

Universidad ORT Uruguay
Facultad de Comunicación y Diseño

The world is changed

The Lord of the Rings de Peter Jackson
desde la perspectiva de los estudios de Tolkien

Entregado como requisito para la obtención del título de
Licenciado en Comunicación orientación Audiovisual

Pedro Chilibroste Cazzola 194985
Tutor: Francisco Álvez Francese

2021

OBJETO DEL TRABAJO Y USO DE ELEMENTOS DE TERCEROS

Este trabajo de fin de carrera es un trabajo académico que se origina en el proceso formativo de la universidad. No se trata de un producto comercial y su difusión pública no está autorizada.

Este trabajo puede incluir elementos de propiedad intelectual de terceros, según se detalla en el Anexo correspondiente (ver Anexo D). No debe ser divulgado fuera del ámbito académico sin permiso de los propietarios de estos elementos.

Los autores del trabajo declaran que han realizado sus mejores esfuerzos por identificar estos elementos que son propiedad de terceros, y liberan a la universidad de responsabilidades originadas por cualquier omisión.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Yo, Pedro Chilibroste Cazzola, declaro que el trabajo que se presenta en esta obra es de mi propia mano. Puedo asegurar que:

La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el Proyecto Final de Grado de la Licenciatura en Comunicación orientación Audiovisual;

Cuando he consultado el trabajo publicado por otros, lo he atribuido con claridad;

Cuando he citado obras de otros, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;

En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;

Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por mí;

Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Pedro Chilibroste Cazzola
Montevideo, 24 de marzo de 2021

AGRADECIMIENTOS

A mi familia.

A mis amigos.

A mi tutor.

ABSTRACT

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis comparativo de la adaptación fílmica de *The Lord of the Rings* (Peter Jackson; 2001, 2002, 2003) desde la perspectiva de los estudios de Tolkien. Para ello, se partirá de una definición de lo que es una adaptación, y el rol que juega la fidelidad en los procesos de producción y recepción, para luego identificar los modos retóricos de fantasía que sus narraciones construyen y cómo estas se adecuan, junto a elementos como personaje, trama y tema, a las funciones de las *fairy-stories* propuestas por Tolkien.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 8 |
| 2. FANTASÍA | 11 |
| 2.1. Género | 11 |
| 2.2. Romance medieval | 12 |
| 2.3. Mito | 13 |
| 2.4. <i>On Fairy-stories</i> | 16 |
| 2.5. Sobre <i>The Lord of the Rings</i> | 20 |
| 3. RELATO | 22 |
| 3.1. Historia/relato/narración | 22 |
| 3.2. Relato oral, escrito, fílmico | 23 |
| 3.2.1. Personaje/trama/tema | 24 |
| 3.2.2. Estructura | 26 |
| 3.2.3. Focalización | 27 |
| 3.2.4. Orden | 28 |
| 3.2.5. Puesta en escena | 29 |
| 3.3. Retórica de la fantasía | 30 |
| 3.3.1. Fantasía misión-portal | 32 |
| 3.3.2. Fantasía inmersiva | 33 |
| 4. ADAPTACIÓN | 35 |
| 4.1. Qué (no) es una adaptación | 35 |
| 4.2. De contar a mostrar | 38 |
| 4.3. La inconveniencia de la fidelidad | 40 |
| 5. DEL LIBRO A LOS FILMS | 44 |
| 5.1. Tolkien y su secuela | 44 |
| 5.2. La primera adaptación fílmica | 47 |
| 5.3. El nuevo Hollywood | 48 |
| 5.4. Fin de siglo y fantasía | 50 |
| 5.5. Jackson reclama el Anillo | 51 |
| 5.6. Sobre <i>LOTR</i> | 54 |
| 6. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS | 58 |
| 6.1. <i>So it begins</i> | 58 |
| 6.2. <i>This sort of... mission. Quest. Thing</i> | 60 |
| 7. LOTR COMO ADAPTACIÓN | 62 |

| | |
|--|-----|
| 7.1. <i>An abridgement by selection with some good picture-work</i> | 62 |
| 7.2. <i>Directed by Peter Jackson</i> | 72 |
| 8. SOBRE LOS PRÓLOGOS | 77 |
| 8.1. <i>Concerning Hobbits</i> | 77 |
| 8.2. <i>The world is changed</i> | 93 |
| 8.3. <i>There are other forces at work in this world</i> | 120 |
| 9. LOTR DESDE LAS FAIRY-STORIES | 129 |
| 9.1. <i>Tom has his house to mind</i> | 129 |
| 9.2. <i>The Ring is mine</i> | 133 |
| 10. CONCLUSIONES | 142 |
| 11. REFERENCIAS | 147 |
| 12. ANEXOS | 154 |
| 12.1. Anexos A: Imágenes | 154 |
| 12.1.1. Anexo A.1: <i>P. J. APPROVED</i> | 154 |
| 12.1.2. Anexo A.2: Títulos y créditos de Jackson y Bakshi | 154 |
| 12.1.3. Anexo A.3: Planos de Jackson y Bakshi (y una pintura de John Howe) | 155 |
| 12.1.4. Anexo A.4: Planos de <i>LOTR</i> y arte de Alan Lee y John Howe | 156 |
| 12.1.5. Anexo A.5: Descripción de Tolkien y fotograma de Jackson | 158 |
| 12.1.6. Anexo A.6: Mapas de la Tierra Media | 161 |
| 12.1.7. Anexo A.7: Irulan y Galadriel | 162 |
| 12.1.8. Anexo A.8: Planos pre y post fin de la trama principal | 162 |
| 12.1.9. Anexo A.9: El Ojo de Sauron sobre Barad-Dûr | 163 |
| 12.1.10. Anexo A.10: La inmortalidad de los Elfos: Galadriel y Elrond | 164 |
| 12.1.11. Anexo A.11: Gandalf enviado de vuelta | 164 |
| 12.2. Anexos B: Índices y Estructuras | 165 |
| 12.2.1. Anexo B.1: Índice 1: <i>The Lord of the Rings</i> | 165 |
| 12.2.2. Anexo B.2: Estructura 1: <i>The Lord of the Rings</i> | 166 |
| 12.2.3. Anexo B.3: Índice 2: <i>LOTR</i> | 174 |
| 12.2.4. Anexo B.4: Estructura 2: <i>LOTR</i> | 177 |
| 12.2.5. Anexo B.5: Estructura 3: Prólogos | 186 |
| 12.3 Anexos C: Guiones | 189 |
| 12.3.1. Anexo C.1: Guion Técnico | 189 |
| 12.3.2. Anexo C.2: Guion Literario | 228 |
| 12.3.3. Anexo C.3: Traducción de la narración de Galadriel | 237 |
| 12.4. Anexo D: Elementos de terceros | 240 |

1. INTRODUCCIÓN

*The Lord of the Rings*¹ (1954-1955) de J. R. R. Tolkien es considerada una de las obras fundacionales de la fantasía moderna. Como tal, desde su publicación estableció una nueva forma de producir fantasía que ha sido replicada por numerosas obras hasta la actualidad (Selling, 2003). Brian Attebery asegura que “no important work of fantasy written after Tolkien is free of his influence, (...) Without Tolkien’s work before us it might not seem worthwhile to isolate fantasy as a distinct form”² (en op. cit., p. 50). Si bien desde su publicación la recepción de la novela estuvo fuertemente polarizada,³ inmediatamente atrajo la atención de académicos y amantes de la literatura; y apenas unos años después ya había tesis, disertaciones y conferencias dedicadas en parte o completamente a la obra de Tolkien, que ha adquirido un enorme interés popular y crítico a lo largo de los años (West, 2007).

Desde una perspectiva cronológica, la producción académica y crítica de Tolkien puede ser clasificada en cuatro fases. La primera tiene su origen en reseñas de sus obras, sobre todo luego de la publicación de *The Lord of the Rings* (Rosebury, 2007); la segunda fase, que coincidió con el “culto” de Tolkien en los 60 y la subsiguiente reacción en contra, consistió del lento acercamiento de la crítica del siglo XX a considerar la evaluación de Tolkien como un artista literario (op. cit.); la tercera, estuvo marcada por la publicación de *The Road to Middle-earth* (1982) de Tom Shippey, quien cambió la dirección de mucha de la crítica al insistir en acercarse a la obra de Tolkien desde el punto de vista del autor.⁴ En este período, además, también se recolectaron y publicaron varios ensayos fundamentales, como las publicaciones de Humphrey Carpenter: *J.R.R. Tolkien: A Biography* (1977) y *The Letters of J.R.R. Tolkien* (1981), que permitieron un mayor acercamiento biográfico al autor, del cual además se estaba publicando su obra póstuma: *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales* (1980), y los doce volúmenes de *The History of Middle-earth* (1983-1996). La cuarta fase, finalmente, es tan diversa como prolífica. Desde un punto de vista más superficial esto es atribuible al incentivo provisto por la adaptación fílmica de Peter Jackson: *LOTR* (2001, 2002, 2003), mas desde una

¹ Para evitar confusiones entre novela y films, se utilizarán los nombres completos para la primera: *The Lord of the Rings* (*The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers*, *The Return of the King*); y la abreviación para las segundas: *LOTR* (*FOTR*, *TT*, *ROTK*).

² “Ninguna obra importante de fantasía escrita luego de Tolkien está libre de su influencia. (...) Sin la obra de Tolkien ante a nosotros parecería no valer la pena aislar fantasía como una forma distinta”. Traducción: autor. De no explicitarse lo contrario, las posteriores traducciones en este trabajo deben también atribuirse al autor.

³ W. H. Auden escribió: “Nobody seems to have a moderate opinion; either, like myself, people find it a masterpiece of its genre, or they cannot abide it” (en Carpenter, 2002a, p. 226) [“Nadie parece tener una opinión moderada; o bien, como yo, la gente la encuentra una obra maestra de su género o no pueden soportarla”].

⁴ Esto es, a través de la comprensión de su erudición filológica y a las consideraciones que lo llevó sobre el lenguaje y la literatura (Rosebury, 2007).

mirada a largo plazo se pueden advertir los persistentes trabajos de ciertas sociedades tales como *The Tolkien Society* y *The Mythopoeic Society*. De igual importancia, también puede ser atribuible a la actual imposibilidad de negar la significación cultural de la obra de Tolkien, si bien su valor literario aún suele ser debatido (op. cit.).

Luego, sobre los trabajos de esta última fase se identifican aquellos que tratan específicamente sobre la adaptación filmica: “It’s an interesting phenomenon, since numerous literary works get adapted as films without such essays being published, let alone published in such quantity to become a genre unto itself”⁵ (Thompson, 2011, p. 25). Asimismo, suelen predominar aquellos escritos desde la literatura, y no los estudios de cine. Este trabajo se sitúa desde la perspectiva de ese *subgénero* de los estudios de Tolkien, dentro del cual los trabajos varían entre ensayos que marcan las diferencias y se indignan ante la falta de fidelidad de Jackson, a otros que en verdad hacen planteos tanto más interesantes como útiles, entre ellos el compilado *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson’s The Lord of the Rings Film Trilogy* (2011).

De esta manera, si bien los objetivos de este trabajo son múltiples, la finalidad primera es intentar producir una mirada diferente a la que suele encontrarse en el subgénero de estudios de la adaptación de Jackson.⁶ Así pues, primero se busca definir el rol de la fidelidad en los estudios de adaptación y extrapolarlos a la perspectiva de los estudios de Tolkien. Además, también se quiere identificar y diferenciar las narraciones que ambas obras proponen y cómo están vinculadas con elementos tales como personaje, trama y tema, siendo este último reconocido en el clímax de la trama y considerado en correlación a la función de Consuelo de las *fairy-stories* propuestas por Tolkien. Para ello, se separa al marco teórico en tres grandes capítulos: 2. “Fantasía”, 3. “Relato” y 4. “Adaptación”, que contienen las herramientas necesarias para el análisis que se propone. Asimismo, se sustenta el trabajo con las investigaciones previas, tanto del film como del propio Tolkien, y se sitúa a ambas obras en sus respectivos contextos de producción y recepción, con la realización de un recorrido histórico-referencial en el capítulo 5. “Del libro a los films”.

En cuanto al análisis, primero que nada se busca clasificar a *LOTR* con una definición precisa de adaptación que dilucide qué y cómo se adapta en el pasaje del relato escrito al relato fílmico, para luego problematizar el término fidelidad en los estudios de adaptación, así como evidenciar su rol en los procesos de producción y recepción de los films.

⁵ “Es un fenómeno interesante, dado que numerosas obras de literatura se adaptan como films sin suscitar este tipo de ensayos, mucho menos publicados en semejante cantidad como para volverse un género en sí mismo”.

⁶ Se trabajará la versión extendida de los films: *special extended DVD edition* (Jackson; 2002a, 2003a, 2004a).

Luego se realiza el análisis comparativo de ambas obras, de las que se seleccionaron sus prólogos como casos críticos representativos de sus narraciones y en el que se le da prioridad a *LOTR*; el análisis tiene como punto de partida los modos retóricos de fantasía propuestos por Farah Mendlesohn, en *Rhetorics of Fantasy* (2008). Además, para seguir los planteos de la autora, se define también la tríada relato/historia/narración propuesta por Gérard Genette, al igual que se toman elementos del relato escrito y fílmico para identificar las distintas narraciones propuestas por ambos autores y las consecuencias que estas conllevan; no solo los planteos son justificados con ejemplos presentes en ambos relatos, sino que también con los esquemas personalizados de sus estructuras que fueron realizados *ad hoc*.

Después de esto, se estudia entonces cómo se corresponden y de qué manera están vinculadas la narración de Jackson con las decisiones tomadas junto a sus coguionistas Fran Walsh y Philippa Boyens respecto a la tríada propuesta de personaje/trama/tema. Por último, se consideran a los films desde las cuatro funciones de las *fairy-stories* propuestas por Tolkien en *On Fairy-stories* (1947), de las que se tiene particular interés en la función de Consuelo, a la que se estima como representativa del gran tema que subyace a *The Lord of the Rings* y donde posiblemente haya mayor diferencia entre los films y la novela.

2. FANTASÍA

2.1. Género

Según Amy J. Devitt, “genre pervades human lives”⁷ (2004, p. 1), ya que tiene el poder de ayudar o entorpecer la interacción, facilitar o estancar la comunicación, promover o desalentar a alguien de decir algo distinto. Esto se debe, en parte, a que no hay un consenso de cómo debería definirse el género, sino más bien distintos planteos por teóricos y académicos que encuentran procedimientos circulares y por lo tanto inadecuados, para explicar cómo opera el género en la vida humana; no obstante, esto no quiere decir que, por insatisfactorios, los géneros no se hayan utilizado y actualizado a lo largo de la historia (op. cit.).

En este sentido, si se define al género como clasificación, Devitt aclara que las clasificaciones deben ser los efectos del género y no su alcance, cómo son agrupados los textos depende de qué características ha elegido observar el clasificador: “Exactly what we think a genre is and hence what characteristics we take into account when deciding whether to grant that label to a given literary type”⁸ (Dubrow en op. cit., p. 7). Por lo tanto, definir género como un tipo de texto se vuelve circular, ya que lo que se llama *tipo*⁹ depende primero de lo que se piensa que es el género. En cambio, si se toma al género como forma, Devitt asegura que el problema de la circularidad vuelve a surgir: “A genre is named because of its formal markers; the formal markers can be identified because a genre has been named”¹⁰ (p. 10); las regularidades formales que se pueden observar en los géneros no crean por ellas mismas, sino que resultan de ellos. No obstante, sí es verdad que, en cierto nivel, los géneros se originan en patrones textuales repetidos que lectores y oyentes (y también espectadores) pueden reconocer (op. cit.).

Una tercera forma de ver al género, que resulta provechosa para este trabajo, es la de tomarlo como una respuesta a una situación recurrente. Devitt explica que parte de lo que todos los lectores y escritores reconocen cuando, en efecto, reconocen géneros son: “The roles they are to play, the roles being played by other people, what they can gain from the discourse, and what the discourses are about”¹¹ (p. 12). Si se toma un texto cualquiera, los lectores no solo lo

⁷ “El género impregna a la vida humana”.

⁸ “Exactamente lo que nosotros pensamos que es un género y, por lo tanto, qué características tomamos en consideración cuando decidimos otorgar esa etiqueta a un tipo literario dado”.

⁹ Lo que Devitt (2004) define como una concepción convencional, que considera al género como un sistema de clasificación basado en características formales compartidas por más de un texto.

¹⁰ “Un género es denominado por sus marcadores formales; los marcadores formales pueden ser identificados porque un género ha sido denominado”.

¹¹ “Los roles que ellos deben jugar, los roles que son jugados por otras personas, lo que pueden obtener del discurso, y sobre qué son los discursos”.

clasifican y esperan una cierta forma de él, sino que también hacen supuestos sobre el propósito del texto, su tema, su escritor y su lector modelo. Entonces, según Devitt, conectar al género con una situación también ayuda a comprender por qué ciertos géneros son más comúnmente utilizados durante un período y grupo particular de productores y consumidores (op. cit.). Este método inclusivo ha hecho un profundo impacto en el modo en el que un autor escribe el texto y cómo lo recibe un lector, dado que ambos parecen estar dictados por la expectativa, o lo que se conoce como *horizonte de expectativas*: “A term devised by critic Hans Robert Jauss to describe the context within which a given generation of readers will understand a work”¹² (Clute, 1997d, p. 478). Dentro de ese contexto, u horizonte, una generación en particular puede llegar a ver cierto tipo de material como agrupado dentro de un género donde previamente podría no haber formado ni género ni asociación perceptual (op. cit.).

2.2. Romance medieval

Christine Chism (2009) argumenta que es difícil definir al romance como género por ser tan variado como ubicuo, pero que sus temas permean en general a la literatura medieval. James Knapp y Peggy Ann Knapp (2017) encuentran la misma dificultad al momento de definirlo y exponen que, a pesar de su amplio uso a lo largo de los siglos, hay poco consenso sobre la amplitud de la categoría romance medieval.¹³

Los autores plantean que una historia de romance consiste de *aventures* [aventuras] que involucran una mezcla particular de causalidad e imprevisibilidad que confieren suspenso, mas convertidas en coherencia y no predictibilidad, donde la intrusión de elementos fantásticos es posible y a menudo perturba el mundo propuesto de la ficción; asimismo, estas historias suelen ser concebidas a través de una intrincada estructuración de espacio-tiempo (op. cit.). Por su parte, Chism expone que si bien su trayectoria narrativa y gestos y motivos suelen ser típicamente identificables, el género es extremadamente flexible: “Its repertoire alters over time as romance writers discard, patch, and adapt their conventional materials so that they can speak more intimately to the on-the-spot concerns of their audiences”¹⁴ (2009, p. 57). La autora afirma más adelante que la exploración de pérdida y recuperación puede hablar íntimamente a las ansiedades de su audiencia, así como sus fantasías expresar anhelos profundos que son

¹² “Un término ideado por el crítico Hans Robert Jauss para describir el contexto dentro del cual una generación dada de lectores comprenderá una obra”.

¹³ En su trabajo, Knapp y Knapp (2017) proponen definirlo “through a Wittgensteinian array of ‘family resemblances’” (p. 6) [“a través de un conjunto *Wittgensteiniano* de ‘semejanzas familiares’”], esto es, las semejanzas de los miembros de una determinada familia que se superponen y entrecruzan (op. cit.).

¹⁴ “Su repertorio se altera a lo largo del tiempo en cuanto los escritores descartan, parchan, y adaptan sus materiales convencionales para poder hablar de forma más íntima a las preocupaciones del momento de sus audiencias”.

históricos: “The genre serves audiences who need simultaneously to be reassured by the traditional and gripped by the urgent and imminent”¹⁵ (ídem). Así, su modo distanciado de narrar puede proveer una manera de lidiar hábilmente con problemas culturales difíciles de exponer. Luego, Chism destaca que un romance es sobre alguien: “A medieval reader would probably not ask *what* a romance was about but rather *who*”¹⁶ (p. 59). Ideas de identidad y subjetividad se encuentran en efecto en el corazón del romance, que se aferra a la aculturación y conecta héroes y heroínas al medio social de sus audiencias dándoles un nombre y escenario local, ofreciéndoles acceso dramático a crisis de coerción, deseo, amor, trabajo, mortalidad, y justicia social que involucran sus propias experiencias del mundo, focalizándose en ideales y asuntos más allá de los aristocráticos (op. cit.). Knapp y Knapp añaden que es central la representación de la percepción de los personajes mientras persiguen sus aventuras, señalando así una atención a la subjetividad cada vez más fuerte en el Medioevo.

