp. 117-18, lines 171-80.



A SECOND EXTRACT FROM
THE LAY OF LEITHIAN

I give now a further passage of *The Lay of Leithian* (see pp. 91, 93) telling the story that has just been given in its very compressed form in the *Quenta*. I take up the poem where the Siege of Angband was ended in what was later called the Battle of Sudden Flame. According to the dates that my father wrote on the manuscript the whole passage was composed in March-April 1928. At line 246 Canto VI of the *Lay* ends and Canto VII begins.

An end there came, when fortune turned
and flames of Morgoth's vengeance burned,
and all the might which he prepared
in secret in his fastness flared
and poured across the Thirsty Plain;

The leaguer of Angband Morgoth broke;
his enemies in fire and smoke

were scattered, and the Orcs there slew,
 and slew, until the blood like dew
 dripped from each cruel and crooked blade. 10
 Then Barahir the bold did aid
 with mighty spear, with shield and men,
 Felagund wounded. To the fen
 escaping, there they bound their troth,
 and Felagund deeply swore an oath 15
 of friendship to his kin and seed
 of love and succour in time of need.
 But there of Finrod's children four
 were Angrod slain and proud Egnor. 20
 Felagund and Orodreth then
 gathered the remnant of their men,
 their maidens and their children fair;
 forsaking war they made their lair
 and cavernous hold far in the south. 25
 On Narog's towering bank its mouth
 was opened; which they hid and veiled,
 and mighty doors, that unassailed
 till Túrin's day stood vast and grim,
 they built by trees o'ershadowed dim. 30
 And with them dwelt a long time there
 Curufin, and Celegorm the fair;
 and a mighty folk grew neath their hands
 in Narog's secret halls and lands.

Thus Felagund in Nargothrond 35
 still reigned, a hidden king whose bond

was sworn to Barahir the bold.
 And now his son through forests cold
 wandered alone as in a dream.
 Esgalduin's dark and shrouded stream
 he followed, till its waters froze 40
 were joined to Sirion, Sirion hoar,
 pale silver water wide and free
 rolling in splendour to the sea.

Now Beren came unto the pools,
 wide shallow meres where Sirion cools 45
 his gathered tide beneath the stars,
 ere chafed and sundered by the bars
 of reedy banks a mighty fen
 he feeds and drenches, plunging then 50
 into vast chasms underground,
 where many miles his way is wound.
 Umboth-Muilin, Twilight Meres,
 those great wide waters grey as tears
 the Elves then named. Through driving rain 55
 from thence across the Guarded Plain
 the Hills of the Hunters Beren saw
 with bare tops bitten bleak and raw
 by western winds, but in the mist
 of streaming rains that flashed and hissed 60
 into the meres he knew there lay
 beneath those hills the cloven way
 of Narog, and the watchful halls
 of Felagund beside the falls 65
 of Ingwil tumbling from the wold.

An everlasting watch they hold,
 the Gnomes of Nargothrond renowned,
 and every hill is tower-crowned,
 where wardens sleepless peer and gaze
 guarding the plain and all the ways 70
 between Narog swift and Sirion pale;
 and archers whose arrows never fail
 there range the woods, and secret kill
 all who creep thither against their will.

Yet now he thrusts into that land 75
 bearing the gleaming ring on hand
 of Felagund, and oft doth cry:
 'Here comes no wandering Orc or spy,
 but Beren son of Barahir
 who once to Felagund was dear.' 80

So ere he reached the eastward shore
 of Narog, that doth foam and roar
 o'er boulders black, those archers green
 came round him. When the ring was seen
 they bowed before him, though his plight 85
 was poor and beggarly. Then by night
 they led him northward, for no ford
 nor bridge was built where Narog poured
 before the gates of Nargothrond,
 and friend nor foe might pass beyond. 90

To northward, where that stream yet young
 more slender flowed, below the tongue
 of foam-splashed land that Ginglith pens
 when her brief golden torrent ends

and joins the Narog, there they wade.
 Now swiftest journey thence they made 95
 to Nargothrond's sheer terraces
 and dim gigantic palaces.