Como se puede inferir, la clasificación de los romances es tan variada como numerosa, pero para este trabajo caben destacar los que Chism refiere como clasificados por tema, específicamente los denominados *romances de la antigüedad* concernientes a los legados clásicos y antiguos de la cultura medieval, “[that] as a group they are ambivalent about historical veracity: some claim historicity, set their events within mappable geographies, and name their source texts or eyewitnesses; while others spurn historicity for fantastic reinvention”¹⁷ (p. 66).

2.3. Mito

Northrop Frye (1961) asegura que el mito es y siempre ha sido un elemento integral de la Literatura, de la que divide a sus trabajos en dos: ficcionales y temáticos, ambos con sus propios tipos de mito. En cuanto al grupo de ficción, que es el que concierne a este trabajo, Frye argumenta: “[It] comprises works of Literature with internal characters, and includes novels, plays, narrative poetry, folk tales, and everything that tells us a story”¹⁸ (p. 587), así como al mito en su forma más común y fácilmente reconocible: como cierto tipo de relato¹⁹ (op. cit.).

¹⁵ “El género satisface a audiencias que necesitan simultáneamente ser tranquilizadas por lo tradicional y fascinadas por lo urgente e inminente”.

¹⁶ “Un lector medieval probablemente no pregunte de *qué* trata un romance sino sobre *quién*”.

¹⁷ “[Que] como grupo son ambivalentes sobre la veracidad histórica: algunos afirman historicidad, sitúan sus eventos dentro de escenarios geográficos reconocibles, y nombran sus textos fuente o testigos presenciales; mientras que otros rechazan historicidad por reinención fantástica”. Según la autora, suelen concernir temas tales como Grecia, Troya, Tebas, Roma, Alejandro el Grande, Carlomagno, y Arturo.

¹⁸ “Abarca obras de Literatura con personajes internos, e incluye novelas, obras de teatro, poesía narrativa, cuentos populares, y todo lo que nos cuente una historia”.

¹⁹ Frye (1961) utiliza el término *narrative* y, si bien no deberían porqué corresponderse, su equivalente en la tríada de Genette *historia/relato/narración* es *relato*. Empero, Frye lo utiliza como alternativa a *plot* (que este trabajo define como *trama*) y al cual entiende como “a series of larger groupings, events and scenes that make up what

Luego, el crítico agrega que es un relato en el que suele haber dioses o personajes de mayor poder que los humanos, que su acción tiene lugar en un mundo sobre o anterior al tiempo ordinario, y que los sucesos del mito acontecen en un mundo literario autosuficiente. Asimismo, remarca las diferencias entre los mitos y los cuentos populares, puesto que los mitos están usualmente en una categoría mayor de seriedad en la que o bien se cree que en verdad sucedieron o que poseen un significado excepcional para explicar ciertas cualidades de la vida y sus rituales (op. cit.).

Whereas folk tales simply interchange motifs and develop variants, myths show an odd tendency to stick together and build up bigger structures. (...) And while myths themselves are seldom historical, they seem to provide a kind of containing form of tradition, one result of which is the obliterating of boundaries separating legend, historical reminiscence, and actual history.²⁰ (op. cit., p. 598)

Asimismo, Frye argumenta que, como un tipo de relato, el mito pertenece al mundo del arte. Por lo tanto, y a diferencia de la ciencia, no lidia con el mundo que el hombre contempla, sino con el que crea: “The total form of art, so to speak, is a world whose content is nature but whose form is human; hence when it ‘imitates’ nature it assimilates nature to human forms”²¹ (ídem). De forma similar,²² Tolkien (1997) reprueba la creencia de que los mitos se degeneran hasta devenir en cuentos populares, y asevera que no hay una distinción fundamental entre las altas y bajas mitologías, puesto que cualesquiera que sean, “these natural objects can only be arrayed with a personal significance and glory by a gift, the gift of a person, of a man. Personality can only be derived from a person”²³ (p. 123).

we call the story” (p. 588) [“una serie de agrupaciones más grandes, eventos y escenas que constituyen lo que llamamos la historia”]; en cambio, *narrative* “would include the total movement of sounds and images” (ídem) [“incluiría el movimiento total de sonidos e imágenes”], que lo acercaría más a *tema*. Finalmente, Frye accede que la elección es un asunto de uso y no de exactitud inherente.

²⁰ “Mientras que los cuentos populares simplemente intercambian motivos y desarrollan variantes, los mitos muestran una extraña tendencia a permanecer juntos y construir estructuras mayores. (...) Y mientras los propios mitos son raramente históricos, parecen proveer una especie de forma contenida de tradición, un resultado del cual es la obliteración de los límites que separan leyenda, reminiscencia histórica, e historia real”.

²¹ “La forma total del arte, por así decirlo, es un mundo cuyo contenido es natural pero cuya forma es humana; por lo tanto, cuando ‘imita’ a la naturaleza la asimila a formas humanas”.

²² En lo que respecta a este punto en particular. Luego, Tolkien rechaza el estudio generalizado del mito o las *folktales*, y refiere a los *folkloristas* o antropólogos que no utilizan las historias como deben ser usadas: “They are inclined to say that any two stories that are built round the same folk-lore motive, or are made up of a generally similar combination of such motives, are ‘the same stories’” (1997, p. 119) [“Se sienten inclinados a decir que dos historias cualesquiera que estén construidas sobre el mismo motivo folklórico o creadas con una combinación aparentemente similar de tales motivos son ‘una misma historia’” (Tolkien, 1999, p. 20). Traducción: Julio Cesar Santoyo y José M. Santamaría].

²³ “Únicamente una mano, la mano de una persona, la mano de un hombre, puede investir a esos elementos naturales de un significado y una gloria personales. Sólo de una persona se deriva personalidad” (Tolkien, 1999, p. 24). Traducción: Santoyo & Santamaría.

De hecho, Tolkien afirma: “History often resembles ‘Myth,’ because they are both ultimately of the same stuff”²⁴ (p. 127); y en su ensayo utiliza la metáfora utilizada por George Webbe Dasent dentro de la filología comparada: “We must be satisfied with the soup that is set before us, and not desire to see the bones of the ox out of which it has been boiled”²⁵ (p. 120). Así pues, por *sopa* Tolkien entiende a la *fairy-story* y por *huesos* su fuente o materiales con los que fue creada, y luego asegura que el *caldero* que calienta la *sopa* ha estado hirviendo desde siempre, así como que nunca se le han dejado de agregar nuevos *ingredientes* tanto históricos como míticos y que, por lo tanto, el *cocinero* puede seleccionar libremente qué sacar con su cucharón para construir sus relatos (op. cit.). Desde otra perspectiva más ligada al psicoanálisis, que puede tanto complementar al mito como una explicación de ciertas cualidades de la vida y sus rituales, así como esclarecer el funcionamiento del caldero y los cocineros, Campbell (2010) afirma que “los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente” (p. 11), tras lo cual declara que independientemente de la cultura a la que uno se enfrente encontrará “siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante” (idem), que según el autor es nada menos que los mitos del hombre surgidos en todo el mundo habitado durante todo los tiempos y circunstancias (op. cit.).

Por su parte, Frye asevera que “the two great conceptual principles which myth uses in assimilating nature to human form are analogy and identity”²⁶ (1961, p. 599); por un lado, la analogía establece los paralelos entre la vida humana y los fenómenos naturales, por el otro, la identidad concibe sus personalidades. Entonces, una vez establecido el mito puede ser interpretado de manera dogmática o alegórica; sin embargo, al ser un relato lo que el mito “significa” se encuentra en las implicancias de sus incidentes, o sea, en su interior (op. cit.). Tolkien, a su vez, afirma que cualquier intento de explicar el propósito de un mito o una *fairy-story* debe utilizar un lenguaje alegórico (en Carpenter, 2000b). No obstante:

Of course, Allegory and Story converge, meeting somewhere in Truth. (...) the better and more consistent an allegory is the more easily can it be read 'just as a story'; and the better and more

²⁴ “La Historia a menudo se asemeja al Mito, porque en última instancia ambos comparten la misma sustancia” (Tolkien, 1999, p. 28). Traducción: Santoyo & Santamaría.

²⁵ “Hemos de contentarnos con la sopa que se nos pone delante, sin desear ver los huesos del buey con que se ha hecho” (Tolkien, 1999, p. 21). Traducción: Santoyo & Santamaría.

²⁶ “Los dos grandes principios conceptuales que el mito usa para asimilar la naturaleza a una forma humana son analogía e identidad”.

closely woven a story is the more easily can those so minded find allegory in it. But the two start out from opposite ends.²⁷ (en op. cit., *letter* 109)

Por último, Frye concluye que en todas las culturas la mitología se funde en y junto a la Literatura: “Similarly, the structural principles of a mythology, built up from analogy and identity, become in due course the structural principles of literature”²⁸ (1961, p. 601); puesto que la forma literaria no puede proceder de la vida, sino únicamente de la tradición literaria y, en última instancia, del mito (op. cit.).

2.4. *On Fairy-stories*

En su ensayo *On Fairy-stories* (1947), originalmente llamado *Fairy Stories* y presentado en 1939, Tolkien (1997) argumenta que el término *fairy-story* no refiere a relatos sobre elfos o hadas, definición por demás limitante, sino sobre *Faërie* o “the Perilous Realm”, como también lo llama.²⁹ Este es el reino o estado en el que lo feérico tiene su ser: “It holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted”³⁰ (p. 113). Asimismo, Tolkien afirma que la definición de *fairy-story* depende de la naturaleza misma de *Faërie*, cuya descripción precisa no sería posible porque una de sus cualidades es no ser descriptible, aunque sí perceptible; por lo tanto, se limita a decir que una *fairy-story* es un relato que alude o hace uso de *Faërie*.³¹ Según Verlyn Flieger (2017), el término *Faërie* es de primordial importancia para la visión de Tolkien, es la clave para su teoría y su práctica, puesto que al término del francés antiguo *fay/fée* se le agrega el sufijo *-ery*, que le confiere una cualidad cinética al sustantivo: “Thus, *fay-ery/faërie* means at once the creation of enchantment, the storial world of imagination thus created (fairyland/Faërie, the otherworld), and the mental/psychological

²⁷ “Desde luego, la Alegoría y la Historia convergen, encontrándose en algún punto de la Verdad. (...) cuanto mejor y más coherente es una alegoría, tanto más fácilmente puede leerse ‘sólo como una historia’; y cuanto mejor y más estrechamente entretejida es una historia, más fácilmente pueden encontrar en ella una alegoría los que tengan propensión a hacerlo. Pero ambas cosas parten de extremos opuestos” (en Carpenter, 1993, *letter* 109). Traducción: Rubén Maserá.

²⁸ “Similarmente, los principios estructurales de una mitología, construidos a partir de analogía e identidad, en su debido tiempo se transforman en los principios estructurales de la literatura”.

²⁹ Una traducción conocida es la de *cuento de hadas*, mas se prefiere dejar el término en inglés ya que *fairy* podría bien ser *hada*, *mágico* o *féerico*; donde *hada* es el ser fantástico, *mágico* es utilizado por Tolkien con otras connotaciones, y ante *féerico* suena mejor *fairy-story(-ies)*.

³⁰ “Cuenta con mares, con el sol, la luna y el cielo; con la tierra y todo cuanto ella contiene: árboles y pájaros, agua y piedra, vino y pan, y nosotros mismos, los hombres mortales, cuando quedamos hechizados” (Tolkien, 1999, p. 14). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³¹ Lo que Tolkien hace es más bien definir cuáles y por qué no son *fairy-stories*: cuentos de viaje, sueños y fábulas de animales.

condition of those enchanted—the readers of the story”³² (p. 35). En lo que respecta a sus orígenes, Tolkien afirma: “To ask what is the origin of stories (however qualified) is to ask what is the origin of language and of the mind”³³ (1997, p. 119), ya que propone que el mito, el lenguaje y la conciencia humana surgieron de manera simultánea e indivisible; de esta manera, desarrolla su argumento al oponerse a las teorías de filología comparada de Max Müller y George Webbe Dassent, y también de antropología evolutiva de Andrew Lang (Flieger, 2017). Por lo tanto, en cuanto a este tipo de relatos y su asociación con los niños, Tolkien argumenta que es un accidente de la historia doméstica, porque no son los niños quienes deciden esto, sino más bien que han sido relegados a ellas por la falta de interés que los adultos presentan, “[but] if fairy-story as a kind is worth reading at all it is worthy to be written for and read by adults. They will, of course, put more in and get more out than children can”³⁴ (1997, p. 137).

Ahora bien, Tolkien agrega que la magia de *Faërie* no es un fin en sí misma, sino que su virtud está en sus manifestaciones y que por lo tanto debe ser tomada en serio: “Among these [operations] are the satisfaction of certain primordial human desires. One of these desires is to survey the depths of space and time. Another is (as will be seen) to hold communion with other living things”³⁵ (p. 116). Por consiguiente, para una *fairy-story* ser genuina es esencial su presentación como verdadera, ya que detrás de la fantasía existen poderes y voluntades reales mediante las cuales el hombre se vuelve un *sub-creador*. La Historia a menudo se parece al “Mito” porque en definitiva están hechos de lo mismo, y este aspecto de la mitología es, en efecto, la *sub-creación*: la creación de un *Mundo Secundario* a partir de los elementos del *Mundo Primario* (op. cit.). Tolkien problematiza el término “willing suspension of disbelief”³⁶ como el modo en el que una persona debería enfrentarse ante un relato de fantasía, puesto que si el escritor es un buen sub-creador, este crea mediante el Arte y de forma exitosa un Mundo Secundario en el cual la mente puede entrar. De esta manera, lo que es “verdad” está acotado a las leyes de ese mundo y, por lo tanto, la persona lo cree como si efectivamente estuviera dentro.

³² “Por lo tanto, *fay-ery/faërie* significa a la vez la creación de encantamiento, el mundo de la imaginación entonces creado (tierra de hadas, *Faërie*, el otro mundo), y la condición mental/psicológica de aquellos encantados—los lectores del relato”.

³³ “Preguntar cuál es el origen de las narraciones (cualquiera que sea su calificativo) es preguntar cuál es el origen del lenguaje y del pensamiento” (Tolkien, 1999, p. 19). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁴ “[Pero] si algún interés tiene la lectura de los cuentos de hadas como género específico es que merece la pena escribirlos por y para los adultos. Pondrán en ellos, sin duda, y de ellos extraerán más de lo que los niños puedan poner y obtener” (Tolkien, 1999, p. 38). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁵ “Entre ellas [manifestaciones] se cuenta el cumplimiento de algunos deseos humanos primordiales, uno de los cuales es el de recorrer las honduras del tiempo y del espacio; otro es (como se verá) el de mantener la comunión con otros seres vivientes” (Tolkien, 1999, p. 17). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁶ “Voluntaria suspensión de la incredulidad” (Tolkien, 1999, p. 32). Traducción: Santoyo & Santamaría. Este término es acuñado por Coleridge y utilizando por Andrew Lang, de quien Tolkien además hace referencia a sus *Fairy Books* de distintos colores.

Por el contrario, en el momento en el que la incredulidad aparece, el hechizo se rompe y el Arte falla. Para Tolkien no es necesario suspender la incredulidad de ninguna manera, sino que sencillamente hay que creer (op. cit.). Por último, afirma que las *fairy-stories* exitosas también ofrecen en un modo o grado peculiar cuatro funciones: *Fantasía, Renovación, Evasión y Consuelo*.

En lo que respecta al concepto de *Fantasía*, Tolkien define un primer aspecto, la *Imaginación*, como “the mental power of image-making”³⁷ (p. 138) y aclara que la percepción de una imagen, la comprensión de sus implicancias y su control, que son necesarias para una *Expresión* exitosa, son diferencias de grado, y no de tipo, en la propia Imaginación. Luego define un segundo aspecto, el *Arte*, como el logro de dicha Expresión que otorga “the inner consistency of reality”³⁸ (ídem), así pues, el Arte comanda o induce una *Creencia Secundaria* al ser el vínculo operativo entre la Imaginación y el resultado final: la sub-creación. De esta manera, *Fantasía* “shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story”³⁹ (p. 139); Tolkien asevera, en consecuencia, que la Fantasía es una de las formas más puras y potentes del Arte, siempre que se logre crear un Mundo Secundario que provoque una genuina Creencia Secundaria. Por otro lado, expone que es consciente y está satisfecho con las conexiones etimológicas y semánticas de Fantasía con *lo fantástico*: “with images of things that are not only ‘not actually present’, but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there”⁴⁰ (ídem). Aunque sí está en desacuerdo con el tono despreciativo que conlleva. Asimismo, Tolkien afirma que no hay que confundir la Fantasía con *lo fantasioso*, que no es más que Fantasía sin desarrollar, usada de manera frívola o meramente decorativa, ni tampoco confundirla con los sueños, en los cuales no hay Arte, y menos aún con los desórdenes mentales, en los que ni siquiera hay control o razón, puesto que la Fantasía es una actividad racional (op. cit.).

Luego, Tolkien define la *Renovación* como “a re-gaining—regaining of a clear view. I do not say ‘seeing things as they are’ (...), though I might venture to say ‘seeing things as we

³⁷ “El poder mental para crear imágenes” (Tolkien, 1999, p. 39). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁸ “La consistencia interna de la realidad” (Tolkien, 1999, p. 39). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁹ “Abarcar[á] a la vez el mismísimo Arte Sub-creativo y la cualidad de sorpresa y asombro expositivos que se derivan de la imagen: una cualidad esencial en los cuentos de hadas” (Tolkien, 1999, p. 39). Traducción: Santoyo & Santamaría.

⁴⁰ “Las imágenes de cosas que no sólo ‘no están realmente presentes’, sino que con toda certeza no vamos a poder encontrar en nuestro mundo primario, o que en términos generales creemos imposibles de encontrar” (Tolkien, 1999, p. 40). Traducción: Santoyo & Santamaría.

are (or were) meant to see them’—as things apart from ourselves”⁴¹ (p. 149). Ejemplifica exponiendo que las cosas que resultan triviales son aquellas de las que una persona se apropia de manera legítima o mental, aquellas que en su momento le llamaron la atención y que, ahora que se las ha apropiado, las ha dejado de mirar. Por consiguiente, Tolkien argumenta que las *fairy-stories*, si bien situadas en un Mundo Secundario de fantasía, tratan de asuntos fundamentales del Mundo Primario; de esta manera, el desconocimiento o extrañeza que se tiene del Mundo Secundario puede ayudar a obtener una perspectiva más clara de los asuntos (y cosas) fundamentales del Primario, en el que está basado (op. cit.).

Para Tolkien, *Evasión* es una de las funciones principales de las *fairy-stories*, si bien no de la manera condescendiente o desdeñosa con que el término es a menudo asociado, y añade que “in what the misusers are fond of calling Real Life, Escape is evidently as a rule very practical, and may even be heroic”⁴² (p. 148). Estas afirmaciones se dan entre un doble rechazo: al uso dado por la mayoría de la crítica literaria al término Evasión y a los avances tecnológicos encontrados en la modernidad. Así como por su propia predilección por arcaísmos frente a “progressive things like factories, or the machine-guns and bombs that appear to be their most natural and inevitable, dare we say ‘inexorable’, products”⁴³ (p. 150). De esta manera, añade que ante la Evasión, y lo que los críticos llaman escapismo, no hay que confundir la evasión del prisionero con la huida del desertor (op. cit.).⁴⁴

Finalmente, Tolkien afirma que el *Consuelo* que ofrecen las *fairy-stories* tiene otro aspecto que la satisfacción imaginativa de deseos antiguos, puesto que considera mucho más importante al Consuelo del Final Feliz, que aventura en afirmar que todas las *fairy-stories* completas deberían tener. Entonces contrapone este Final Feliz a la Tragedia y lo denomina como la buena catástrofe, *eucatastrophe*: “The sudden joyous ‘turn’ (for there is no true end to any fairy-tale). This joy, (...) is not essentially ‘escapist’, nor ‘fugitive’. In its fairy-tale setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur”⁴⁵ (p. 153). No obstante,

⁴¹ “Volver a ganar la visión prístina. No digo ‘ver las cosas tal cual son’ (...), si bien podría aventurarme a decir ‘ver las cosas como se supone o se suponía que debíamos hacerlo’, como objetos ajenos a nosotros” (Tolkien, 1999, p. 46). Traducción: Santoyo & Santamaría.

⁴² “La Evasión es evidentemente muy práctica por regla general y puede incluso resultar heroica en la Vida Real, como gustan llamarla los que usan mal el término” (Tolkien, 1999, p. 48). Traducción: Santoyo & Santamaría.

⁴³ “Cosas tan progresistas como las fábricas o las ametralladoras y bombas, que parecen ser sus más naturales, inevitables y hasta me atrevería a decir que ‘inexorables’ logros” (Tolkien, 1999, p. 50). Traducción: Santoyo & Santamaría.

⁴⁴ En particular, Tolkien se pregunta por qué un hombre debería ser despreciado si encontrándose en prisión no intentara escapar e irse a su casa, y si, de fallar, pensara y hablara de otros temas aparte de prisiones y carceleros. Por último, afirma que el mundo exterior no se vuelve menos real porque el prisionero no lo pueda ver.

⁴⁵ “El repentino y gozoso ‘giro’ (pues ninguno de ellos tiene auténtico final), toda esta dicha, (...) no se fundamenta ni en la evasión ni en la huida. En el mundo de los cuentos de hadas (o de la fantasía) hay una gracia súbita y milagrosa con la que ya nunca se puede volver a contar” (Tolkien, 1999, p. 54). Traducción: Santoyo & Santamaría.

aclara que la *eucatastrophe* no niega la existencia de la *dyscatastrophe*, de lamento y fracaso, sino que la posibilidad de ambas es necesaria para el gozo de la liberación, “the peculiar quality of the ‘joy’ in successful Fantasy can thus be explained as a sudden glimpse of the underlying reality or truth”⁴⁶ (p. 155).

2.5. Sobre *The Lord of the Rings*

John Clute (1997a) expone que “much world literature has been described, at one time or another, as fantasy”⁴⁷ (p. 337). Empero, la locación específica de fantasía dentro del espectro de *lo fantástico* es un asunto de constante especulación crítica, y no hay ningún consenso sobre la definición, alcance e interrelación precisas del género (op. cit.). Gary Westfahl (1997) plantea que *lo fantástico* ha sido adoptado por los críticos como un término general “for all forms of human expression that are not realistic, including fantasy, magic realism, fabulation, surrealism, etc”⁴⁸ (p. 335). De igual manera, Edward James y Farah Mendlesohn (2012) afirman que “fantasy literature has proven tremendously difficult to pin down”⁴⁹ (p. 1); según los autores, la mayoría de los teóricos⁵⁰ están de acuerdo en que trata sobre la construcción de lo imposible, pero desde allí rápidamente se separan en sus definiciones. Aseguran que, si se considera la fantasía del siglo XX, luego del ensayo de Tolkien *On Fairy-stories* (1947), la definición teórica más cercana es dada por Attebery (2014) y su *conjunto difuso* definido por su centro: “Categories defined not by a clear boundary or any defining characteristic but by resemblance to a single core example or group of examples (*strategies*)”⁵¹ (cap. 1 part. 2 párr. 4). Kim Selling (2003), por su parte, plantea que el conjunto difuso permite agrupar géneros “around central texts that best seem to describe the essence of that category of texts, but the boundaries shade off into other sets or genres”⁵² (p. 49), y luego la clasificación entre límites dependería de los intereses de cada persona. Sin embargo, la autora asegura que, siguiendo a Attebery, el género fantasía describe al conjunto de textos que se asemejan a *The Lord of the Rings* (op. cit.); lo que

⁴⁶ “La cualidad específica del ‘gozo’ en una buena fantasía puede así explicarse como un súbito destello de la verdad o realidad subyacente” (Tolkien, 1999, p. 55). Traducción: Santoyo & Santamaría.

⁴⁷ “Mucha de la literatura mundial ha sido descrita, en un tiempo u otro, como fantasía”.

⁴⁸ “Para todas las formas de expresión humana que no son realistas, incluyendo fantasía, realismo mágico, fabulación, surrealismo, etc”.

⁴⁹ “La literatura de fantasía ha probado ser tremendamente difícil de definir”.

⁵⁰ En particular nombran a Todorov, Jackson, Hume, Irwin y Colin.

⁵¹ “Categorías definidas no por un límite preciso o alguna característica definitiva, sino por semejanzas a un único ejemplo central o grupo de ejemplos (*estrategias*)”. Attebery (2014) expone que este modo de pensar categorías es similar a las “semejanzas familiares” de Wittgenstein, pero que el *conjunto difuso* involucra no solo semejanzas sino también grados de pertenencia.

⁵² “Alrededor de textos centrales que mejor parecen describir la esencia de dicha categoría de textos, mas los límites se difuminan en otros conjuntos o géneros”.

es respaldado por la tercera definición propuesta de género: como una respuesta a una situación recurrente. De esta manera, Tolkien consolidó un horizonte de expectativas sobre el que se continuó (y continúa) produciendo:

The tradition that has arisen from Tolkien's alternative world fantasy tends to follow the basic narrative and stylistic form of romance: generally heroic, quest-centred stories drawing on western folk-[tale] and fairy-tale traditions, Norse and Celtic myth, Arthurian legend, and medieval romances.⁵³ (op. cit., p. 50)

Es preciso aclarar que no se está argumentando que las historias de fantasía que suceden fuera del modelo medieval de Tolkien no son efectivamente fantasía, sino que más bien se opta por una argumentación en la cual se exponen tanto las limitaciones del término como las dos definiciones que más suelen considerarse: el conjunto difuso de Attebery y las *fairy-stories* de Tolkien, a su vez ligadas a la definición y diferenciación previa de mito y cuento popular.

No obstante, si se quiere ser más específico y catalogar a *The Lord of the Rings* dentro de un género más restringido, este trabajo propone otras tres alternativas. La primera es recurrir al propio dictamen de Tolkien sobre su obra: “[I have] no interest at all in the history or present situation of the English 'novel'. My work is not a 'novel', but an 'heroic romance' a much older and quite different variety of literature”⁵⁴ (en Carpenter, 2000b, *letter* 329). La segunda es haciendo referencia a Jane Chance (2010), quien primero nombra a la obra como *fantasía épica* para luego denominarla como *anti-épica*; la autora destaca que el cambio más importante entre la obra de Tolkien y aquellas medievales sobre las que se inspiró, aparte de en sus propias vivencias, es precisamente “the nature of the epic quest from a journey to join in the war of nations to an *anti*-quest, a *non*-battle, and a lonely trip to run an errand—to throw something away— across the margins of the battlefield”⁵⁵ (p. 176). La tercera y última es definirla específicamente como *alta fantasía*: “Fantasies set in otherworlds, specifically secondary worlds, and which deal with matters affecting the destiny of those worlds”⁵⁶ (Clute, 1997c, p. 466).

⁵³ “La tradición que ha surgido de la fantasía de mundo secundario de Tolkien tiende a seguir el principio narrativo básico y la forma estilística del romance: historias centradas en una misión, generalmente heroicas, inspirándose en tradiciones occidentales de cuento popular y *fairy-tale*, mito Celta y Nórdico, leyenda Artúrica y romances medievales”.

⁵⁴ “[Me interesa] nada en absoluto la historia o la presente situación de la ‘novela’ inglesa. Mi obra no es una ‘novela’, sino un ‘romance heroico’, una variedad literaria mucho más antigua y del todo diferente” (en Carpenter, 1993, *letter* 329). Traducción: Maserá.

⁵⁵ “La naturaleza de la misión épica de un viaje para unirse en la guerra de las naciones a una *anti*-misión, *no*-batalla, y un viaje solitario para hacer un recado—desechar algo— a través de los márgenes del campo de batalla”.

⁵⁶ “Fantasías situadas en otros mundos, específicamente mundos secundarios, y que lidian con asuntos que afectan el destino de dichos mundos”.

3. RELATO

3.1. Historia/relato/narración

Gérard Genette (1989a) expone que la palabra *relato* puede aplicar a tres conceptos distintos que deben diferenciarse para el estudio preciso dentro la narratología (palabra que recupera de Todorov), y propone,

llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce. (op. cit., p. 83)

El autor asevera entonces que la tríada *historia/relato/narración*, como alternativa al paro ruso *fábula/sujeto*, “presenta mejor el conjunto del hecho narrativo” (1998, p. 12), cuya diferencia está dada no en el tiempo, sino en el aspecto. Tanto historia como narración no existen sino por mediación del relato, o sea, del discurso narrativo que, “como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere” (1989a, p. 84). Asimismo, asegura que la sola especificidad de lo narrativo está en su modo y no en el contenido, el cual puede bien acomodarse a una “representación” de cualquier tipo dado que no existen los *contenidos narrativos*: “hay un encadenamiento de acciones o sucesos susceptibles de cualquier modo de representación (...) y que no calificamos de ‘narrativos’ más que porque los encontramos en una representación narrativa” (1998, p. 15). André Gaudreault y François Jost (1995), basándose en concepciones heredadas de Albert Lafay, argumentan que todo relato está “clausurado” y en oposición al “mundo real”; esto es, que forma un todo con un inicio y un final. Asimismo, en su unicidad es una secuencia doblemente temporal: por un lado está la cosa narrada, y por el otro está la que deriva del acto narrativo mismo. Según Christian Metz: “una de las funciones del relato consiste en transformar un tiempo en otro tiempo (...), el relato se distingue de la descripción (que transforma un espacio en un tiempo), así como de la imagen (que transforma un espacio en otro espacio)” (en op. cit., p. 27). Por lo tanto, el relato como texto puede contener descripciones que no son narraciones, al no satisfacer la doble temporalidad; y estas dos, narración y descripción, se oponen a la imagen, que es instantánea. A la vez, percibir el relato “irrealiza” a la cosa narrada, porque a partir del momento en que se trata con un relato se sabe que no es la “realidad”: no está aquí y ahora (op. cit.).

Por consiguiente, la narración es un discurso, una serie de enunciados que remiten necesariamente a un sujeto de la enunciación, si bien esto no quiere decir que todo discurso en efecto narre; de hecho, como la instancia relatora es “necesariamente percibida” en todo relato, está “necesariamente presente” (op. cit.). Este sujeto de la enunciación no es otro que el narrador, Genette (1989a) cita a Joseph Vendryès cuando este explica que la voz es el “aspecto de la acción verbal considerada en sus relaciones con el sujeto” (en op. cit., p. 271), y luego afirma: “sujeto que aquí no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente en esa actividad narrativa” (idem).

3.2. Relato oral, escrito, fílmico

La diferenciación entre relato oral, escrito y fílmico está dada en que el primero no supone más que un solo narrador explícito y una única actividad narrativa que se efectúa “aquí y ahora” y “sin intermediarios”; por otro lado, el relato escrito y el fílmico llegan al lector en diferido y a través de un intermediario: un *media* (Gaudreault & Jost, 1995). De hecho, el relato escrito, a diferencia del oral y el fílmico, no puede consumirse ni actualizarse más que en la temporalidad metonímica que recibe de su lectura (Genette, 1989a). Por otra parte, Gaudreault y Jost (1995) hacen referencia a Metz al explicar cómo este, en la definición de relato como discurso cerrado en el que el acontecimiento es la “unidad fundamental”,⁵⁷ se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica no se parecería a una palabra, sino a una pluralidad de enunciados posibles, ya que la posibilidad de pensar a cualquier relato en términos de enunciados no solo define a la narratividad, sino que también legitima su análisis estructural. En lo que se refiere a un relato de ficción, los autores citan a Étienne Soriau y su término propuesto *diégesis*: “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (en op. cit., p. 43); Genette también lo nombra al aclarar que no hay que confundir historia con diégesis, puesto que la diégesis “no es la historia, sino el universo en el que ocurre” (1998, p. 15).

Como fue expuesto, no hay relato sin instancia narradora. Ahora bien, Gaudreault y Jost (1995) aclaran que la gran diferencia entre una novela y una película es que esta última puede mostrar acciones sin tener que decirlas; por lo tanto, el relato doble remite a dos *instancias*

⁵⁷ En concomitancia con la opinión de Genette: “desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante” (1998, p. 16).

*relatoras*⁵⁸: una por parte del *gran imaginador* que relata la historia, que según Lafay (en op. cit.) es el mostrador de imágenes que ordena al relato cinematográfico, y otra por parte de los personajes, que desde el interior de la película hacen relatos orales y/o escritos. Genette afirma que “lo que opone la historia al discurso, no es tanto una frontera absoluta cuando el hecho de que se perciba, de manera variable, el que habla en los enunciados que pronuncia” (en op. cit, p. 49). Los autores aclaran que no hay historia sin una parte de discurso, y que este es localizable como deícticos, marcas que remiten al locutor. En cuanto a la distinción respecto a estas dos instancias narrativas:

En la novela puede suceder que sólo la tipografía (guiones, comillas) permita distinguir al narrador principal (primero) del segundo narrador: hablan la misma lengua, la lengua ‘natural’, como se suele decir. En el cine, en cambio, el locutor primero, el narrador implícito, es el que ‘habla’ cine mediante imágenes y los sonidos; el narrador explícito sólo relata con palabras. (op. cit., p. 56)

Entonces, respecto a las instancias narrativas de la película, los autores afirman que el cine tiende casi de forma “natural” a la delegación narrativa: “efectivamente, en un primer nivel, el cine relata *siempre-ya*” (op. cit., p. 57).⁵⁹ Desde esta perspectiva, el narrador primero, narrador implícito, sería este gran imaginador; y todos los demás serían relegados a subnarradores: *narradores delegados*. En el relato escrito, el subrelato se realiza mediante el mismo vehículo semiótico que es utilizado por el primer narrador: el lenguaje verbal; y se invisibiliza de esta manera al narrador anterior. No sucede así con el relato fílmico, donde es “relativamente difícil invisibilizar, por interposición de un segundo narrador, la presencia de esa primera instancia que es el gran imaginador” (op. cit., p. 59).

3.2.1. Personaje/trama/tema

Antes de introducir los conceptos de este apartado, es importante aclarar que se encuentran dos problemas distintos, si bien vinculados, que a su vez repercutirán en el resto del trabajo. El primero es que se pasa de utilizar textos en español traducidos del francés a otros en inglés; por lo que la tríada *historia/relato/narración*, que originalmente es

⁵⁸ Más adelante, Gaudrault y Jost mencionan que el cine utiliza “cinco materias de la expresión que son las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música, y de que, como hemos dicho, se trata por lo menos de un doble relato” (1995, p. 57).

⁵⁹ Por supuesto, los autores se refieren a la recepción fílmica, dado que muestra el proceso narrativo en la medida que va sucediendo frente al espectador: “la imagen cinematográfica se define menos por su cualidad temporal (el *presente*) o modal (el *indicativo*) que por esta característica *aspectual* que es el ser *imperfectiva*, mostrar el curso de las cosas” (1995, p. 111).

*histoire/récit/narration*⁶⁰, se traduce en *story/narrative/narrating*⁶¹. El segundo es que otros autores aparte de Genette no necesariamente hacen uso de esta nominalización extraída de la narratología, por lo que su utilización del término *story* no tendría por qué equivaler al *story* de la tríada; por lo tanto, en la medida de lo posible y en un intento de evitar confusiones, al momento de exponer distintos conceptos se sustituirá *story* por el elemento de la tríada que se considere pertinente.

Para comenzar, Joseph Campbell (2010) define al héroe como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (p. 26) y agrega que si bien su travesía suele ser concreta, su mayor transformación es fundamentalmente interior. Por su parte, Christopher Vogler⁶² (2007) comparte la idea y asegura que desde el momento en el que se trata con cuentos de hadas y mitos, se puede tomar consciencia de tipos de personajes, símbolos y relaciones recurrentes a los que Carl G. Jung denomina como *arquetipos*: “Constantly repeating characters or energies which occur in the dreams of all people and the myths of all cultures”⁶³ (en op. cit., p. 4); entonces, Vogler propone verlos “not as rigid character roles but as functions performed temporarily by characters to achieve certain effects in a story”⁶⁴ (p. 24). K. M. Weiland (2016) argumenta que trama y personaje son integrales el uno con el otro y nunca deberían abordarse como si fueran independientes; esto es complementado por Robert McKee (1997) cuando asegura que “we cannot ask which is more important, structure or character, because structure is character; character is structure”⁶⁵ (p. 100). De hecho, McKee realiza la diferenciación entre “personaje y caracterización”, siendo el *personaje* revelado en las decisiones que toma bajo presión, y su *caracterización* la suma de las cualidades observables y cognoscibles bajo un cuidadoso escrutinio (op. cit.). Asimismo, Weiland asegura: “Not only does character arc directly influence story structure, it is also a

⁶⁰ Extraído del texto original de Genette: *Figures III* (1972).

⁶¹ Extraído de *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980), con la traducción de Jane E. Lewin.

⁶² Vogler (2007) configura su propio concepto del “Viaje del Héroe” a través de los pensamientos psicológicos de Jung y los estudios míticos de Campbell (quien a su vez ya recupera a Jung), y afirma: “Happily, the book has won acceptance as one of the standard Hollywood guidebooks for the screenwriting craft” (p. xv) [“Felizmente, el libro ha ganado aceptación como uno de los manuales estándar de Hollywood para el oficio de la escritura de guiones”]. Asimismo, asegura que es una forma y no una fórmula, así como que una cierta cantidad de forma es necesaria para abarcar a una gran audiencia (op. cit.).

⁶³ “Personajes o energías en constatare repetición que ocurren en los sueños de todas las personas y los mitos de todas las culturas”.

⁶⁴ “No como roles de personajes rígidos, sino como funciones desempeñadas temporalmente por personajes para conseguir ciertos efectos en una historia”. Los arquetipos que Vogler trabaja son: Héroe, Mentor, Guardián del Umbral, Herald, Cambiador de Formas, Sombra, Aliado, Embaucador. Aclara que estas son los patrones más básicos con los cuales el resto puede conformarse para las necesidades específicas de una historia o género.

⁶⁵ “No podemos preguntar cuál es más importante, estructura o personaje, porque estructura es personaje; personaje es estructura”.

direct influence on theme. In some respects, we might even go so far as to say that character arc = theme”⁶⁶ (2016, intro.).

A su vez, la trama es designada por John Truby (2008) como el intrincado entrelazado de los personajes y las varias líneas de acciones, o conjunto de eventos, para que el relato se construya de manera continua desde el comienzo, a través del medio y hasta el final: “It is a combination of what happens and how those events are revealed to the audience”⁶⁷ (p. 88). De acuerdo a McKee, la trama “[is the] internally consistent, interrelated pattern of events that move through time to shape and design a story”⁶⁸ (p. 43).

Finalmente, respecto al tema, Truby argumenta que una gran historia no es únicamente una secuencia de eventos diseñados para entretener a una audiencia, sino una secuencia de acciones con implicaciones morales y consecuencias, diseñada para expresar un tema: “the author's view of how to act in the world”⁶⁹ resumida en una frase (2008, p. 39). Afirma que el tema es la visión moral del autor, ya que cuándo se presenta a un personaje usando medios para conseguir un fin, se está presentando un predicamento moral al explorar la cuestión de la acción correcta, al mismo tiempo que creando un “Argumento Moral” de cómo vivir mejor (op. cit.). Por su parte, McKee asevera que la acción de narrar una historia es una demostración creativa de la verdad: “A story is the living proof of an idea, the conversion of idea to action”⁷⁰ (1997, p. 113); la estructura de eventos de una historia es el medio por el cual primero se expresa, y luego se prueba, una idea sin tener que explicarla (op. cit.). Un verdadero tema, afirma McKee, no es una palabra sino una frase clara y coherente que expresa el significado irreductible de una historia; el autor utiliza “Idea Controladora”, dado que “like theme, it names a story's root or central idea, but it also implies function: The Controlling Idea shapes the writer's strategic choices”⁷¹ (p. 115).

3.2.2. Estructura

En primer lugar, bajo el propósito de plantear los conceptos necesarios, se aludirá a la *duración* en el tiempo del relato definida por Genette (1989a). Según el autor, existen cuatro

⁶⁶ “El arco del personaje no solo influencia de manera directa a la estructura de la historia, sino también al tema. En ciertos aspectos, incluso podríamos ir tan lejos como para decir que el arco del personaje = tema”. A pesar de que en este trabajo no se utilizarán los *arcos* propuestos por Weiland, la autora los clasifica en tres tipos básicos: de Cambio Positivo, Llano, y de Cambio Negativo.

⁶⁷ “Es una combinación de lo que sucede y cómo esos eventos son revelados a la audiencia”.

⁶⁸ “Es el patrón de eventos interrelacionados e internamente consistentes que se mueve a través del tiempo para diseñar y dar forma a una historia”.

⁶⁹ “La visión del autor sobre cómo actuar en el mundo”.

⁷⁰ “Una historia es la prueba viva de una idea, la conversión de idea en acción”.