They came beneath a sickle moon
 to doors there darkly hung and hewn 100
 with posts and lintels of ponderous stone
 and timbers huge. Now open thrown
 were gaping gates, and in they strode
 where Felagund on throne abode.

Fair were the words of Narog's king 105
 to Beren, and his wandering
 and all his feuds and bitter wars
 recounted soon. Behind closed doors
 they sat, while Beren told his tale
 of Doriath; and words him fail 110
 recalling Lúthien dancing fair
 with wild white roses in her hair,
 remembering her elven voice that rung
 while stars in twilight round her hung. 115
 He spake of Thingol's marvellous halls
 by enchantment lit, where fountain falls
 and ever the nightingale doth sing
 to Melian and to her king.
 The quest he told that Thingol laid 120
 in scorn on him; how for love of maid
 more fair than ever was born to Men,
 of Tinúviel, of Lúthien,

or finding keep a Silmaril.
 These we alone do claim by right,
 our thrice enchanted jewels bright.' 180

Many wild and potent words he spoke,
 and as before in Tûn awoke
 his father's voice their hearts to fire,
 so now dark fear and brooding ire
 he cast on them, foreboding war 185
 of friend with friend; and pools of gore
 their minds imagined lying red
 in Nargothrond about the dead,
 did Narog's host with Beren go;
 or haply battle, ruin, and woe 190
 in Doriath where great Thingol reigned,
 if Fëanor's fatal jewel he gained.
 And even such as were most true
 to Felagund his oath did rue,
 and thought with terror and despair 195
 of seeking Morgoth in his lair
 with force or guile. This Curufin
 when his brother ceased did then begin
 more to impress upon their minds;
 and such a spell he on them binds 200
 that never again till Túrin's day
 would Gnome of Narog in array
 of open battle go to war.
 With secrecy, ambush, spies and lore
 of wizardry, with silent leaguer 205

of wild things wary, watchful, eager,
 of phantom hunters, venomed darts,
 and unseen stealthy creeping arts,
 with padding hatred that its prey
 with feet of velvet all the day
 followed remorseless out of sight 210
 and slew it unawares at night –
 thus they defended Nargothrond,
 and forgot their kin and solemn bond
 for dread of Morgoth that the art
 of Curufin set within their heart. 215

So would they not that angry day
 King Felagund their lord obey,
 but sullen murmured that Finrod
 nor yet his son were as a god. 220
 Then Felagund took off his crown
 and at his feet he cast it down,
 the silver helm of Nargothrond:
 'Yours ye may break, but I my bond
 must keep, and kingdom here forsake. 225
 If hearts here were that did not quake,
 or that to Finrod's son were true,
 then I at least should find a few
 to go with me, not like a poor
 rejected beggar scorn endure, 230
 turned from my gates to leave my town,
 my people, and my realm and crown!'

Hearing these words there swiftly stood
 beside him ten tried warriors good,
 men of his house who had ever fought 235
 wherever his banners had been brought.
 One stooped and lifted up his crown,
 and said: 'O king, to leave this town
 is now our fate, but not to lose
 thy rightful lordship. Thou shalt choose 240
 one to be steward in thy stead.'
 Then Felagund upon the head
 of Orodreth set it: 'Brother mine,
 till I return this crown is thine.'
 Then Celegorm no more would stay, 245
 and Curufin smiled and turned away.

Thus twelve alone there ventured forth
 from Nargothrond, and to the North
 they turned their silent secret way,
 and vanished in the fading day. 250
 No trumpet sounds, no voice there sings,
 as robed in mail of cunning rings
 now blackened dark with helmets grey
 and sombre cloaks they steal away.
 Far-journeying Narog's leaping course 255
 they followed till they found his source,
 the flickering falls, whose freshets sheer
 a glimmering goblet glassy-clear

with crystal waters fill that shake
 and quiver down from Ivrin's lake,
 from Ivrin's mere that mirrors dim 260
 the pallid faces bare and grim
 of Shadowy Mountains neath the moon.