⁷¹ “Como tema, nombra la raíz o idea central de la historia, pero también implica una función: la Idea Controladora moldea las decisiones estratégicas del escritor”.

movimientos narrativos en el relato escrito: *pausa*, *elipsis*, *sumario* y *escena*, cuyos valores temporales propone esquematizar en tiempo de la historia (TH) y *pseudotiempo*⁷² del relato (TR). Por consiguiente, la pausa es un movimiento en el cual a determinada duración del relato no le corresponde ninguna duración en la historia (TR = n y TH = 0), la elipsis es una omisión narrativa de ciertos acontecimientos de la historia (TR = 0 y TH = n), el sumario es un resumen de acontecimientos que se asumen como temporalmente extensos en la historia (TR < TH), y finalmente la escena es donde la duración narrativa es idéntica en la historia (TR = TH) (op. cit.). Por su parte, Gaudreault y Jost (1995) afirman que estas relaciones de “(des)igualdad” también pueden encontrarse en las secuencias de un relato fílmico, incluso a escala en películas enteras, y que su a vez puede suceder la *dilatación* (TR > TH), a la que Genette (1989a) también alude pero descarta al no tratarse de una forma canónica de la tradición literaria. Ahora bien, en cuanto a la *escena* en particular, Gaudreault y Jost (1995) citan a Metz para afirmar que, aparte del plano y consecuentemente el plano-secuencia (como ejemplos claros de TH = TR), la escena es “el único sintagma cinematográfico (...) que presenta un todo espacio-temporal que percibimos sin fisuras” (en op. cit., p. 127).

McKee (1997), en lo que respecta a la estructuración del relato, plantea que la unidad mínima es el *beat*, el cambio de patrón del comportamiento humano que construye escenas a través del conflicto, fundamental para la creación de una historia. Luego, la *escena* es un relato en miniatura, una acción mediante un conflicto en una unidad o continuidad de tiempo y espacio que cambia, o al menos debería, la condición de vida de un personaje en al menos un valor (positivo/negativo) con un grado de importancia perceptible, de manera que logra ser un “evento de la historia”, es decir, un cambio significativo. Asimismo, una serie de escenas construyen una *secuencia*, un relato más grande que la escena, y en más de una unidad o continuidad de tiempo, cuya culminación debería impactar la vida del personaje en mayor grado. Por último, una serie de secuencias construye un movimiento llamado *acto*, que junto a otros conforma la macroestructura del relato. De igual importancia, denomina *reversal* al cambio de valor en la condición de vida del personaje, que se encuentra en distinto grado en todos los susodichos elementos de la estructura (op. cit.).

3.2.3. Focalización

Genette (1998) entiende por focalización “una restricción de ‘campo’, es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba

⁷² En este trabajo no se expondrá el razonamiento, por demás intrincado, que Genette realiza para afirmar la existencia de un *pseudotiempo* en el relato escrito.

omnisciencia (...) y que más valdría sustituir por *información completa*” (p. 51). De esta manera, define las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje en relato *no focalizado* o de *focalización cero*, en el cual el narrador dice más de lo que sabe cualquier personaje; relato de *focalización interna fija*, donde el narrador solo dice lo que sabe tal personaje por lo que el relato pareciera estar filtrado por su conciencia, *interna variable*, cuando dicho personaje cambia a lo largo de la novela, *múltiple*, cuando el mismo acontecimiento es evocado en distintos momentos del relato y por distintos personajes, y relato de *focalización externa*, cuando el narrador dice menos de lo que sabe el personaje y no se conoce su “psique” (Genette, 1989a).

No obstante, es imprescindible aclarar que Genette asegura que “el criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato” (p. 247), y que, por consiguiente, dicho criterio no suele aplicarse a una obra entera sino más bien a segmentos narrativos determinados (op. cit.). De igual importancia:

La distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro. (...) Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum*. (op. cit., p. 246)

Incluso la focalización interna no suele ser rigurosa, puesto que esto significaría que el personaje focal nunca aparezca descripto ni designado desde el exterior, ni que el narrador sea capaz de analizar sus pensamientos y percepciones de manera objetiva (op. cit.).

Por último, en lo que respecta al relato fílmico, es preciso notar que Gaudreault y Jost (1995) separan los puntos de vista visual, auditivo y cognitivo. Definen entonces los términos *ocularización* y *auricularización* para los primeros dos, a su vez utilizados para la propia definición de *focalización* cinematográfica, que denomina el punto de vista cognitivo adoptado por el relato. Empero, en este apartado no se definirán todas sus clasificaciones, sino que conforme avance el análisis de *LOTR* serán designadas cuando se considere necesario.

3.2.4. Orden

Gaudreault y Jost (1995) exponen, haciendo referencia a Metz, que todo relato plantea dos temporalidades: las de los acontecimientos relatados y la concerniente al acto mismo de relatar. Dentro de la diégesis, un hecho se puede definir por su lugar dentro de la cronología de

la historia; no obstante, “para informarnos de un hecho determinado, el narrador no está obligado a comenzar por ese hecho y no por otro (...) Así pues, su *relato* tiene una temporalidad específica, distinta a la de la *historia*” (p. 112), que sucede “en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto” (Genette, 1989a, p. 91). Por lo tanto, en lo que respecta específicamente al orden,⁷³ este confronta la sucesión de acontecimientos que supone la diégesis con el propio orden de su aparición en el relato. Así como Gaudreault y Jost, primero se hace referencia a Genette (1989a) y sus denominaciones dentro del relato escrito: “Denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (p. 95). Asimismo, el autor define *anacronía* como el término que designa todas las formas de discordancia entre ambos órdenes temporales, *alcance* como la distancia temporal de dicha anacronía y *amplitud* como la duración; por último, se puede denominar a dicha anacronía como un *relato segundo* subordinado al *relato primero* (op. cit.).

En lo que respecta a analepsis, Genette define dos principales que están supeditadas a su alcance: la analepsis externa, cuando se evoca un momento anterior cuya amplitud se mantiene fuera del campo temporal del relato primero, y la interna, cuando se evoca un momento anterior cuya amplitud está incluida en el campo temporal del relato primero; y una tercera supeditada a su amplitud: la analepsis mixta, cuando se evoca un momento anterior fuera del ámbito temporal del relato primero y este se prolonga hasta alcanzar y superar el punto de partida del relato primero (op. cit.). En cuanto a las prolepsis, Genette también las define por su alcance: interna y externa; pero para este trabajo no es necesario profundizar sobre ellas.

Finalmente, es preciso aclarar que en el relato fílmico, además de denominarse *flashback* a las analepsis y *flashforward* a las prolepsis, también se pueden encontrar estas anacronías con la única excepción de la prolepsis externa (Gaudreault & Jost, 1995). Además, como “el filme sonoro es un doble relato, el orden temporal a menudo es el complejo resultado de mezclar lo que los actores interpretan visualmente y lo que un narrador cuenta verbalmente” (op. cit., p. 116), por lo que se debe tener en cuenta tanto imagen como sonido.

3.2.5. Puesta en escena

David Bordwell y Kristin Thompson (1995) afirman que, como toda obra artística, una película tiene forma. En su sentido más amplio, los autores entienden por forma fílmica “el

⁷³ Ya que en Gaudreault y Jost (1995) también se trabajan las divisiones propuestas por Genette (1989a) de *duración* y *frecuencia*.

sistema total que percibe el espectador de una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme” (p. 42); el espectador, a su vez, es capaz de relacionar estos elementos entre sí y hacerlos interactuar de una forma dinámica. No obstante, al definir la puesta en escena los autores aluden al término original francés *mise-en-scène* y su aplicación a la práctica de dirección teatral, por lo que la definen como “el control del director sobre lo que aparece en la imagen filmica (...), incluye aquellos aspectos del cine que coinciden con el arte teatral: los decorados, la iluminación, el vestuario y el comportamiento de los personajes” (p. 145). Los autores aseveran que el control de la puesta en escena es lo que le permite al director escenificar el hecho para la cámara (op. cit.).

Por su parte, Susan Hayward (2001) reconoce que, si bien en un principio refería a dichos elementos teatrales, el término (*mise-en-scène*) fue luego dotado por un significado más específico por el grupo de *Cahiers du cinéma* y su visión *auterística* del cine. De esta manera, “*mise-en-scène* is the expressive tool at the film-maker’s disposal which a critic can read to determine the specificity of the cinematographic work (...) and thereby point to it as an authorial sign”⁷⁴ (p. 231).

Una definición diferente que se libera del origen teatral y le otorga mayor protagonismo al espectador es la propuesta por Eduardo A. Russo (1998), quien afirma que restringir el concepto únicamente al interior del plano evita contemplar una dimensión que atraviesa la ficción de la película. Por lo tanto, la puesta en escena “no consiste en lo puesto ante la cámara, sino más bien en la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador” (cap. *puesta en escena*), quien a su vez, con la totalidad de lo visto y oído, debe completar un universo imaginario que adquiera sentido: “la puesta en escena, en el cine, es en verdad una puesta en *otra escena*” (ídem).

3.3. Retórica de la fantasía

En esta sección se desarrollará la taxonomía de fantasía propuesta por Farah Mendlesohn en su libro *Rhetorics of Fantasy* (2008), que se basa en cómo se accede a la fantasía (o mundo secundario) y cómo esto afecta la elección del lenguaje y, consecuentemente, la construcción de lo fantástico en relación al lector. Para la autora, “the fantastic is an area of literature that is heavily dependent on the dialectic between author and reader for the

⁷⁴ “*Mise-en-scène* es la herramienta de expresión a la disposición del director que un crítico puede leer para determinar la especificidad del trabajo cinematográfico (...) y, por lo tanto, indicarlo como un signo autoral”.

construction of a sense of wonder, is a fiction of consensual construction of belief”⁷⁵ (intro. párr. 3), al mismo tiempo condicionada por la expectativa del lector en cuanto al género y sus técnicas retóricas; por lo que considera a la fantasía exitosa cuando efectivamente las técnicas empleadas son las más apropiadas para la expectativa del lector de la categoría correspondiente (op. cit.).

Mendlesohn define cinco: “portal-quest, immersive, intrusive, liminal and ‘the irregulars’”⁷⁶, pero para el propósito de este trabajo se desarrollarán las primeras dos. Ahora bien, dicha taxonomía “needs to be understood as a tool, not as an end in itself, and (...) in the modern context that taxonomical practices are increasingly polysemic and multiplex, generated by acknowledged questions and capable of existence alongside other configurations”⁷⁷ (intro. párr. 7), por lo que afirma que el propósito del libro no es la clasificación *per se*, sino considerar al género en formas que planteen nuevas problemáticas. Finalmente, como última consideración, Mendlesohn aclara que el libro trata sobre estructura, no sobre significado, y que “it is important to understand that I am not discussing point of view, or what Gérard Genette labeled *focalization*”⁷⁸ (intro. párr. 15), tras lo cual argumenta que la focalización es interna a la historia y que no hay una opción en común para cada categoría, así como que a ella le interesa trabajar la relación del lector con la estructura (op. cit.). Ahora bien, hay dos razones por las cuales este trabajo sí denomina a la focalización. La primera es que, si bien la justificación de Mendlesohn es suficiente para su propia obra, en este trabajo se define para la mejor comprensión del rechazo a utilizarla como herramienta de análisis, que está sustentado en las salvedades expuestas por Genette (1989a), al igual que para comprender las subsecuentes alusiones que la autora hace al *punto de vista* en su argumentación. La segunda es que de cualquier manera se considera una herramienta interesante para tener en cuenta en el análisis de ambas obras.

⁷⁵ “Lo fantástico es un área de la literatura que depende mucho de la dialéctica entre autor y lector para la construcción de una sensación de asombro, es una ficción de construcción consensuada de creencia”.

⁷⁶ Misión-portal, inmersiva, intrusiva, liminal y ‘las irregulares’. Si bien *quest* también puede ser interpretado como *búsqueda* o *aventura*, se elige *misión* como el término que será mantenido para los otros autores que lo denominen.

⁷⁷ “Debe ser comprendida como una herramienta, no un fin en sí misma, y (...) en el contexto moderno en el cual las prácticas taxonómicas son cada vez más polisémicas y múltiplex, generadas a partir de cuestiones reconocidas y capaces de existir junto a otras configuraciones”.

⁷⁸ “Es importante comprender que no estoy discutiendo el punto de vista, o lo que Gérard Genette denominó *focalización*”.

3.3.1. Fantasía misión-portal

En la *fantasía misión-portal*, que como su nombre revela une la *fantasía misión* y la *fantasía portal*, un personaje deja su entorno familiar y atraviesa un portal, literal o metafórico, hacia lo desconocido. Según la autora, la fantasía portal “is about entry, transition, and exploration, and much quest fantasy (...) adopts the structure and rhetorical strategies of the portal fantasy: it denies the taken for granted and positions both protagonist and reader as naïve”⁷⁹ (cap. 1 párr. 4); a pesar de que en cierta fantasía misión se establece un mundo secundario que ha existido siempre, el efecto en el lenguaje es el mismo que en la fantasía portal: “forcing the author to describe and explain what is seen by the point of view character as she negotiates the world”⁸⁰ (intro. párr. 18). El protagonista suele pasar de una vida común y corriente en la que lo fantástico es distante o desconocido a una aventura en la que llega a comprenderlo lo suficiente, al igual que al mundo al cual pertenece, como para ser capaz de manipularlo, y si bien los personajes pueden entrar y salir de lo fantástico, esto no se filtra a través del portal, sino que las delimitaciones son precisas y estables, ya que de lo contrario se estaría dentro de la fantasía intrusiva (op. cit.).

Uno de los escenarios característicos de la fantasía misión-portal es el que comienza con una tierra *disminuida* en la cual el mal ya existe y concluye con el *reconocimiento* del Rey y la *sanación* de la tierra,⁸¹ lo que Mendlesohn refiere como la restauración de la grandeza de los días antiguos: “[It] associate[s] the king with the well-being of the land, and the condition of the land with the morality of the place”⁸² (cap. 1 párr. 8), puesto que suele basarse en la creencia de que el universo debe someterse a preceptos morales. Este tipo de fantasía tiene sus orígenes en la épica, la Biblia, los romances Artúricos y los cuentos de hadas, y de ellos toma ideas tales como aventuras secuenciales, viajes como transición, y la comprensión de que hay un destino al que seguir. Según la autora, estos elementos temáticos sirven para estructurar la ideología de una narrativa que intenta reducir al mínimo las posibilidades de una lectura subversiva que

⁷⁹ “Es sobre entrada, transición y exploración, y mucha de la fantasía misión (...) adopta las estrategias estructurales y retóricas de la fantasía portal: deniega lo dado por sentado y posiciona como ingenuos tanto al protagonista como al lector”.

⁸⁰ “Fuerza al autor a describir y explicar lo que es visto por el personaje punto de vista mientras ella franquea al mundo”.

⁸¹ Clute define *disminución*, *reconocimiento* y *sanación*. Primero, la *disminución*: “[it] can be seen as a reduction of the healthy land to a parody of itself” (1997g, p. 942) [“puede verse como una reducción de la tierra sana a una parodia de sí misma”]. Luego, *reconocimiento*: “At this moment protagonists (...) [understand] that their lives have the coherence and significance of Story; that, in short, the Story has been telling them” (1997e, p. 804) [“En este momento los protagonistas (...) [comprenden] que sus vidas tienen la coherencia e importancia de una Historia; que, en suma, la Historia lo ha estado contando a ellos”]. Finalmente, *sanación*: “is what occurs after the worst has been experienced and defeated” (1997b, p. 458) [“es lo que ocurre luego de lo que peor ha sido sufrido y derrotado”].

⁸² “Asocia al rey con el bienestar del territorio, y la condición del territorio con la moralidad del lugar”.

vuelva ilegítima la misión, por lo que la “historia” del mundo suele ser indiscutible y el protagonista que atraviesa el umbral, ignorante (op. cit.). Asimismo, otro *taproot text*⁸³ al cual Mendlesohn considera notable es la *club-story*, que Clute define de la siguiente manera:

The Club Story is simple enough to describe: it is a tale or tales recounted orally to a group of listeners foregathered in a venue safe from interruption. Its structure is normally twofold: there is the tale told, and encompassing that a frame which introduces the teller of the tale—who may well claim to have himself lived the story he’s telling—along with its auditors and the venue (...) At all levels of sophistication, the Club Story form enforces our understanding that *a tale has been told*.⁸⁴ (en op. cit., cap. 1 párr. 15)

Por último, la autora asegura que lo más importante para la fantasía misión-portal es la comprensión de la completitud de una historia, dado que quién la narra posee la autoridad de ser tanto ininterrumpible como incuestionable, así como que su narración está esencialmente cerrada en sí misma; en cuanto al narrador, casi siempre hay dos claramente identificables: “The narrator of the microcosm (the world within a world) that we call the point of view character; and the narrator of the macrocosm, she who “stories” the world for us (...) Usually, but not always, this person is the implied narrator”⁸⁵ (cap. 1 párr. 21). Por consiguiente, Mendlesohn sostiene que es el narrador del microcosmos, el *personaje punto de vista*, quien le describe el mundo y la aventura al lector, quien a su vez se encuentra junto a él y fuera del mundo. De esta manera, es durante la misión donde se descubre e interpreta toda la información, ya que dentro del mundo desconocido la información proporcionada es tan novedosa como cierta y se utiliza la acumulación de detalles para evitar el análisis minucioso y el cuestionamiento (op. cit.).

3.3.2. Fantasía inmersiva

Por otra parte, Mendlesohn (2008) plantea que la fantasía inmersiva está establecida en un mundo construido que funciona en todos sus niveles como completo y actúa como si fuera impermeable a las influencias externas, sobre todo en su relación con el lector, asumiendo que

⁸³ Clute expone que previo a la delimitación del género denominado como fantasía “there were writings which included the fantastic — and such works can be described as taproot texts” (1997f, p. 921) [“había escritos que incluían lo fantástico — y dichos trabajos pueden ser descriptos como textos raíz primaria”].

⁸⁴ “El Club de Cuentos es bastante sencillo de describir: es un relato o relatos narrados oralmente a un grupo de oyentes reunidos en un lugar a salvo de interrupciones. Su estructura es normalmente doble: hay una historia narrada y, abarcándola, un marco que introduce al narrador de la historia —que bien puede afirmar haber vivido él mismo la historia que está narrando— junto a sus oyentes y el lugar. En todos sus niveles de sofisticación, la forma del Club de Cuentos nos impone la comprensión de que *un cuento ha sido contado*”.

⁸⁵ “El narrador del microcosmos (el mundo dentro de un mundo) al cual llamamos el personaje punto de vista; y el narrador del macrocosmos, quien ‘narra’ la historia para nosotros (...) Usualmente, pero no siempre, esta persona es el narrador implícito”.

este es tanto parte del mundo como el resto de sus actores y construyendo una ironía de mimesis: “[the reader] must share the assumptions of the world as much as a contemporary reader of Jane Austen shared the assumptions she presented in *Pride and Prejudice*”⁸⁶ (cap. 2 párr. 2). La autora asegura que es la categoría más cercana a la ciencia ficción dado que construye un mundo lógico de fantasía: “a coherent world, one that makes sense in its own terms, and within which the actors can predict the consequence of their actions on the world”⁸⁷ (cap. 2 párr. 10), ya que dichos términos adquieren una cohesión científica propia que, aunque el lector asuma como fantásticos, en el mundo secundario es natural. Por consiguiente, la fantasía inmersiva “creates the world by writing it in such a way that noncomprehension of what is written and said becomes part of the mortar of the immersion”⁸⁸ (cap. 2 párr. 30); la inversión del flujo de información es crucial: un asunto primero se da por sentado y solo luego, en otro contexto, se explica (op. cit.).

A diferencia de la fantasía misión-portal, que enfatiza el *reconocimiento* del Rey y la *sanación* de la tierra en la restauración de la grandeza de los días antiguos, la fantasía inmersiva se interesa únicamente en la *disminución*, en la entropía del mundo: “because in an immersive fantasy, what is storyable is not the discovery of the world (in which we are immersed) but its loss”⁸⁹ (Clute en op. cit., cap. 2 párr. 5). Asimismo, otra diferencia particular con la fantasía misión-portal es que el protagonista puede criticar al mundo que lo rodea en función de sus necesidades: “it allows them to question it while staying within the shell of immersion. The characters themselves ironize the world around them”⁹⁰ (op. cit., cap. 2 párr. 16), puesto que el mundo de la fantasía inmersiva debería ser lo suficientemente completo como para sostenerse a pesar de este cuestionamiento que lo describe y juzga. Por lo tanto, este *protagonista como antagonista* es capaz de, en cierta manera, desafiar tanto el mundo en el cual se encuentra como su propio rol dentro de la inmersión (op. cit.).

⁸⁶ “[El lector] debe compartir los supuestos del mundo tanto como el lector contemporáneo de Jane Austen compartía los supuestos que ella presentó en *Orgullo y Prejuicio*”.

⁸⁷ “Un mundo coherente, uno que tiene sentido en sus propios términos y dentro del cual los actores pueden predecir las consecuencias de sus acciones en el mundo”.