Now far beyond the realm immune
 from Orc and demon and the dread 265
 of Morgoth's might their ways had led.
 In woods o'er shadowed by the heights
 they watched and waited many nights,
 till on a time when hurrying cloud
 did moon and constellation shroud, 270
 and winds of autumn's wild beginning
 soughed in the boughs, and leaves went spinning
 down the dark eddies rustling soft,
 they heard a murmur hoarsely waft
 from far, a croaking laughter coming; 275
 now louder; now they heard the drumming
 of hideous stamping feet that tramp
 the weary earth. Then many a lamp
 of sullen red they saw draw near,
 swinging, and glistening on spear 280
 and scimitar. There hidden nigh
 they saw a band of Orcs go by
 with goblin faces swart and foul.
 Bats were about them, and the owl,
 the ghostly forsaken night-bird cried 285
 from trees above. The voices died,

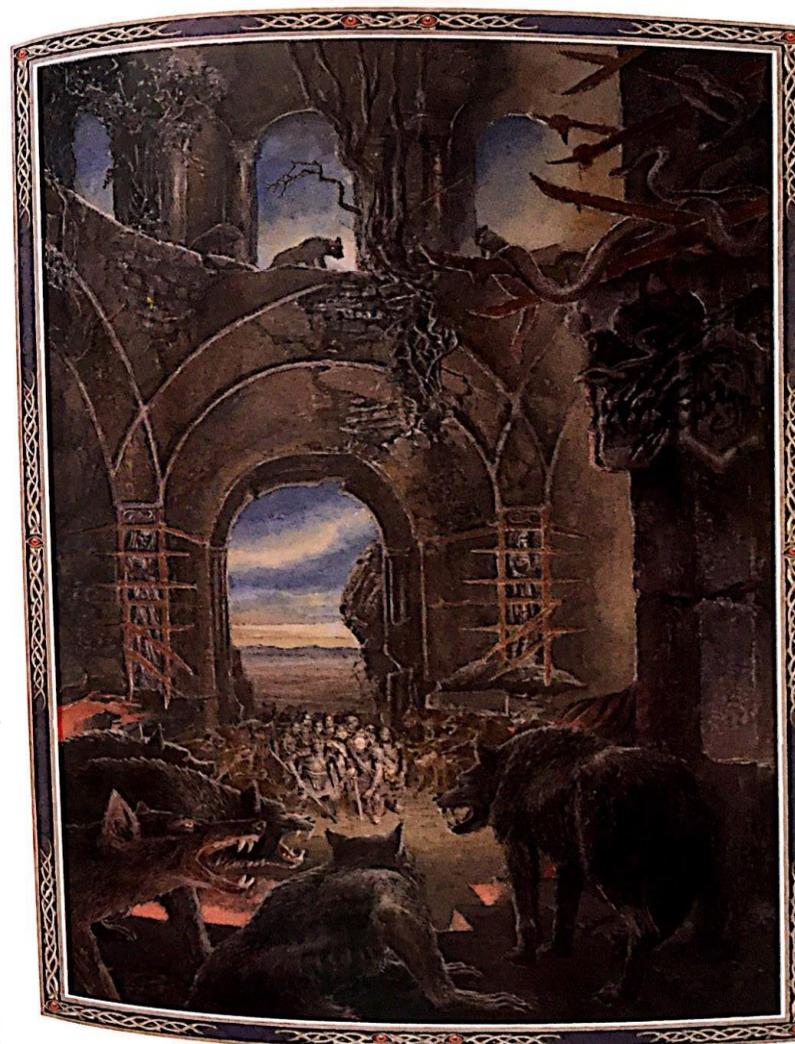
Anexo VI: Muestra del texto analizado en español



UN SEGUNDO EXTRACTO DE *LA BALADA DE LEITHIAN*

A continuación reproduciré otro pasaje de *La Balada de Leithian* (véase pp. 96, 104) que narra la historia que acabamos de ver de una manera muy comprimida, sacada del *Quenta*. Retomamos el poema en el momento en que el Asedio de Angband terminó con lo que más tarde se llamaría la «Batalla de la Llama Súbita». Según las fechas indicadas por mi padre en el manuscrito, el pasaje entero fue compuesto entre marzo y abril de 1928. En el verso 247 termina el Canto VI de la Balada, y comienza el Canto VII.

El fin llegó cuando la fortuna cambió,
y prendieron las llamas de la venganza de Morgoth,
y todo el poderío que él preparó
en secreto en su fortaleza ardió
e invadió la Llanura de la Sed; 5
y en su expedición participaron ejércitos vestidos de negro.



Morgoth rompió la alianza de Angband;
sus enemigos en fuego y humo
fueron dispersados, y allí los Orcos mataron
y mataron, hasta que la sangre como rocío
chorreó de cada cruel y curva espada. 10
Entonces Barahir el intrépido auxilió
con poderosa lanza, con escudos y hombres,
a Felagund herido. Escapando
al marjal, allí empeñaron su palabra, 15
y Felagund pronunció un profundo juramento
de amistad a su linaje y su descendencia,
de amor y socorro en tiempos de necesidad.
Pero allí de los cuatro hijos de Finrod
Angrod y el orgulloso Egnor fueron asesinados. 20
Entonces Felagund y Orodreth
agruparon al resto de sus hombres,
de sus doncellas y sus hermosos hijos;
abandonando la guerra establecieron su refugio
y cavernosa fortaleza lejos, en el sur. 25
Sobre la inmensa ribera del Narog se abrió
su boca, que ellos mantenían oculta y cubierta,
y poderosas puertas, que no fueron atacadas
hasta los días de Túrin, vastas y sombrías,
construyeron bajo la oscura sombra de los árboles. 30
Y allí habitaron largo tiempo con ellos
Curufin y Celegorm el hermoso;
y bajo sus manos creció un pueblo poderoso
en las secretas estancias y las tierras del Narog.

Así, en Nargothrond todavía 35
reinaba Felagund, rey oculto unido
por un juramento con Barahir el intrépido.
Y ahora su hijo a través de bosques fríos

vagó solo como en un sueño.
 La corriente oculta y oscura del Esgalduin
 siguió, hasta que sus gélidas aguas 40
 se unían con el Sirion, el venerable Sirion,
 anchas y libres aguas pálidas y plateadas
 que en esplendor corrían hacia el mar.
 Entonces Beren llegó hasta los estanques,
 lagos anchos y someros donde el Sirion enfría 45
 su marea acumulada bajo las estrellas,
 antes de que encolerizado y separado por los bancos
 de las orillas cubiertas de cañas un poderoso marjal
 alimente y riegue, para precipitarse después 50
 en vastos abismos subterráneos,
 donde su camino serpentea durante muchas millas.
 Los Elfos llamaron entonces
 Umboth-Muilin, los Marjales del Crepúsculo,
 a aquellas grandes y extensas aguas 55
 grises como las lágrimas. Bajo la lluvia torrencial,
 atravesando la Llanura Guardada,
 Beren vio las Colinas de los Cazadores
 con cimas desnudas, desoladas y azotadas 60
 por los vientos occidentales; pero en la niebla
 de las vaporosas lluvias que centelleaban y siseaban
 y caían en los marjales él sabía que bajo aquellas colinas
 discurría el hendido camino
 del Narog, y las vigilantes estancias 65
 de Felagund junto a las cataratas
 de Ingwil que se precipitaban desde el prado.
 Una vigilancia permanente mantenían
 los afamados Gnomos de Nargothrond,
 cada colina coronada por una torre, 70
 donde centinelas insomnes observan y escrutan
 vigilando la llanura y todos los caminos