⁸⁸ “Construye al mundo al escribirlo de tal manera que la no comprensión de lo que está escrito y es dicho se vuelve parte de la argamasa de la inmersión”.

⁸⁹ “Porque en una fantasía inmersiva lo que es narrable no es el descubrimiento del mundo (en el que estamos inmersos) sino su pérdida”.

⁹⁰ “Les permite cuestionarlo sin salir del armazón de inmersión. Los propios personajes ironizan el mundo a su alrededor”.

4. ADAPTACIÓN

4.1. Qué (no) es una adaptación

Timothy Corrigan (2017) expone que, si bien un estudio histórico puede demostrar el alcance de la adaptación como diferentes prácticas y definiciones evolutivas, “the most prominent and common understandings of adaptations today usually refer to film, media, and related artistic practices”⁹¹ (p. 28). No obstante, es preciso notar que no hay una única manera de definir el campo adaptación ni esta, como se verá a continuación, es una tarea sencilla de realizar. Thomas Leitch (2012) explica que si se comienza proponiendo una razón fundamental central para la adaptación, una definición singular destinada a aplicarse a todas las adaptaciones, o bien una analogía que explique por qué algunos textos y no otros deben ser considerados adaptaciones, “[the] attempt to define the field from the inside out leaves us with the problems of establishing its coherence, its consistency, and its boundaries with other competing fields”⁹² (p. 103). Si, en cambio, se comienza con la pregunta de cómo distinguir las adaptaciones de los otros textos a los que más cercanamente se parecen, y luego se intenta definir al género al que pertenecen las adaptaciones, “[the] choice of boundaries will define the field from the outside in, and we face the problem of rationalizing the field we have fenced in and demonstrating its integrity”⁹³ (ídem).

Ahora bien, según Linda Hutcheon (2006), “anyone who has ever experienced an adaptation (...) has a theory of adaptation, conscious or not”⁹⁴ (p. xi), y define al fenómeno de la adaptación, al cual entiende como “repetición sin replicación”, por medio de tres perspectivas diferentes pero entrelazadas, ya que no considera accidental que se use la misma palabra para definir tanto el proceso como el producto (op. cit.). Primero, vista como una “entidad formal o producto”, una adaptación es una transposición anunciada y extensiva de una obra particular que puede involucrar un cambio de medio, género o marco, o también una transposición ontológica de hechos históricos a la ficción. Segundo, vista como un “proceso de creación”, el acto de adaptación siempre involucra (re-)interpretación y (re-)creación. Tercero, vista desde la perspectiva de su proceso de recepción, la adaptación es una forma de intertextualidad⁹⁵: “We

⁹¹ “La comprensión actual más prominente y común de las adaptaciones refiere al film, medios, y prácticas artísticas afines”

⁹² “[El] intento de definir el campo de adentro hacia afuera deja con los problemas de establecer su coherencia, su consistencia y sus límites con otros campos competidores”.

⁹³ “[Las] elecciones de estos límites definen al campo de afuera hacia adentro, y se debe enfrentar el problema de racionalizar el campo que se ha cercado y demostrar su integridad”.

⁹⁴ “Cualquiera que haya alguna vez experimentando una adaptación (...) tiene una teoría de la adaptación, consciente o no”.

⁹⁵ La autora alude a la intertextualidad entendida por Julia Kristeva.

experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation”⁹⁶ (p. 8); es decir, como una obra acechada todo el tiempo por el texto adaptado cuya presencia, si se conoce, está siempre presente mientras se experimenta la adaptación misma (op. cit.). Al llamar a una obra una adaptación, se anuncia explícitamente su relación abierta con otra obra, y por esto, explica Hutcheon, es que tan a menudo los estudios de adaptación son estudios comparativos, lo que sin embargo no quiere decir que las adaptaciones no sean obras autónomas que pueden ser interpretadas y valoradas como tales: “Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”⁹⁷ (p. 9). Para la autora, teorizar la adaptación de esta manera le proporciona la ventaja de definir (si bien no de manera precisa, como ya se explicó previamente) un rango lo suficientemente amplio para trabajar sus objetos⁹⁸, pero no demasiado amplio al definirla como “almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation”⁹⁹ (Fischlin & Fortier en op. cit., p. 9). No obstante, esta definición de Hutcheon, aunque funcional a los propósitos de este trabajo, posee ciertas limitaciones que serán expuestas a continuación.

Para comenzar, Leitch (2012) pone en tela de juicio el abordaje de los estudios de adaptación hasta el momento¹⁰⁰ y, en lo que respecta a la definición de Hutcheon, afirma que los límites difusos que diferencian a las adaptaciones de todo el vasto rango de intertextos son reconocidos pero no resueltos por la propia autora al preguntarse “¿qué no es una adaptación?” sobre el final de *A Theory of Adaptation* (2006). Por lo tanto, Leitch se propone preguntar dónde sería plausible trazar el límite de lo que es y no una adaptación, por qué se trazaría en ese lugar y cuál sería el motivo de trazarlo en absoluto, para lo cual comienza con un axioma: “Adaptation is a subset of intertextuality – all adaptations are obviously intertexts, but it is much less obvious

⁹⁶ “Experimentamos las adaptaciones (*como adaptaciones*) como palimpsestos a través de nuestra memoria de otras obras que resuenan mediante repetición con variación”. La autora hace referencia a Michael Alexander quien habla de lo “inherentemente *palimpsestuoso*”, acechado todo el tiempo por la obra la cual adapta. Por su parte, la definición de Genette en *Palimpsestos* (1989b) es: “Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (p. 495).

⁹⁷ “Por lo tanto, una adaptación es una derivación que no es derivativa, una obra que es segunda sin ser secundaria. Es su propio objeto *palimpsestuoso*”.

⁹⁸ A los cuales enlista como: películas, *remakes*, producciones escénicas, arreglos musicales, *covers*, revisitaciones de arte visual, comics, poemas, videojuegos y arte interactivo.

⁹⁹ “Casi cualquier acto de alteración realizado sobre obras culturales del pasado específicas, y ensamblajes con un proceso general de recreación cultural”.

¹⁰⁰ Puesto que les adjudica a sus colegas una tendencia a citar definiciones anteriores solo para oponérselas y, en general, declinando proveer otras más precisas que las distinguan de otros modos intertextuales que se les asemejan (Leitch, 2012).

that all intertexts are adaptations —”¹⁰¹ (p. 89), y a continuación pasa a criticar nueve consideraciones distintas que delimitan la relación entre adaptación e intertextualidad.¹⁰² Para el propósito de este trabajo se expondrán únicamente aquellas limitaciones que están relacionadas directamente con la definición de Hutcheon, la (4) y la (5).

Número (4): “Adaptations are texts whose status depends on the audience’s acceptance of a deliberate invitation to read them as adaptations”¹⁰³ (op. cit., p. 94). Para Leitch, el doble foco que diferencia entre producción y recepción es donde también surgen los problemas, dado que para una adaptación ser considerada como tal tiene que cumplir dos condiciones: “Its creators must intend it to be perceived as an adaptation; and its audience must so perceive it”¹⁰⁴ (op. cit., p. 95); el autor ejemplifica con un problema específico al considerar la mayoría de los *remakes* de películas, ya que estos dependen de una “noción triangular de intertextualidad” que los posiciona como readaptaciones a una fuente común literaria mientras ocultan su deuda a las adaptaciones anteriores de esa misma fuente. Dado que Hutcheon considera a todos los *remakes* como adaptaciones, Leitch se cuestiona si aquellos que intentan esconder su estatus de *remake* genuinamente son adaptaciones, y para quién. Caso similar a cuando la audiencia falla en percibir la referencia intertextual de una adaptación en particular. Por lo tanto, según Leitch, que una adaptación sea considerada como tal no dependería en sí de ninguna propiedad particular, sino de su audiencia y sus creadores, ni tampoco resolvería este problema definir la adaptación como el producto de una negociación entre creadores y audiencia, ya que esta contemplación excluye específicamente de la consideración las propiedades del sitio de negociación: el texto de la adaptación misma (op. cit.).

Número (5): “Adaptations are examples of a distinctive mode of transtextuality”¹⁰⁵ (op. cit., p. 96). Leitch relata que esta consideración viene de Genette, quien propone cinco modos de transtextualidad característicos de la literatura en el segundo grado.¹⁰⁶ Sobre el cuarto modo,

¹⁰¹ “La adaptación es un subconjunto de la intertextualidad —todas las adaptaciones son obviamente intertextos, pero es mucho menos obvio que todos los intertextos son adaptaciones—”.

¹⁰² En orden: (1) las adaptaciones son exclusivamente cinematográficas, implicando solo películas que están basadas en novelas, obras teatrales o historias, (2) las adaptaciones son exclusivamente *intermedial*, involucrando la transferencia de elementos narrativos de un medio al otro, (3) Las adaptaciones son contra-éfrasis, (4) las adaptaciones son textos cuyo status depende de la aceptación de la audiencia a una invitación deliberada a leerlas como adaptaciones, (5) las adaptaciones son ejemplos de un modo distintivo de transtextualidad, (6) las adaptaciones son traducciones, (7) las adaptaciones son ejecuciones, (8) las adaptaciones son ejemplos quintaesenciales de la práctica intertextual, (9) las adaptaciones son una instancia distintiva, pero no central o quintaesencial, de intertextualidad (Leitch, 2012).

¹⁰³ “Las adaptaciones son textos cuyo status depende de la aceptación de la audiencia a la invitación deliberada de leerlas como adaptaciones”.

¹⁰⁴ “Sus creadores deben procurar que se perciba como una adaptación; y la audiencia debe así percibirla”.

¹⁰⁵ “Las adaptaciones son ejemplos de un modo distintivo de transtextualidad”.

¹⁰⁶ La *intertextualidad* marcada por la copresencia de dos o más textos: citación, plagio, alusión; la *paratextualidad* dentro de una obra entre el texto propiamente dicho y títulos, prefacios, epígrafos, *blurbs*, etc; la *metatextualidad*

la *hipertextualidad*, que vincula un *hipertexto* a un *hipotexto* sobre quién está injertado en una manera que no es comentario, Leitch encuentra parte del problema de esta aproximación: está el texto de origen, sí, pero ¿qué sucede con todo el vasto resto de hipotextos? Es a lo que Robert Stam (2000) se refiere cuando afirma que las adaptaciones (filmicas, en el texto del autor) “are hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, and actualization”¹⁰⁷ (p. 66). Por lo tanto, las adaptaciones quedan también atrapadas en el constante torbellino de referencia y transformación intertextual de textos generando otros textos en un proceso sin fin y sin ningún claro punto de origen (op. cit.). Asimismo, Leitch concluye que el problema más obvio es que el propio Genette afirma que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” (1989b, p. 17), además de que la transtextualidad no debería considerarse como una clase de textos, sino como aspectos de la textualidad (op. cit.). Por último, Leitch expone que Genette declina en distinguir de forma absoluta entre hipertextos e hipotextos. Esto es cierto si se tiene en cuenta que, según Genette, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (1989b, p. 19); sin embargo, el autor también concede la hipertextualidad en su aspecto más definido: “aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (ídem).

4.2. De contar a mostrar

Aunque no es hasta el siguiente apartado que se trabajará la *fidelidad* como concepto, en este igual se van a encontrar términos como *esencia* y *alma*, utilizados por algunos autores cuando disertan sobre qué y cómo se adapta. Según Diane Lake (2012), para adaptar un libro al cine se debe alcanzar el interior de la historia hasta “su esencia”, “su alma”, y desde allí encontrar una nueva manera de contarla, aunque el guionista debe saber que “the book is a complex entity unto itself and the film may never represent it fully, may never ‘do it justice’”¹⁰⁸ (p. 409), puesto que siquiera preguntar si la película puede hacerle justicia al libro es fallar en comprender que un libro, al igual que su adaptación, es su propia entidad (op. cit., p. 408).

de un texto que refiere a otro sin citarlo (o nombrarlo); la muda *architecturalidad* implícita en marcadores genéricos paratextuales; y la *hipertextualidad* que vincula un *hipertexto* a un *hipotexto* sobre quién está injertado en una manera que no es comentario (Genette, 1989b).

¹⁰⁷ “Son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación, concretización y actualización”.

¹⁰⁸ “El libro es una entidad compleja en sí misma, y la película puede que nunca lo represente por completo, ‘le haga justicia’”.

Mary H. Snyder (2017) hace referencia a Mary Sollosi cuando esta afirma que para determinado grupo profesional de guionistas “getting to the core of what a book is truly about is the key to adaptation (...), knowing the theme and the character you’re ‘meant to follow’”¹⁰⁹ (pp. 112-113); de esta manera, se podría tomar al *tema* del texto original como su *esencia*, la característica primordial a encontrar y adaptar (más allá de la fidelidad). Sin embargo, Hutcheon argumenta que “most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres”¹¹⁰ (2006, p. 10), y añade que cuando se adapta se buscan equivalencias en diferentes sistemas de signos para los varios elementos de la historia: “themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on”¹¹¹ (ídem). Para complementar esta idea, Andrew Dudley (1984) expone que Keith Cohen, así como Metz antes que él, sugiere que a pesar de las diferencias entre estos medios (cine y literatura) y el modo en el que el espectador los procesa en un nivel primario, todos los signos comparten un destino en común: “that of being condemned to connotation”¹¹² (p. 103), y agrega que E. H. Gombrich encuentra que cualquier discusión sobre una adaptación introduce la categoría de “correspondencia”, dado que el ser humano puede corresponder ítems de dos sistemas distintos. Para Gombrich, en efecto “adaptation is possible, though never perfect, because every artwork is a construct of elements built out of a traditional use of a system”¹¹³ (en op. cit., p. 102), por lo que dicho estudio no puede ser comparativo entre los distintos medios, sino de manera intensiva dentro de cada uno.

En otras palabras, virtualmente todos los elementos son, de alguna u otra forma, adaptables, y por consiguiente cualquier texto es adaptable (porque para ser un texto debe contener al menos un elemento). No obstante, si bien se logró en cierta forma definir el qué y el cómo, aún se siguen encontrando varios problemas, ya que si no hay una correspondencia uno a uno con los elementos de ambos medios a los que Stam (2000) llama “multi-pista” y “mono-pista” (p. 56), esto es el relato fílmico y el relato escrito, ni tampoco se debería tomar la noción de fidelidad como un parámetro de comparación, que además no parecería deber ser ni una herramienta ni un objetivo, se plantean dos preguntas: la primera parte de la base de la

¹⁰⁹ “Llegar al núcleo de lo que un libro verdaderamente es, es la clave de la adaptación, (...) conocer el tema y el personaje que ‘debes seguir’”.

¹¹⁰ “La mayoría de las teorías de adaptación asumen que la historia es el común denominador, el núcleo de lo que es transpuesto a través de diferentes *medias* y géneros”.

¹¹¹ “Temas, eventos, mundo, personajes, motivaciones, puntos de vista, consecuencias, contextos, símbolos, imágenes, etc”.

¹¹² “El de ser condenados a la connotación”.

¹¹³ “La adaptación es posible, aunque nunca perfecta, porque cada obra es un constructo de elementos construida sobre el uso tradicional de un sistema”.

*paradoja de sorites*¹¹⁴ y se podría expresar como ¿a partir de cuántos elementos una adaptación se considera como tal o deja de serlo?, cuyos elementos además deberían considerarse de forma cuantitativa y cualitativa, la segunda es ¿cuál es la ventaja (o siquiera el punto) de denominar a una obra como adaptación si su análisis debería estar contenido en sí misma o en relación a su medio?, si es considerada más allá de una simple comparación de elementos de obras de un mismo medio o del (des)prestigio que una obra puede obtener al denominarse adaptación de otra. Ahora bien, responder a estas dos preguntas no es el propósito de este trabajo, sino en efecto hacer un análisis comparativo.

4.3. La inconveniencia de la fidelidad

El término *fidelidad* es cuanto menos problemático. Ya en el apartado anterior se vio cómo es utilizado por varios guionistas como una suerte de directriz o elemento al cual apuntar, mientras es rechazado enfáticamente por los académicos de la adaptación. Brian McFarlane (2007) confirma que “one still finds the concept being not merely dismissed but discredited at length”¹¹⁵ (p. 16), y David T. Johnson (2017) complementa afirmando que, desde los orígenes de los estudios de adaptación, este rechazo ha devenido la norma.¹¹⁶ Hutcheon (2006), por su parte, expone que “an adaptation’s double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis”¹¹⁷ (p. 6), por lo que, si bien es posible buscar equivalencias en diferentes sistemas de signos, no tiene por qué ser un objetivo en los procesos de producción o recepción.

Ahora bien, Shelley Cobb (2012) argumenta: “In a culture where authority, originality, and ownership still construct the meanings, uses, and appreciation of art and cultural texts (despite all our postmodern views and poststructuralist theorizing to the contrary), adaptation complicates and challenges these values”¹¹⁸ (p. 106). Según la autora, los prejuicios y

¹¹⁴ Si se tiene un *montón* de trigo con “n” granos y se le saca uno (n-1), sigue siendo un montón; sin embargo, de repetirse esta acción los granos eventualmente no formarían montón alguno. De modo opuesto, un grano de trigo no forma un montón, por lo que dos granos tampoco lo formarían, ni tres; si “n = 0” y se agrega de a un grano (n+1) se tiene el mismo problema: nunca formarían un montón (Hyde & Raffman, 2018).

¹¹⁵ “Uno todavía encuentra al concepto siendo no simplemente rechazado, sino ampliamente desacreditado”.

¹¹⁶ Asimismo, Johnson (2017) encuentra el mismo problema que Leitch dentro de los estudios de adaptación; afirma que de un académico querer ser tomando en serio debería abandonar el impulso de trabajar con dicho concepto, de tal manera que “rejecting fidelity became an act of camaraderie whereby lesser known voices could join those who were more well established.” (p. 95) [“rechazar la fidelidad se volvió un acto de camaradería a través del cual voces menos conocidas podían unirse a aquellas que estaban bien establecidas”].

¹¹⁷ “La doble naturaleza de la adaptación no significa, sin embargo, que proximidad o fidelidad al texto adaptado deba ser el criterio para juzgar o el foco del análisis”.

¹¹⁸ “En una cultura donde autoridad, originalidad y propiedad todavía construyen los significados, los usos, y la apreciación del arte y textos culturales (a pesar de todas nuestras visiones posmodernas y posestructuralistas teorizando lo contrario), la adaptación complica y desafía estos valores”.

parcialidades que involucran a la autoría a menudo juegan un rol en la recepción de adaptaciones en un binario entre alta y baja cultura, habiendo significado que históricamente los estudios de la adaptación hayan tendido a enfocarse en el *autor* literario (ejemplifica con Henry James, Jane Austen y William Shakespeare), dejando de lado a las adaptaciones de novelas populares como no adaptaciones *per se*, y afirma que ella no sería la primera en sugerir que la teoría fílmica de *auteur* haya sido construida bajo su equivalente paternal de *autor* literario y, por consiguiente, elevando cierto cine sobre la producción masiva y cultura de masas (op. cit.). Por su parte, André Bazin (1997) asevera que la defensa del *autor* de la obra literaria descansa en una concepción reciente (esto es en 1948) e individualista del “autor” y de la “obra”, “a conception that was far from being ethically rigorous in the seventeenth century and that started to become legally defined only at the end of the eighteenth”¹¹⁹ (p. 38).

En cuanto a la teoría de *auteur* fílmico, Peter Wollen (2009) la adjudica primero a los críticos de *Cahiers du Cinéma* con su *politique des auteurs*, y luego a Andrew Sarris, quien acuñó el término *teoría de auteur*. Wollen afirma que, como esta teoría no fue desarrollada en términos programáticos o colectivos, puede ser interpretada y aplicada en líneas generales resultando en grandes malentendidos. Agrega que durante años el modelo de un autor de cine era el de un director europeo con aspiraciones artísticas libres y control total sobre sus films; asimismo, argumenta que este modelo aún perdura detrás de la distinción entre “films de arte” y “films populares” (op. cit.). Luego, complementa:

In time, owing to the diffuseness of the original theory, two main schools of auteur critics grew up: those who insisted on revealing a core of meanings, of thematic motifs, and those who stressed style and *mise en scène*. (...) The work of the auteur has a semantic dimension, it is not purely formal; the work of the *metteur en scène*, on the other hand, does not go beyond the realm of performance. (...) The meaning of the films of an auteur is constructed *a posteriori*; the meaning— semantic, rather than stylistic or expressive—of the films of a *metteur en scène* exists *a priori*.¹²⁰ (p. 456)

Por último, Wollen asegura que, mediante un proceso de comparación con otros films, es posible descifrar no un mensaje coherente o visión del mundo, sino una estructura que

¹¹⁹ “Una concepción que estaba lejos de ser rigurosamente ética en el siglo XVII y que comenzó a ser legalmente definida solo al final del siglo XVIII”.

¹²⁰ “Con el tiempo, debido a la imprecisión de la teoría original, surgieron dos escuelas principales de críticos de *auteur*: aquellos que insistían en la revelación de un núcleo de significados, de motivos temáticos, y aquellos que destacaban el estilo y la puesta en escena. (...) La obra de *auteur* tiene una dimensión semántica, no es puramente formal; en cambio, la obra del *metteur en scène* no va más allá del ámbito de la ejecución (...). El significado de los films de *auteur* se construye *a posteriori*; el significado —semántico, en vez de estilístico o expresivo— de los films de un *metteur en scène* existe *a priori*”.

subyace al film y lo moldea. El autor afirma que la teoría de *auteur* insiste en que el espectador debe trabajar al leer el texto, rastrear la estructura dentro de la obra que luego puede ser adjudicada a un individuo, un director, no porque haya jugado el rol del artista sino porque “it is through the force of his preoccupations that an unconscious, unintended meaning can be decoded in the film, usually to the surprise of the individual involved”¹²¹ (op. cit., p. 468). Por su parte, el propio Sarris (2009) argumenta de forma más esquemática que la teoría de *auteur* consta de tres premisas que pueden ser vistas como tres círculos concéntricos: “the outer circle as technique; the middle circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an auteur”¹²² (p. 453). Así pues, Sarris declara que la primera premisa trata sobre la competencia técnica del director como criterio de valor; la segunda sobre una personalidad distinguida reflejada en su estilo y que sirve como su firma; y la tercera con el significado interior, la “gloria última” del cine como arte, pero no su visión del mundo ni actitud hacia la vida, sino algo más ambiguo que define como “impulso del alma”¹²³ (op. cit.).

De esta manera, James Naremore y Timothy Corrigan (en Cobb, 2012) argumentan que los *auteurs* evitan las restricciones de fidelidad en sus adaptaciones porque la fidelidad requerida es a sus propias identidades autorales. Por lo tanto, el lenguaje de fidelidad que ha tradicionalmente plagado la crítica de la adaptación y las ha codificado como una forma artística de reproducción, y no de producción, puede recodificarlas como forma de producción en tanto sus *auteurs* las legitimen como tales. Esto es constatado por Cobb (2012) cuando relata que François Truffaut le remarcaba a Alfred Hitchcock que el estatus de “a Hitchcock creation” dependía en gran parte de la falta de estatus cultural de los textos originales, y Hitchcock así lo concedía cuando afirmaba que nunca tomaría parte en una adaptación de, por ejemplo, *Crime and Punishment* (1866) de Fiódor Dostoyevsky, porque era un clásico de gran renombre y “el logro de alguien más”. Hutcheon también está de acuerdo con esta redirección de la noción de fidelidad: “Perhaps one way to think about unsuccessful adaptations is not in terms of infidelity to a prior text, but in terms of a lack of the creativity and skill to make the text one’s own and

¹²¹ “Es a través del vigor de sus preocupaciones que un significado inconsciente e imprevisto puede ser decodificado en el film, usualmente para la sorpresa del individuo involucrado”.

¹²² “El círculo externo como técnica; el círculo medio como estilo personal; y el círculo interno como significado interior. Los roles correspondientes del director pueden ser designados como aquellos de un técnico, un estilista, y un *auteur*”.

¹²³ Sarris (2009) aclara de inmediato que, lo que refiere por “alma”, es una diferencia intangible entre una personalidad de director y otra, en tanto el resto de las otras características se mantienen iguales.

thus autonomous”¹²⁴ (2006, p. 20), lo que se podría entender como la fidelidad a uno mismo (*a Hitchcock creation*).

Por otro lado, Corrigan complementa que en la cultura popular posmoderna, donde la unidad de los textos se ha fragmentado, el director puede “domar” a un maestro literario: “vision, style, and signature of the filmmaker as auteur supplants the missing literary author as controlling and defining agency”¹²⁵ (en Cobb, 2012, p. 110); y, por tanto, ya no requiere un texto original popular o de cultura de masas por su falta de autoridad, sino que puede consumir el autor clásico canónico cuyo estatus cultural ha disminuido en la cultura “pos-moderna”, “pos-estructuralista” y “pos-muerte-del-auteur” (en op. cit.). Sin embargo, lo que significa ser un autor canónico o un *auteur* fílmico no es lo mismo para todo el que adquiere ese status; Stam problematiza esta dualidad sobre la fidelidad cuestionando si esta disminución o “muerte-del-auteur” no sería entonces igual para el ahora *auteur* fílmico (en op. cit.). Y finalmente es Leitch (2007) quien hace una aproximación a una posible definición *comercial* de *auteur* más ligada al valor de marca, fundamentando su caso con el devenir *auterístico* de Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick y Walt Disney, concluye que:

Rising from the ranks of *metteurs-en-scène* to the status of *auteur* depends on an alignment of several marketable factors: thematic consistency, association with a popular genre, an appetite for the coordination and control of outsized projects, sensitivity to the possibility of broad appeal in such disparate media as movies, television, books, magazines, and T-shirts. Perhaps the most indispensable of these factors is a public persona (...) that can be converted to a trademark more powerful than the other authorial trademarks with which it will inevitably compete.¹²⁶ (op. cit., p. 256)

Por último, Leitch asegura que los *auteurs* de este tipo no nacen, sino que se hacen al competir con otros *auteurs*, sean escritores, productores o actores, y salir victoriosos; asimismo, su sello autoral está menos conectado con una creación original que con una marca registrada de consistencia y fiabilidad (op. cit.).

¹²⁴ “Tal vez una forma de pensar a las adaptaciones no exitosas es no en términos de infidelidad a un texto anterior, sino en términos de falta de creatividad y habilidad para hacer al texto propio y, así, autónomo”.

¹²⁵ “La visión, el estilo y la firma del director como *auteur* suplanta al autor literario ausente como un agente determinante y de control”.

¹²⁶ “Ascender del rango de *metteurs-en-scène* al estatus de autor depende de la alineación de numerosos factores comerciales: consistencia temática, asociación con un género popular, un apetito para la coordinación y control de proyectos descomunales, sensibilidad a la posibilidad de un amplio atractivo en *medias* tan dispares como películas, televisión, libros, revistas, y remeras. Quizás el factor más indispensable es ser una figura pública (...) que puede ser convertida en una marca comercial más poderosa que las otras marcas autorales con las que inevitablemente va a competir”.

5. DEL LIBRO A LOS FILMS

5.1. Tolkien y su secuela

John Ronald Reuel Tolkien nació el 3 de enero de 1892, en Bloemfontein, Sudáfrica. Cuando Tolkien tenía tres años, viajó a Inglaterra junto a su madre y su hermano menor para una estadía con sus abuelos maternos que resultó permanente, ya que su padre, quien había permanecido en Sudáfrica, murió de fiebre reumática; tiempo después, cuando Tolkien tenía doce años, su madre murió luego de un coma diabético. Entonces, él y su hermano pasaron a vivir en una casa de acogida, donde conoció a Edith Bratt, una joven huérfana con quien luego se casó y tuvo cuatro hijos: John, Michael, Christopher y Priscilla. Christopher continuó con el legado de su padre, encargándose de editar y publicar la obra póstuma luego de su muerte el 2 de septiembre de 1973. Tolkien, además de filólogo, fue profesor de Anglo-Sajón y de Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad de Oxford (Carpenter, 2000a). Entre sus obras de ficción se destacan *The Hobbit* (1937) y *The Lord of the Rings* (1954-1955), así como la invención de al menos ocho idiomas con numerosas variaciones y respectivos alfabetos, siendo *Quenya* y *Sindarin*, escritos en *Tengwar*, los más profundizados (Tolkien Gateway, 2019).

Se podría datar el origen de *The Lord of the Rings* alrededor de diciembre de 1937, cuando Tolkien le escribió a la editorial Allen & Unwin: “I have written the first chapter of a new story about Hobbits – ‘A long expected party’”¹²⁷ (en Carpenter, 2000b, *letter* 20). Esto sucedió poco después de que dicha editorial le solicitó una secuela para su anterior (y primer) libro publicado: *The Hobbit* (1937), que introduce al hobbit Bilbo Baggins en su aventura hacia la Montaña Solitaria junto a trece enanos y Gandalf el Mago; así como luego de presentar sin éxito las otras historias que estaba desarrollando en su Mundo Secundario. Por lo tanto, también se podría decir que parte del origen de *The Lord of the Rings* tuvo comienzo cuando Tolkien, en el inicio de los años 30, escribió detrás de una hoja de examen que corregía: “In a hole in the ground there lived a hobbit”¹²⁸ (2009a, cap. 1), la oración que da comienzo a *The Hobbit*. Asimismo, el propio origen de la Tierra Media se puede datar en el año 1917, cuando Tolkien convalecía con fiebre de trincheras luego de sobrevivir a la batalla del Somme y comenzaba a trabajar en historias sobre la cosmogonía y primeras Edades de la Tierra Media, historias que continuó desarrollando y reescribiendo hasta su muerte y que luego fueron publicadas de manera póstuma bajo el título de *The Silmarillion* (1977) (op. cit.).

¹²⁷ “He escrito el primer capítulo de una nueva historia acerca de los Hobbits: ‘Una reunión muy esperada’”. (en Carpenter, 1993, *letter* 20). Traducción: Masera.

¹²⁸ “En un agujero en la tierra vivía un hobbit” (Tolkien, 1993, *letter* 163). Traducción: Masera.

Según Humphrey Carpenter, la idea de Tolkien de crear una mitología completa surgió de al menos tres factores distintos. Uno de ellos fue su aspiración de crear una mitología para Inglaterra, ya que luego de leer el *Kalevala* (1835) finlandés, Tolkien deseó que hubiera algo del mismo estilo que perteneciera a los ingleses. Otro factor fue su gusto por crear idiomas y la comprensión de que para una lengua “estar viva” debería formar parte de historias en las que se pudiera desarrollar. El último fue su deseo de expresarse mediante la poesía, un deseo que debía sus orígenes a la inspiración de la Tea Club and Barrovian Society (T.C.B.S), fundada durante su pasaje por King Edward’s School y compuesta por Ronald Tolkien, Robert Gilson, Geoffrey Smith y Christopher Wiseman, cuatro amigos que compartían el amor por las leyendas y sagas heroicas. Esa amistad continuó, si bien distanciada, durante los estudios de Tolkien en Exeter College hasta la Primera Guerra Mundial, a la que Tolkien ingresó en 1916 en Francia luego de haber terminado sus estudios, y en la que murieron Gilson y Smith (op. cit.).

Entonces, si bien se podría datar el 19 de diciembre de 1937 como el origen de *The Lord of the Rings*, pasarían doce años hasta que estuviera completo. En la búsqueda de la historia para esta secuela, Tolkien se encontró con que estaba siendo elevada del nivel “juvenil” de *The Hobbit* hacia la esfera del “romance grandioso y heroico”, semejante al estilo “alto” del tipo de historias que luego se publicarían en *The Silmarillion* (op. cit.). De igual importancia, en 1939 presentó su ensayo *Fairy Stories* en “la Conferencia de Andrew Lang” en la Universidad de St. Andrews, en el que planteó las bases de lo que para él significaba la fantasía y cómo debía realizarse.¹²⁹ Por otro lado, Tolkien comentó que una conversación tuvo lugar entre él y C. S. Lewis, en la cual este último le dijo: “‘Tollers, there is too little of what we really like in stories. I am afraid we shall have to try and write some ourselves’”¹³⁰ (en Carpenter, 2000b, *letter* 294). Ambos formaron parte de *The Inklings*, un círculo de compañeros, en su mayoría catedráticos de Oxford, que se reunían alrededor de Lewis una vez por semana en un pub para leer principalmente sus propios trabajos y recibir críticas (Carpenter, 2000a).

Por otra parte, Tom Shippey (1996) reconoce a Tolkien dentro de un grupo de escritores¹³¹ que vivió ambas Guerras Mundiales y se destacó por escribir obras “no-realistas”. Según el autor: “[They were] remarkably determined to concentrate on the problem on which for them it [war] raised above all: I repeat, the nature and origin of evil”¹³² (p. 86). Para

¹²⁹ Tres años antes, y en otra conferencia, había presentado su ensayo *Bewoulf: The Monsters and the Critics* (1936), que también influyó en la creación de *The Lord of the Rings* pero que no será considerado para este trabajo.

¹³⁰ “‘Tollers, hay muy poco de lo que verdaderamente nos gusta en las historias. Me temo que tendremos que intentar escribirlo nosotros mismos’” (en Carpenter, 1993, *letter* 294). Traducción: Masera.

¹³¹ Además de Tolkien, Shippey (1996) incluye a C.S. Lewis, George Orwell, William Golding, y T. H. White.

¹³² “[Estaban] notablemente determinados a concentrarse en el problema que, para ellos, [la guerra] planteaba sobre el resto: repito, la naturaleza y origen del mal”.

contextualizar, Shippey relata que desde 1918 en adelante la literatura inglesa de posguerra estaba dominada por un intenso cinismo, ironía y rechazo a la autoridad; empero, luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, este nuevo grupo de escritores encontró gran éxito escribiendo sobre la guerra y el mal a través de su experiencia personal y sin considerar la visión política o literaria oficial (op. cit.). Para Shippey, estos autores necesitaban aclarar algo al mismo tiempo sentido e inexplicable con que se habían encontrado, siendo parte de ello la certeza de que había algo irreductiblemente malvado en la naturaleza humana, y quienes escribieron “in non-realistic modes essentially because they felt they were writing about subjects too great and too general to tie down to particular and recognisable settings”¹³³ (p. 92). Sandra S. Maggio y Valter H. Frisch (2011) complementan afirmando que la ficción fantástica escrita en ese período, en parte fundada bajo las reglas del romance medieval, creó una especie de literatura contra-cultural si se consideran la estética y temática que predominaba en el modernismo europeo: la de una percepción existencial oscura, nihilista y atea.

Finalmente, una vez completo *The Lord of the Rings* a fines de 1940, Tolkien intentó otra vez publicar *The Silmarillion*, del cual consideraba *The Lord of the Rings* ser la verdadera secuela, por lo que sopesó cambiar de editorial: de Allen & Unwin a Collins, la que parecía estar dispuesta a publicar ambas obras. Pero *The Silmarillion* no estaba todavía listo para publicación y Collins le requería cortar parte de la extensa historia de *The Lord of the Rings*, lo cual Tolkien no estaba dispuesto a hacer; para fines de 1952 no había avanzado en la publicación de ninguna de las dos. Sucedió que, independientemente de la editorial, los costos de publicación eran elevados y el papel escaso, y si además la obra era de un volumen substancial el costo de los libros también lo sería, dando lugar a una escasa o nula venta de un libro que ya de por sí representaba un gran riesgo al no parecer ser ni para “niños” ni para “adultos” (Carpenter, 2000a). Por lo tanto, Tolkien recurrió una vez más a Allen & Unwin, de la cual ahora formaba parte el hijo de Stanley Unwin: Rayner Unwin, quien con diez años había reseñado *The Hobbit* previo a su aceptación y escrito: “This book, with the help of maps, does not need any illustrations it is good and should appeal to all children between the ages of 5 and 9”¹³⁴ (en op. cit., p. 184). Así pues, se decidió publicar únicamente *The Lord of the Rings* dividido en tres volúmenes: *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers* y *The Return of the King*. Luego de 18 años de haber comenzado la “secuela”, *The Lord of the Rings* era publicado.

¹³³ “En modos “no-realistas” porque sentían que estaban escribiendo sobre temas demasiado grandes y demasiado generales para limitar a escenarios particulares y reconocibles”.

¹³⁴ “Este libro, con la ayuda de mapas, no necesita de ninguna ilustración, es bueno y debería atraer a todos los niños entre las edades de 5 y 9”.

5.2. La primera adaptación filmica

Cuando fue evidente que, dado su éxito internacional (ya era furor en Estados Unidos) y novedad, las ofertas para adaptaciones de *The Lord of the Rings* no demorarían en llegar, Stanley Unwin y Tolkien se pusieron de acuerdo en una política: “Either a respectable ‘treatment’ of the book, or else a good deal of money”¹³⁵ (Carpenter, 2000a, p. 228).

La primera adaptación de *LOTR* fue llevada a cabo de forma radial por la BBC en 1955, el mismo año en que *The Return of the King* fue publicado. Luego, en 1957 se presentó el primer intento de llevarla al cine por parte de tres estadounidenses, entre ellos Forrest J. Ackerman¹³⁶, que intentaron transformar la novela en una película animada pero cuyo guion presentado no le agradó en absoluto a Tolkien y, por consiguiente, fue rechazado (Carpenter, 2000b, *letter* 210).¹³⁷ Otro intento de producirla para la gran pantalla fue realizado por no otros que The Beatles, cuya productora comenzó negociaciones con United Artists, que en 1969 se había hecho con los derechos fílmicos, pero abordó sin éxito a los directores David Lean, Stanley Kubrick y Michelangelo Antonioni, por lo cual el proyecto no siguió avanzando. De todas maneras, United Artists le comisionó un guion para un nuevo proyecto a John Boorman, quien luego de terminarlo mediante un gran esfuerzo descubrió que dicho nuevo proyecto tampoco seguiría adelante (Thompson, 2007).

Finalmente, Saul Zaentz¹³⁸ adquirió los derechos de United Artists, así como la marca comercial de los nombres de todos los personajes, lugares y objetos de la novela, y produjo la versión animada dirigida por Ralph Bakshi: *The Lord of the Rings* (1978), que termina luego de la batalla del Abismo de Helm; si bien en un principio iban a ser dos films, luego del fracaso crítico y comercial de la primera entrega la segunda no se llevó a cabo. De esta manera, los derechos permanecieron con Zaentz por casi otras dos décadas (Thompson, 2007). Por último, es preciso notar que la compra original de los derechos por parte de United Artists, “the 1969 contract, a complicated and ambiguous document especially in its definition of merchandising rights”¹³⁹ (Unwin en op. cit., p. 19), fue luego interpretado por *the Tolkien Estate* como limitante sobre qué elementos del *Legendarium* de Tolkien podían ser incorporados en representaciones

¹³⁵ “O bien un ‘tratamiento’ respetable del libro, o sino una buena cantidad de dinero”.

¹³⁶ Ackerman pronto se convertiría en el cinéfilo detrás de *Famous Monsters of Filmland* (1958-1983), revista a la cual se suscribiría Peter Jackson y tantos otros amantes de los films de monstruos (Pryor, 2014).

¹³⁷ Tolkien respondió con una extensa carta detallando los numerosos problemas del mismo; entre ellos el hecho de ponerles plumas y picos a los Orcos (Carpenter, 2000b).

¹³⁸ Conocido por producir films tales como *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (1975), *Amadeus* (1984) y *The English Patient* (1996) entre otros.

¹³⁹ “El contrato de 1969, un documento complicado y ambiguo, especialmente en su definición de derechos de comercialización”.

filmicas de la Tierra Media: únicamente aquellos que se hallaran en *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*; por lo tanto, las subsecuentes publicaciones de la obra de su padre por parte de Christopher Tolkien estaban fuera de los límites (Bogstad & Kaveny, 2011).

5.3. El nuevo Hollywood

Katixa Agirre (2014) argumenta que el posmodernismo asociado al nuevo Hollywood sería un tercer estadio en su historia, precedido por dos períodos identificables: el clásico, que marca la expansión de Hollywood en las primeras décadas del siglo XX y se centra en el realismo basado en convenciones narrativas identificables, y el moderno, donde surgen los grandes autores del siglo XX y adquieren fuerza importantes movimientos rupturistas.

En el caso del posmodernismo, y en términos de Jameson abordando la posmodernidad “simultáneamente como estilo, discurso y época” (en op. cit., p. 648), las características más evidentes serían:

- (1) La intertextualidad y reconocimiento de dichas alusiones por parte de la audiencia. (...)
- (2) La autorreferencialidad, la parodia, el pastiche y otras estrategias disruptivas que distancian al espectador y proponen una nueva relación con éste. (...)
- (3) La multiplicidad de estilos (...), [que] implicaría que la mente del autor ya no es lo suficientemente estable para ser la fuente de un estilo personal, lo que conllevaría el perpetuo préstamo y mestizaje propio del pastiche. (...)
- (4) Uso de la ironía, no como instrumento distanciador e incluso políticamente subversivo (...), sino como cuestionamiento de la verdad y de toda autenticidad. (...)
- (5) La nostalgia y su exaltación: una revisitación a la superficie de las cosas pasadas como reacción al desencanto de los hechos contemporáneos. (pp. 652-654)

Sobre este último punto, Agirre profundiza mencionando que, de acuerdo con Andreas Huyssen, la memoria es la que “funciona como baluarte defensor del sujeto posmoderno temeroso de la obsolescencia y la velocidad del cambio” (p. 654). Por lo tanto, en el cine posmoderno, esta función toma la forma de revisitaciones de géneros clásicos, *remakes*, precuelas, secuelas, y estética retro (op. cit). John Hill engloba estas características alrededor del *blockbuster* como producto ejemplar del período posmoderno, que se basa en la lógica del capitalismo trasnacional como sistema económico hegemónico en términos de Hollywood, que además es hegemónico de forma tanto económica como cultural (en op. cit.).