entre el rápido Narog y el pálido Sirion;
 y arqueros cuyas flechas jamás yerran
 vagan por los bosques, y matan en secreto
 a aquellos que furtivamente penetran contra su
 [voluntad. 75
 Pero ahora él penetra en esa tierra
 portando el centelleante anillo en la mano
 de Felagund, y a menudo grita:
 «Por aquí no viene ningún Orco o espía errante,
 sino Beren, hijo de Barahir, 80
 que otrora fue querido para Felagund».
 Y así antes de que alcanzara la orilla oriental
 del Narog, que desprende espuma y rugen
 sobre las negras rocas, aquellos arqueros verdes
 le rodearon. Cuando vieron el anillo 85
 se inclinaron ante él, aunque su aspecto
 era pobre y pordiosero. Luego, de noche,
 le condujeron al norte, pues ningún vado
 o puente había donde el Narog vertía sus aguas
 delante de las puertas de Nargothrond, 90
 y ni amigo ni enemigo podía avanzar más.
 Al norte, donde esa corriente aún joven
 más débil fluía, bajo la lengua
 de tierra salpicada de espuma que el Ginglith circunda
 donde su breve y dorado torrente finaliza 95
 y se une al Narog, allí lo vadean.
 Entonces se dirigen más de prisa
 hacia las escarpadas terrazas de Nargothrond
 y sus sombríos y gigantescos palacios. 100
 Llegaron bajo la hoz de la luna
 hasta puertas que allí se alzaban sombrías y talladas
 con postes y dinteles de pesada piedra
 y enormes maderos. Ahora las puertas

se abren como fauces, y entran
al lugar donde se levanta el trono de Felagund. 105

Hermosas fueron las palabras del rey del Narog
a Beren, y sus correrías
y todas sus luchas y amargas guerras
pronto se contaron. Detrás de puertas cerradas
se sentaron, mientras Beren narraba su historia 110

al recordar la bella danza de Lúthien
con silvestres rosas blancas en el cabello,
rememorando su élfica voz que vibraba
mientras en el crepúsculo las estrellas pendían alrededor. 115

Habló de las maravillosas estancias de Thingol
iluminadas por encantamientos, donde las fuentes caen
y el ruiseñor siempre canta
a Melian y a su rey. 120

Habló de la misión que Thingol le impuso
para escarnio suyo; cómo por amor a una doncella,
más hermosa a que las que nacen de los Hombres,
Tinúviel, Lúthien,
tuvo que enfrentarse al ardiente yermo,
y sin duda probar la muerte y el tormento. 125

Esto oyó maravillado Felagund,
y con tristeza al final pronunció sus palabras:
«Parece que Thingol sí desea
tu muerte. El fuego eterno
de esas joyas encantadas todos saben 130

que está maldecido con el juramento del interminable dolor,
y sólo los hijos de Fëanor por derecho
son señores y amos de su luz.
Él no puede esperar en su tesoro

albergar esa gema, ni es señor
de todo el pueblo de Elfinesse. 135

¿Mas dices que por nada más
puede conseguirse tu retorno
a Doriath? Muchos senderos terribles
en verdad se extienden ante tus pies,
y después del de Morgoth aún un tenaz
e infatigable odio, como bien sé,
te acosará desde el cielo hasta el infierno. 140

Si pudieran, los hijos de Fëanor
te matarían si alguna vez llegas a su floresta,
o en el pecho de Thingol depositaras ese fuego,
o si por lo menos consiguieras tu dulce deseo.
Celegorm y Curufin

habitan en este mismo reino,
y aunque yo, hijo de Finrod,
soy rey, han conquistado un gran poder
y dirigen a muchos de su propio pueblo. 150

A mí me han mostrado amistad
en todos los aspectos, pero mucho me temo
que a Beren, hijo de Barahir,
no le mostrarán ni misericordia ni amor
si en algún momento conocieran cuál es tu terrible misión».

Palabras verdaderas pronunció. Pues cuando el rey
se lo contó a todo su pueblo,

y habló del juramento de Barahir
y de cómo aquel escudo y lanza mortales
les habían salvado de Morgoth y de la aflicción
en los campos de batalla del norte mucho tiempo ha,

los corazones de muchos se encendieron
una vez más para la batalla. Pero avanza
entre la multitud, y estridentes gritos 165

lanza para que le oigan, uno con ojos ardientes,
el orgulloso Celegorm con centelleantes cabellos
y refulgente espada. Al momento todos los hombres miran
su severo e inflexible rostro,
y un gran silencio se impone en aquel lugar. 170

«Sea amigo o enemigo, o salvaje demonio
de Morgoth, Elfo o hijo mortal,
o cualquiera que aquí, en la tierra, pueda morar,
ninguna ley, ni amor, ni alianza del infierno,
ni poder de los Dioses, ni hechizo protector 175
defenderá del cruel odio
de los hijos de Fëanor a aquel que tome o robe
o al encontrar guarde un Silmaril.
Sólo nosotros reclamamos por derecho 180
nuestras por tres veces encantadas, brillantes joyas.»