Para contextualizar, hasta mediados de los 70 se da en Hollywood el período conocido como *New American Cinema*; este movimiento y la mayoría de sus actores, que comenzaron su carrera con filmes políticamente progresistas o transgresores, comienzan a deslizarse hacia el

área *mainstream*¹⁴⁰ más conservadora con una nueva forma de enfocar el negocio: basándose en producciones de enormes presupuestos repletos de efectos especiales acompañadas por un *marketing* agresivo y estrategias de saturación de salas (op. cit.). Así pues, Erik Hedling (2006) reconoce a estos films con ambiciones de obtener enormes ganancias como los llamados *high concept*, y utiliza términos propuestos por Justin Wyatt para definir que “[they] try to conform to three basic qualities which can be briefly summarised as ‘the book’, ‘the look’ and ‘the hook’”¹⁴¹ (p. 226). Sobre *el libro*, Hedling afirma que en verdad lo importante es que la película tenga reconocimiento intertextual, ya sea un libro, una obra de teatro, un evento histórico, etc.; la premisa es que cuanto mayor sea el conocimiento que la audiencia tenga de una historia, mayores son las probabilidades de que pague para ir a verla. Luego, *el look* indica un diseño de estilo y patrón narrativo característico que, idealmente, puede ser resumido y vendido en una única frase, asimismo, busca establecerse en géneros reconocibles priorizando la acción al desarrollo de la trama y los personajes (op. cit.). Por último, *el gancho* (o *anzuelo*) se refiere al *marketing* agresivo que acompaña a estos films y busca atrapar la mayor cantidad de audiencia posible; entre sus elementos el autor destaca los numerosos *paratextos* (Genette, 1989b) que rodean el film previo a su estreno y construyen la expectativa no solo del film sino de hasta los propios paratextos, como son los *trailers* (Hedling, 2006).

Kristin Thompson (2007) complementa con el concepto de franquicia: “essentially it means a movie that spawns additional revenue streams beyond what it earns from its various forms of distribution, primarily theatrical, video, and television”¹⁴² (p. 4); agrega que estos flujos pueden surgir de series y secuelas, o bien de la casa productora autorizando a otras empresas a hacer *productos secundarios*¹⁴³. Para la autora, a pesar de que las franquicias fílmicas datan de alrededor de los años 20 (pone el ejemplo de Disney), el modelo ideal de las franquicias de *blockbusters* surge con *Star Wars* (1977) y ha ido incrementándose cada vez más, ya que los estudios de Hollywood se encuentran constantemente en el proceso de ser comprados por grandes corporaciones y conglomerados multinacionales, lo que deriva en un énfasis aún mayor en los resultados, o sea, la obtención de ganancias. Asimismo, la autora

¹⁴⁰ El *mainstream* puede ser comprendido como una “categoría ligada al cine industrial fundada en la eficacia de los presupuestos siderales, pensado por comités corporativos y presuntamente coincidente con los gustos del gran público de acuerdo a intrincadas operaciones de marketing. En definitiva, lo políticamente correcto, la línea dominante.” (Russo, 1998, cap. *mainstream*).

¹⁴¹ “Intentan ajustarse a tres cualidades básicas que pueden ser resumidas como ‘el libro’, ‘el look’ y ‘el gancho’”.

¹⁴² “Esencialmente significa una película que genera flujos de ingreso adicional más allá de lo que gana de sus varias formas de distribución: principalmente cines, video, y televisión”.

¹⁴³ Se eligió la traducción *productos secundarios* para “ancillary products”, aunque bien podrían denominarse *auxiliares* o *subsidiarios*. En cuanto a los productos, Thompson (2007) menciona: figuras de acción, videojuegos, tazas de café, remeras, y los cientos de otros artículos que los titulares conciben.

argumenta que con los incrementos de los costos en salarios para “estrellas de cine” y efectos especiales, Hollywood llegó a un punto en el que el dinero no se hace realmente con los estrenos de películas, sino más bien con los productos secundarios. Por lo tanto, Thompson asegura que lograr convertir una película en una franquicia ha sido el objetivo principal de la gran mayoría de los *blockbusters* estrenados en los últimos años.

5.4. Fin de siglo y fantasía

Hannah Brady (2011) expone que si bien Tolkien escribió en una época infundida por la modernidad, esta a su vez se aproximaba a la “naturaleza errante” de la posmodernidad: “people were becoming increasingly individualistic at the same time as they were becoming more disconnected from any sense of faith in an authentic real or an absolute”¹⁴⁴ (p. 1). La autora agrega que las promesas de la Ilustración fallaron en producir respuestas y solo llevaron a más preguntas y vacío; religión, ciencia, política y filosofía, todas fueron afectadas por el sistema moderno fracturado que, habiendo prometido que la razón llevaría a la “Verdad”, solo llevó hacia más incertidumbre. El individuo se encontró estancado en un sistema donde los sentimientos individuales eran la única base para conocer cualquier tipo de verdad al volverse todo relativo, incluso la moralidad, y lo único absoluto que las personas podían encontrar estaba nada menos que en los diversos regímenes autoritarios surgidos en la primera mitad del siglo XX. Por último, la “Razón” llevó a la gente a la búsqueda del libre albedrío todavía estando atrapados en la “máquina” de la industria y el capitalismo, al cual entonces encontraron en la prosperidad económica y el consumismo, por lo que comenzaron a definirse por sus pertenencias y aislándose aun más en el proceso (op. cit.). Sin embargo, Brady asegura que “[Tolkien] remained ‘safe’ from the modern ideal of looking outside history to discover the individual”¹⁴⁵ (p. 2), ya que, arraigado en las tradiciones de la Inglaterra Antigua y la fe católica, creó un mundo de fantasía que aún prosperaba por la presencia de absolutos y un contexto histórico relevante (op. cit.).

En relación al mundo de Tolkien “a salvo” de la modernidad se introduce a Anne B. Koch (2017), quien hace un estudio de la nostalgia en concomitancia con la fantasía y afirma que el término más preciso es el de *nostalgia histórica* propuesto por Barbara Stern, “[which] is directed to a pre-autobiographical past that is experienced as superior to the present”¹⁴⁶ (p.

¹⁴⁴ “La gente se estaba volviendo cada vez más individualista, al mismo tiempo en que se estaba desconectando de cualquier espíritu de fe en un real auténtico o un absoluto”.

¹⁴⁵ “[Tolkien] se mantuvo ‘a salvo’ del ideal moderno de mirar fuera de la historia para descubrir al individuo”.

¹⁴⁶ “[Que] está dirigido a un pasado pre-autobiográfico que es experimentado como superior al presente”.

41). Koch afirma que este tipo de nostalgia es primordial para el romance medieval que apunta a recrear el pasado como una “edad dorada”, y a lo que Alison Searle complementa: “The medieval code of ethics and chivalry operates as an idealized standard to which characters aspire, and against which the values of the contemporary world are measured and found wanting”¹⁴⁷ (en op. cit., p. 43). De esta manera, la utilización de aspectos medievales en la literatura de fantasía moderna es una expresión de la nostalgia histórica contemporánea; lo que se considera de suma importancia al tenerse en cuenta que, como expone Koch, la nostalgia juega un rol importante al lidiar con crisis existenciales, siendo utilizada, entre otra multitud de funciones, como una estrategia psicológica en contra de la soledad, la falta de identidad y el sinsentido de la vida (op. cit.).

En consecuencia, Maggio y Fristch (2011) relatan que las narraciones de fantasía vieron un nuevo resurgimiento con las numerosas adaptaciones que el cine hizo de ellas a fines del siglo XX y comienzo del XXI, tomando a autores como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, J. M. Barrie e incluso contemporáneos como J. K. Rowling, y que este fenómeno también desencadenó un nuevo acercamiento crítico a este tipo de historias, que no se vieron más como libros escapistas, sino como construcciones estéticas que debían ser comprendidas como otro modo de objeto literario con sus propias reglas. En suma, los autores creen que el éxito de los films de *LOTR* descansa en “its mythological appeal, which ended up momentarily fulfilling the existential void resultant from the lack of fantasy and religiosity in our contemporary society”¹⁴⁸ (p. 8). Luego hacen referencian a Zygmunt Bauman, quien señala que estamos viviendo en un mundo de “modernidad líquida” donde nada es concreto, sensible u organizado, donde las cosas no pueden ser divididas fácilmente entre “bien” y “mal”; por lo tanto, la fantasía funciona como un consuelo tan poderoso como la religión y la mitología (en op. cit.).

5.5. Jackson reclama el Anillo

Peter Jackson nació en Wellington, Nueva Zelanda, el 31 de octubre de 1961. Desde pequeño se sintió sumamente atraído por los efectos especiales y monstruos de la pantalla grande, en particular por King Kong y las fantasías de Ray Harryhausen, y fue asimismo suscriptor de revistas como *Fangoria* (1979-hoy), *Starburst* (1979-hoy) y *Famous Monsters of Filmland* (1958-1983). A la edad de nueve años le regalaron una cámara de 8mm y se dedicó a

¹⁴⁷ “El código medieval de ética y caballerosidad opera como un estándar idealizado al cual los personajes aspiran, y contra el que los valores del mundo contemporáneo son medidos y encontrados deficientes”.

¹⁴⁸ “Su atractivo mitológico, que terminó momentáneamente llenando el vacío existencial resultante de una falta de fantasía y religiosidad en la sociedad contemporánea”.

filmar sus propias películas caseras llenas de efectos especiales, monstruos y sangre. La primera oportunidad de mostrar su talento fue siendo adolescente, cuando filmó con algunos amigos el corto *The Valley* (1976) para una competición auspiciada por *Spot On*, un programa de televisión infantil neozelandés, y, aunque la trama era prácticamente inexistente, el corto le permitió demostrar gran técnica en *stop-motion* y efectos especiales (Pryor, 2014).

Jackson nunca asistió a ninguna escuela de cine o similar y a su primer largometraje, *Bad Taste* (1987), lo filmó en el transcurso de cuatro años durante numerosos fines de semana en los que la historia se fue complejizando cada vez más con muertes grotescas, explosiones y caníbales que al final resultan ser alienígenas. El film, el primero de WingNut, la productora fundada por Jackson, fue una mezcla de *splatter* y comedia muy bien recibido por la crítica y que dejó entrever cierto talento para contar historias más allá de su capacidad para crear efectos especiales. Sus dos películas siguientes, *Meet the Feebles* (1989) y *Braindead* (1992), una de títeres grotescos y otra de zombies, no tuvieron el éxito esperado; no obstante, le permitieron a Jackson conseguir un agente y un abogado para que lo representaran en Hollywood, y lo introdujeron a Fran Walsh, quien se convertiría en su esposa y la coescritora con quien continuaría la transición a films con mayor solidez narrativa (op. cit.).

Walsh, por su parte, es graduada de literatura inglesa de la Victoria University of Wellington. Comenzó a desarrollar su escritura mientras trabajaba en otros oficios, y su oportunidad profesional llegó cuando el productor Graham McLean la enlistó para hacer reescrituras para la película *A Woman of Good Character* (1982). Varios años después coescribiría *Meet the Feebles* (1989) y *Braindead* (1992) junto a Jackson y Stephen Sinclair (op. cit.).

La siguiente película de Jackson fue *Heavenly Creatures* (1994), sobre un caso real de asesinato en Nueva Zelanda en el que dos adolescentes matan a la madre de una de ellas, e introdujo a Kate Winslet en uno de sus primeros roles. Esta película provocó un cambio enorme de género y tono, en los cuales la creación de una trama y personajes sólidos fue fundamental mientras que los efectos especiales debieron ser relegados a segundo plano. La película fue bastante exitosa y le dio a Jackson cierto reconocimiento a nivel mundial como un director “serio”, así como su primera nominación de la Academia: a Mejor Guion, compartido junto a Walsh. La siguieron *Forgotten Silver* (1995), un *mockumentary* para TV sobre un pionero del cine neozelandés que provocó más disgusto que alabanzas, y *The Frighteners* (1996), la primera producción de “gran-presupuesto-Hollywood” de Jackson en Nueva Zelanda (a pedido de Jackson) y protagonizada por Michael J. Fox, un film de cazadores de fantasmas que no se convirtió en un éxito de taquilla (op. cit.).

A principios de 1996, la oferta de Universal de hacer el *remake* de *King Kong* se había retirado, por lo que Jackson consultó a su agente, y luego, por cláusulas contractuales, a Harvey Weinstein de Miramax, por los derechos de *The Lord of the Rings*.¹⁴⁹ Sucedió entonces que Zaentz, quien todavía tenía los derechos, le debía un favor a Weinstein, quien había rescatado la producción de *The English Patient* (1996) luego de que 20th Century Fox abandonara el proyecto. Entonces, una vez los derechos adquiridos, Jackson y Walsh comenzaron a escribir los dos guiones a producir; pero cuando el costo indicaba superar los 75 millones de dólares que se distribuirían entre ambos films, y ante la imposibilidad de Weinstein de conseguir una coproducción dado el poco reconocimiento de Jackson como director y el propio costo del proyecto, se decidió que los dos films debían ser reducidos a uno, ante lo que Jackson y Walsh objetaron que sencillamente no podían hacerlo (op. cit.). Entre un ida y vuelta de amenazas de conseguir otro director y de abandonar el proyecto, Ken Kamis, el agente de Jackson, propuso cuatro semanas para conseguir que otro estudio lo comprara en conjunto a los gastos de Miramax hasta el momento, a lo que Weinstein, si bien imponiendo “condiciones draconianas”, estuvo de acuerdo. Entonces, Jackson filmó en Nueva Zelanda un *reel* de 36 minutos de lo que serían las dos películas para luego volver a Estados Unidos y exhibírselo a New Line Cinema, uno de los únicos dos estudios que lo recibieron (op. cit.).

New Line Cinema fue fundada por Robert Shaye en el año 1967. Comenzó en el negocio de distribuir películas en campus de universidades y seis años después lo hacía para salas de cine. A partir de los 80, se dedicó a producir películas de bajo presupuesto, entre las que se encuentran *A Nightmare on Elm Street* (1984) de Wes Craven, que probó ser un éxito financiero luego ampliamente superado por *Teenage Mutant Ninja Turtles* (1990), año en que crearon la división Fine Line Features (op. cit.).

Cuando Shaye vio el *reel* presentado por Jackson, en el cual había utilizado de forma descriptiva varios elementos (calendarios, dibujos, posters) de la franquicia ya existente que era *The Lord of the Rings*, se encontró con otra oportunidad para crear una nueva franquicia (Thompson, 2007). Lo que es más, durante el *pitch* el propio Jackson argumentó: “There’s a huge amount of visual material available. (...) In fact, this is a case where the merchandising has preceded the film by 30 or 40 years”¹⁵⁰ (en op. cit., p. 12). De esta manera, luego del *pitch*

¹⁴⁹ Jackson había visto el film de Bakshi siendo adolescente y en seguida leído la novela de Tolkien. Relata: “I first read *The Lord of the Rings* when I was 18, I loved the book, thought it would make a great film, assumed that somebody, one day, would make a live action film and that I’d get to go along and see it” (en Jackson, 2002d, 00m03s) [“Leí por primera vez *El Señor de los Anillos* cuando tenía 18 años; amé el libro, pensé que haría una gran película, asumí que alguien, un día, haría una película *live-action* y que yo podría ir a verla”].

¹⁵⁰ “Hay una enorme cantidad de material visual disponible. (...) De hecho, este es un caso donde la mercadotecnia ha precedido al film por 30 o 40 años”.

y la visualización del *reel*, Shaye se giró hacia Jackson y le dijo: “So I don’t get this at all, why would you make two films when there are *three* books?”¹⁵¹ (en Nathan, 2018, cap. 3 part. 4). Con luz verde para comenzar la preproducción y un presupuesto de unos 300 millones de dólares para los tres films, Jackson y Walsh se encontraron con que debían hacer una reestructuración íntegra de la historia, por lo que unieron al equipo a Philippa Boyens, a quien le entregaron como nuevo punto de partida el tratamiento original de 90 páginas, y también a Stephen Sinclair, quien antes de abandonar el proyecto colaboró con la escritura del guion de *TT* (Jackson, 2002d).

Boyens, a pesar de haber escrito, producido y editado obras en Auckland, y de liderar una organización para escritores, no tenía ninguna experiencia previa como guionista al ingresar al equipo (Pryor, 2014); no obstante, era una ávida lectora de Tolkien: “She’s one of those people that have read *The Lord of the Rings* like once a year, every year”¹⁵² (Jackson en Jackson, 2002d, 04m40s).

5.6. Sobre *LOTR*

Kristen Moana Thompson (2006) expone que “Peter Jackson’s production of the trilogy matched the epic scale of his source material by taking eight years to plan and shoot, with twenty-eight leads, 100 speaking parts, a cast and crew which totaled 2500, and thousands of additional extras”¹⁵³ (p. 284). Además, Jackson tomó la decisión de filmar la fotografía principal de las tres películas en un período de quince meses en su tierra natal de Nueva Zelanda, relegando la totalidad de los efectos especiales y prácticos a Weta Workshop (y su rama Weta Digital), con quien había trabajado desde *Meet the Feebles* (1989) y asociado en 1994, en una búsqueda de homogeneidad para la trilogía (Pryor, 2014). Asimismo, dispuso a un editor distinto para cada film por la tarea titánica que conllevaría, así como por su determinación de estar presente en la sala de montaje. De esta manera, Jackson tenía la posibilidad de supervisar todo, y supervisar todo fue en lo que perseveró desde el desarrollo hasta la posproducción, donde cada decisión debía tener su “sello de aprobación” —incluso de forma literal (ver Anexo A.1)— (Jackson, 2002e). Ian Nathan escribe sobre el proceso:

¹⁵¹ “Hay algo que no entiendo, ¿por qué alguien haría dos películas cuando hay tres libros?”.

¹⁵² “Ella es una de esas personas que han leído *The Lord of the Rings* una vez al año, cada año”.

¹⁵³ “La producción de la trilogía de Peter Jackson igualó la escala épica de su material de origen al tomar ocho años para planificar y filmar, con 28 roles principales, 100 roles hablados, un elenco y equipo que sumó 2500 personas, y miles de extras adicionales”.

Like the writing and the designing of the film, how it [LOTR] would be made on the levels of lighting and planning shots, practical and computer-generated effects, editing, music and sound design, would be answered by varying degrees of near scientific research and making it up as they went along.¹⁵⁴ (2018, cap. 4 part. 9)

El proceso de escritura, cuyo guion se venía desarrollando desde los primeros tratamientos con Miramax, continuó a través de todo el período de fotografía principal e incluso después, llegado el momento de las *pick-ups*¹⁵⁵ previamente cronogramadas, donde algunas escenas ya reescritas y filmadas de dos o tres maneras distintas se volvían a escribir y filmar (2002b).¹⁵⁶ Sobre el guion, Jackson recuerda: “I was literally almost doing a shot list (...) It helps when I am sitting there reading the script a year later and knowing that I had a thought to do a close-up”¹⁵⁷ (en Nathan, 2018, cap. 4 part. 7). Durante el transcurso del rodaje se filmó siempre con una primera unidad dividida en A y B; luego, dependiendo de la necesidad, se iban agregando segundas y terceras unidades también divididas en A y B, las que incluso en un momento determinado llegaron a ser siete.¹⁵⁸ Por consiguiente, Jackson solía ver desde su set y en directo vía satélite lo que las otras unidades filmaban, dadas las distancias entre las más de 150 locaciones a lo largo y ancho de Nueva Zelanda (op. cit).

Por otro lado, Elana Shefrin (2004) acota que otro de los grandes desafíos que el trío de escritores, y por supuesto Jackson al momento de dirigir, debió superar, fue conectar con cien millones de fans de Tolkien evitando alienar a la mayor cantidad posible, algo que tanto Jackson como el equipo de New Line Cinema tuvieron claro y aprovecharon a través de internet. Thompson (2007) asegura que, desde el comienzo, ambos adoptaron un método cuidadoso de comenzar por “cortejar” a los fans existentes para luego expandir la campaña publicitaria al público general. Dimitra Fimi expone:

¹⁵⁴ “Así como la escritura y el diseño del film, cómo LOTR sería realizada en términos de iluminación y planificación de planos, efectos prácticos y por computadora, edición, música y diseño de sonido, sería respondido entre investigación casi científica y solucionarlo en el camino”.