Muchas palabras fuertes y potentes pronunció,
y como antes en Tûn la voz de su padre
despertó el fuego en los corazones,
ahora un miedo oscuro y una enconada ira 185
arrojó sobre ellos, presagiando la guerra
de amigo contra amigo; y montones de entrañas
imaginaron sus mentes que se extendían rojos
en Nargothrond en torno a los muertos,
si las huestes del Narog partían con Beren; 190
o una batalla imprevista, ruina y dolor
en Doriath, donde el gran Thingol reinaba,
si la fatal joya de Fëanor aquel conquistaba.
Y a pesar de que la mayoría era leal 195
a Felagund, su juramento deploró,
y con terror y desesperación pensó
en ir a buscar a Morgoth en su guarida

con fuerza o astucia. Curufin,
cuando su hermano dejó de hablar, empieza
a grabar esto en sus mentes; 200
y tal conjuro teje en ellos
que nunca más hasta el día de Túrin
un Gnomo del Narog en formación
de batalla abierta parte a la guerra.
Con movimientos furtivos, emboscadas, espías y saber 205
de hechicería, con alianzas secretas,
atentos a las criaturas salvajes, vigilantes, codiciosos,
cazadores fantasmales, con flechas envenenadas
e invisibles y artes ocultas y sigilosas,
con odio sordo, a sus presas 210
con pies de terciopelo durante todo el día
implacables perseguían sin ser vistos
y mataban por sorpresa durante la noche.
Así defendieron Nargothrond,
y olvidaron su linaje y su solemne vínculo 215
por el pavoroso miedo a Morgoth que las artes
de Curufin depositaron en sus corazones.

Así, aquel día iracundo
no obedecieron al rey Felagund, su señor,
mas hoscos murmuraron que ni Finrod 220
ni siquiera su hijo eran como dioses.
Entonces Felagund se quitó la corona
y a sus pies la arrojó,
el yelmo de plata de Nargothrond:
«El vuestro podéis quebrantar, pero mi vínculo 225
he de mantener y aquí abandono el reino.
¡Si hubiera aquí corazones valerosos
o que fueran leales a Finrod,
por lo menos encontraría unos cuantos

que partieran conmigo, no como un pobre
mendigo rechazado soportando el escarnio, 230
dándole la espalda a mis puertas para dejar mi ciudad,
mi pueblo, mi reino y mi corona!».

Al oír estas palabras, rápidamente se pusieron
a su lado diez guerreros veteranos, 235
hombres de su casa que siempre habían luchado
allí donde hubieran ido sus estandartes.
Uno se agachó y levantó su corona
y dijo: «Oh rey, dejar esta ciudad
es nuestro sino ahora, pero no perder 240
tu legítima autoridad. Elegirás
a uno para que sea tu lugarteniente».
Entonces Felagund la colocó
sobre la cabeza de Orodreth: «Hermano mío,
hasta mi retorno esta corona es tuya». 245
En ese momento Celegorm se sintió incapaz de seguir allí,
y Curufin sonrió y también partió.

Así, sólo doce se aventuraron a partir
de Nargothrond, y al Norte 250
encaminaron su silencioso y secreto paso
y desaparecieron en el día que se iba extinguiendo.
Ningún sonido de trompeta, ninguna voz allí canta,
cuando con cotas de malla de diestras anillas,
ahora oscuras, y yelmos grises 255
y sombrías capas parten sigilosos.

El largo y saltarín curso del Narog
siguieron hasta encontrar sus fuentes,
los revoloteantes saltos, cuyas corrientes verticales