¹⁵⁵ Período de unas seis semanas donde se filmaba tanto material nuevo como otras versiones del viejo. Jackson comenta que es cuando solía hacer los planos más cerrados del material filmado por otras unidades, que tendía a ser en planos abiertos (en Jackson, 2003a).

¹⁵⁶ Mark Ordesky, uno de los productores ejecutivos por parte de New Line Cinema, relata que el guion era reescrito literalmente todos los días; parte de ello también era por la interacción con los actores, con los que se mantenía un diálogo abierto respecto a sus personajes y la historia, y quienes solían llegar al rodaje y encontrarse con una escena completamente nueva (en Jackson, 2002d).

¹⁵⁷ “Estaba literalmente casi haciendo una lista de planos (...) Ayuda cuando estoy sentado allí leyendo el guion un año después sabiendo que había tenido la idea de hacer un primer plano”. A modo de ejemplo, en el Anexo C.2 se encuentra la escena del prólogo del guion literario.

¹⁵⁸ Los dos directores de segunda unidad eran Geoff Murphy y John Mahaffie. Sin embargo, cuando eran necesarios también se incluía a Rick Porras, Richard Bluck y David Norris; mientras que Barrie Osborne y Fran Walsh solían turnarse (Nathan, 2018).

Peter Jackson and his team launched an official The Lord of the Rings fan club, the members of which would receive a monthly publication on the progress of the film, together with other perks, such as discounts on film merchandise. It was also announced that the names of these fans would be acknowledged in the film credits.¹⁵⁹ (2011, p.86)

La autora complementa que de esta manera no solo se aseguraban de que el interés del film se fuera acumulando hasta su estreno, sino de que también sería en general bien recibido por los fans de todo el mundo, puesto que las desviaciones del libro habían sido “sancionadas” por el club de fans (op. cit.). Según Shefrin (2004), Jackson tuvo un *feel for the game*, un entendimiento instintivo de cómo sacarle el mayor rédito a sus ganancias simbólicas y económicas, estratégicamente concentrándose en páginas web de Tolkien y forjando desde temprano una alianza con los fans: la autora argumenta que la estrategia de Jackson fue la de ganar un estatus más alto a través de las prácticas transformativas que, citando el concepto de *campo* de Pierre Bourdieu: “succeed in overturning the hierarchy of the field without disturbing the principles upon which the field is based”¹⁶⁰ (en op. cit., p. 265). Desde un principio, Jackson y su equipo se posicionaron como fans de los libros y aliados del resto de los fans, y de esta manera ganaron parte de la batalla en adaptar la obra de Tolkien siquiera antes de producirla, además de asegurarse de aclarar que seguía siendo su interpretación de la obra de Tolkien (Jackson, 2002c) y no la visión del propio Tolkien (y de sus más devotos puristas).

Por otra parte, James Walters (2011) afirma que desde sus inicios el cine ha mantenido una relación esencial con la fantasía. Luego, el autor destaca que los éxitos de *Star Wars* (Lucas, 1977) y *E.T. the Extra-Terrestrial* (Spielberg, 1982) hicieron de la fantasía una empresa comercial legítima, así como que dieron comienzo a un período, sobre todo en Hollywood, desde fines de los 70 a principios de los 90 que estuvo caracterizado por una abundancia de films de fantasía que hacían de los niños su foco dramático y público objetivo. No obstante, si bien es cierto que proliferaron los films de fantasía, Alexander J. Sergeant (2015) argumenta que, previo al estreno de *LOTR*, “Hollywood had primarily adapted fantasy films from pulp fiction or comic book sources which, although popular amongst certain subsections of US culture, lacked the necessary prestige to register amongst mainstream audiences”¹⁶¹ (p. 2). Por

¹⁵⁹ “Peter Jackson y su equipo lanzaron un club de fans oficial de *The Lord of the Rings*, los miembros del cual recibirían una publicación mensual sobre el progreso del film, en conjunto con otros beneficios tales como descuentos en productos del film. También fue anunciado que los nombres de estos fans serían reconocidos en los créditos del film”.

¹⁶⁰ “Triunfan en invalidar la jerarquía del campo sin perturbar los principios en los que el campo está basado”.

¹⁶¹ “Hollywood había principalmente adaptado películas de fantasía de fuentes como ficción barata o comics que, aunque populares entre ciertas subsecciones de la cultura estadounidense, prescindían del prestigio necesario para registrarse entre la audiencia *mainstream*”.

lo tanto, el autor argumenta que a pesar de que la novela de Tolkien tenía el prestigio suficiente como para legitimar a *LOTR*, fue fundamental el enfoque “serio” que le fue dado a los films por parte de Jackson (op. cit.), quien al igual que sus coetáneos había crecido mirando los films de fantasía de las dos décadas anteriores.

En definitiva, *LOTR* se convirtió en un éxito crítico, popular y comercial en todo el mundo. La saga fue galardonada con 17 premios de la Academia —11 de ellos obtenidos por *ROTK*, incluyendo Mejor Guion Adaptado y Mejor Película— y, a pesar del prestigio o no que estos premios puedan conllevar, de cualquier manera demuestran un cambio de visión en el *mainstream* de Hollywood. Asimismo, este nuevo hito cinematográfico en el comienzo del siglo XXI expuso a la literatura del género fantasía, y particularmente a *The Lord of the Rings*, a una nueva audiencia (y generación) en todo el mundo (Selling, 2003).

6. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS

6.1. *So it begins*

El análisis comparativo consta de tres capítulos separados en dos, tres y dos partes. Durante todo el trabajo, los capítulos de *The Lord of the Rings* son citados de la forma: [nº] “Capítulo” (ver Anexo B.1); en cambio, para los capítulos de *LOTR* se utiliza la forma: (nº) “Capítulo” (ver Anexo B.3), y a estos se los llama *secuencias*, para así no confundir con los capítulos del libro ni las escenas definidas en 3.2.2. “Estructura”.

El primer capítulo del análisis, 7. “*LOTR* como adaptación”, consta de dos partes. En la primera, 7.1 “*An abridgement by selection with some good picture-work*”, se califica a *LOTR* como adaptación en términos de Hutcheon, y teniendo en cuenta las limitaciones expresadas por Leitch, para luego definir un método de análisis propio; además, se advierten los problemas inherentes a la adaptación del relato escrito al fílmico. En la segunda parte, 7.2 “*Directed by Peter Jackson*”, se trabaja la noción de fidelidad en la recepción de los films y cómo esta influyó y fue empleada por Jackson en su producción. Luego, se aplica la definición de *auteur* como legitimador de producciones fílmicas y expone porqué, al menos desde la perspectiva de los estudios de Tolkien, no es relevante.

Para el capítulo siguiente se debe definir el *caso crítico* como herramienta de metodología cualitativa. Michael Quinn Patton (2015) asegura que un único caso en profundidad puede proveer un conocimiento profundo de un tema: “The weight of evidence from a single critical case permits logical generalization and maximum application of information to other highly similar cases”¹⁶² (module 31); según el autor, este tipo de caso es particularmente importante cuando los recursos son limitados, dado que el investigador elige la muestra única que piensa proveerá mayor información y tendrá el mayor impacto, y si bien el estudio no permite extensas generalizaciones a todos los casos posibles, sí permite generalizaciones lógicas para el desarrollo del conocimiento (op. cit.).

De esta manera, en 8. “Sobre los prólogos” se seleccionan los prólogos de *The Lord of the Rings* y *FOTR* como casos críticos de sus narraciones, que son analizados en 8.1. “*Concerning Hobbits*” y 8.2. “*The world is changed*”, respectivamente; no obstante, el análisis no está únicamente limitado a ellos, sino que también se toman ejemplos de la totalidad de las obras cuando se considera necesario. Ambos prólogos son fundamentados con los modos planteados por Mendlesohn en 3.3. “Retórica de la fantasía” y complementados con las

¹⁶² “El peso de la evidencia de un único caso crítico permite la generalización lógica y la máxima aplicación de la información a otros casos con un alto grado de similitud”.

definiciones propuestas en 3.2. “Relato, oral, escrito, fílmico”. Asimismo, se realizaron esquemas de sus estructuras que indican no solo el orden en la temporalidad narrativa sino también cómo se transmite la información (ver Anexos B.2 y B.4), esencial para ambos casos. Así pues, en la tercera y última parte, 8.3. “*There are other forces at work in this world*”, se realizan las conclusiones de los dos análisis previos reconociendo las distintas narraciones propuestas por Tolkien y Jackson, cómo estas construyen distintos modos retóricos de fantasía y qué implicancias tienen en la tríada personaje/trama/tema. También cabe destacar que se pone especial énfasis en *LOTR*, que de los dos objetos es (lógicamente) el menos trabajado en los estudios de Tolkien y al cual corresponde la orientación de este trabajo.

Finalmente, el capítulo 9. “*LOTR desde las fairy-stories*” consta de dos partes. En la primera parte, 9.1. “*Tom has his house to mind*”, se reconocen ciertas cualidades de la tríada personaje/trama/tema, en el caso de Jackson incluso antes de ponerla en escena, para demostrar cómo la narración que construye el director suele complementarse con las decisiones tomadas junto a su equipo de guionistas, y cómo esto influye específicamente el tema central seleccionado: Consuelo. Entonces, en la segunda parte, 9.2. “*The Ring is mine*”, se considera a *LOTR* desde las cuatro funciones de las *fairy-stories* de Tolkien y concluye de qué manera puede ajustarse a ellas siendo un relato fílmico en el siglo XXI, así como cuál es su diferencia con *The Lord of the Rings*.

Sin embargo, previo a comenzar el análisis se provee de un resumen que introduce a los personajes y trama principal presentes en ambas obras. Por lo tanto, a continuación se encuentra 6.2. “*This sort of... mission. Quest. Thing*”.

6.2. *This sort of... mission. Quest. Thing*



Fig.1: la Comunidad del Anillo en (27) “The Council of Elrond” (Jackson, 2002a, 01h45m25s).

He aquí la Comunidad del Anillo. En la fila superior se encuentran, de izquierda a derecha, Aragorn (Hombre), Gandalf el Gris (Mago), Legolas (Elfo) y Boromir (Hombre), debajo de Boromir está Gimli (Enano) y en la fila inferior los Hobbits, de izquierda a derecha Sam, Frodo, Merry y Pippin.

La trama principal de *The Lord of the Rings* trata de la misión en la que se embarca la Comunidad del Anillo para salvar la Tierra Media, lo que solo puede ser llevado a cabo con la destrucción del Anillo Único en el Monte del Destino en la tierra de Mordor, donde fue forjado por el Señor Oscuro Sauron, quien está ligado a su destino (ver planos 1.10 a 1.17 en Anexo C.1). Frodo es entonces el portador del Anillo, que lo heredó de su tío Bilbo, quien a su vez lo encontró en la cueva de Gollum, una criatura corrompida por el Anillo. Ahora bien, Frodo, Sam, Merry y Pippin parten de la Comarca, la tierra de los Hobbits, y en el camino se encuentran con Aragorn, quien al igual que ellos es un amigo de Gandalf y los ayuda a llegar al refugio de Rivendell, donde se forma la Comunidad del Anillo.

En la misión hacia Mordor, la Comunidad pierde primero a Gandalf, quien cae luchando contra un Balrog en las Minas de Moria, donde a la vez comienzan a ser acechados por Gollum, y luego a Boromir, quien es abatido intentando defender a Merry y Pippin de una tropa de Uruk-hai enviados por Saruman el Blanco (Mago) para capturar a los hobbits. Aquí sucede la disolución de la Comunidad, tras la cual Frodo y Sam continúan con la misión de destruir el Anillo y se encaminan solos hacia Mordor, mientras que Aragorn, Legolas y Gimli persiguen a la tropa de Uruk-hai para rescatar a Merry y Pippin.

Entonces, las líneas narrativas se escinden y Aragorn, Legolas, Gimli, Merry, Pippin, y Gandalf el Blanco, quien es enviado de vuelta para terminar su misión, participan de forma directa en la Guerra del Anillo, yendo a la batalla contra Sauron y Saruman (ver Anexo B.2); mientras Frodo y Sam son alcanzados por Gollum, quien quiere recuperar el Anillo, pero este es domado y utilizado como guía dado que conoce muy bien el territorio (ver Anexo A.4). Así pues, Gollum los conduce por un pasadizo secreto que efectivamente los introduce en territorio enemigo, pero a su vez les tiende una trampa de la que apenas logran escapar con vida. Por lo tanto, Frodo y Sam continúan caminando por las tierras de Mordor con el Monte del Destino a la vista, mientras son nuevamente acechados por Gollum, puesto que luego de su plan fallido había logrado escabullirse. Luego de un arduo y terrible viaje, los hobbits logran alcanzar el Monte del Destino y entrar en la cámara de Sammath Naur, donde Frodo debe arrojar el Anillo al fuego; no obstante, la corrupción del Anillo lo ha afectado y se rehúsa a hacerlo, momento en el que aparece Gollum, quien le arranca el dedo del Anillo a Frodo y, danzando embelesado por haber recuperado su Anillo, cae al fuego junto con él. Sin embargo, este es el desenlace en *The Lord of the Rings*. En cambio, en *LOTR*, Frodo se pone en pie y forcejea con Gollum para recuperar el Anillo y ambos caen por el precipicio, pero mientras Gollum y el Anillo caen en el fuego, él queda colgando y es rescatado por Sam.

Este resumen es común a ambas obras; puesto que la trama principal de *LOTR* tiende a mantenerse sin grandes desviaciones de la novela. No obstante, se hizo hincapié en las diferencias en la destrucción del Anillo porque forma parte del análisis.

7. LOTR COMO ADAPTACIÓN

7.1. *An abridgement by selection with some good picture-work*

Para comenzar el análisis comparativo se considera pertinente primero clasificar a *LOTR* como adaptación en términos de Hutcheon (2006), así como advertir cómo se ajusta a las limitaciones planteadas por Leitch (2012). Por lo tanto, experimentar a *LOTR como adaptación* implica que puede ser vista a través de tres perspectivas diferentes pero entrelazadas.

La primera perspectiva, vista como una “entidad formal o producto”, reconoce a *LOTR* como una transposición de *The Lord of the Rings* sin lugar a dudas anunciada: en primera instancia por el anuncio oficial y la subsecuente entrevista realizada a Jackson en agosto de 1998, y luego en el objeto mismo, que explicita su carácter de adaptación en los créditos finales (después de *directed by* y *screenplay by*), pero no en el título inicial, como la adaptación animada de Bakshi (ver Anexo A.2).¹⁶³ Al igual que como una transposición extensiva, al abarcar la mayoría de la historia de la novela con una duración total que ronda las once horas. Asimismo, reconoce el manifiesto cambio de medio, de literatura a cine, pero no tanto de género, donde aún conservando fantasía y misión se deja de lado el romance y priorizan géneros consolidados de Hollywood: acción, guerra y *buddy film* (Hunter, 2007).

La segunda perspectiva, vista como un “proceso de creación”, se evidencia en el propio cambio de medio, dado que los procesos de (re-)interpretación y (re-)creación son necesarios cuando se pasa del relato escrito al relato fílmico, los que ya en un primer nivel son narrados de maneras distintas: el *gran imaginador* del cine y el narrador literario. Además, luego se encuentra la doble instancia relatora del relato fílmico, que permite al *gran imaginador* utilizar texto y sonido junto con la imagen. Consecuentemente, cabe aclarar que *LOTR* no solo realiza cambios en el relato sino en la propia historia.

La tercera perspectiva, vista desde su proceso de recepción, es lo que permite entender a *LOTR* como “su propio objeto *palimpsestuoso*” y realizar el análisis comparativo. Ahora bien, para demostrar esta perspectiva es necesario volver a problematizar la definición de Hutcheon, dado que para permitir el empleo de “su propio objeto *palimpsestuoso*” como categoría se deben superar las consideraciones (4) y (5) expuestas por Leitch. Para comenzar, se considera que el problema surge con la utilización del término “autónomo” por parte de Hutcheon: “This is not to say that adaptations are not also autonomous works that can be interpreted and valued as

¹⁶³ Lo que parece ser una decisión pertinente. Por un lado, Jackson no afirma que su versión sea la versión de Tolkien (Tolkien’s *The Lord of the Rings*); y por el otro tampoco se adjudica categóricamente la autoría de la obra (Jackson’s *The Lord of the Rings*).

such”¹⁶⁴ (2006, p. 6), ya que, además del sentido de que una adaptación puede funcionar por sí misma en su interpretación y valoración, “for an adaptation to be successful in its own right, it must be so for both knowing and unknowing audiences”¹⁶⁵ (p. 121), también da a entender que entonces no es menester su experimentación como palimpsesto de la obra de la cual se adapta. Así pues, esto conlleva a que desde la recepción no se experimente la adaptación *como adaptación*, que es la tercera perspectiva, lo que por consiguiente provoca la imposibilidad de verla como un “proceso de creación” (aunque así lo sea), que es la segunda perspectiva, y finalmente solo consentir a su carácter de adaptación cuando el propio objeto se reconoce como tal, que es la primera perspectiva (ver Anexo A.2). En consecuencia, es así como los *film-firsters*¹⁶⁶ visualizan los films por primera vez, lo que de todas maneras no quita que estos espectadores los hayan experimentado “through [their] memory of other works that resonate through repetition with variation”¹⁶⁷ (op. cit., p. 8), es decir, como una forma de hipertextualidad que no se limita a la obra principal de la cual se adapta. En este punto hay dos problemas vinculados: el primero es el torbellino de referencias y transformación al que alude Stam (2000), el vasto rango de hipotextos que de manera consciente —puesto que también puede suceder de manera inconsciente (y Hutcheon afirma “a través de su memoria”)—, una persona puede asociar al hipertexto, el segundo es que los hipotextos manejados desde la producción, tanto del director como el resto del equipo, no tienen por qué ser, y es pertinente afirmar que no lo son, todos los mismos que aquellos manejados desde la recepción.

Resta entonces exponer cómo se ajusta *LOTR* a las consideraciones expuestas por Leitch. En cuanto a la número (4) —“Adaptations are texts whose status depends on the audience’s acceptance of a deliberate invitation to read them as adaptations”¹⁶⁸ (2012, p. 94)—

¹⁶⁴ “Esto no quiere decir que las adaptaciones no son también obras autónomas que puede ser interpretadas y valoradas como tales”.

¹⁶⁵ “Para una adaptación ser exitosa en derecho propio, debe ser tanto para audiencias conocedoras como desconocedoras”.

¹⁶⁶ Término utilizado por Kristin Thompson (2011) para referirse a los fans de *The Lord of the Rings* que, como el nombre indica y en oposición a los *book-firsters*, tuvieron su primer encuentro con el universo de Tolkien a través del film. Si bien la autora no hace mención de ello ni tampoco es relevante para este trabajo, es interesante pensar si dada la cantidad de videojuegos ya publicados y la serie actualmente siendo producida por Amazon no habría también *game-firsters* y *series-firsters*; asimismo, por qué no, también en la segunda mitad del siglo XX personas que se acercaron a la obra de Tolkien a través del *merchandising* ya existente, por ejemplo: *calendar-firsters*. Además, es preciso notar que el término es singular: *film*; lo que se entiende como una desacreditación (intencionada o no) al film de Bakshi, al cual paradójicamente Jackson vio primero para luego decidir leer la novela. Por último, el autor de este trabajo no solo fue un *film-firster*, sino también un *game-seconder* para luego devenir en *book-thirder* (si se permite la ordinalidad de los términos), circunstancia que algunos lectores pueden considerar pertinente y, más importante, que puede condicionar el análisis comparativo aún de manera inconsciente.

¹⁶⁷ “A través de [su] memoria de otras obras que resuenan mediante repetición con variación”.

¹⁶⁸ “Las adaptaciones son textos cuyo status depende de la aceptación de la audiencia a la invitación deliberada de leerlas como adaptaciones”.

no cabe duda de que Jackson, a pesar de los films buscar el *éxito por sí mismos* expuesto por Hutcheon, procuró que también se pudieran experimentar como adaptación, que es como necesariamente los percibe este trabajo desde el lado receptor. Por otra parte, tanto desde la producción como la recepción no se los considera como un *live-action remake* del film animado *The Lord of the Rings* (1978) de Bakshi,¹⁶⁹ aunque desde el producto (*LOTR*) Jackson afirma que introdujo un plano *homenaje* que referencia al film anterior (ver Anexo A.3) (Jackson, 2002b).¹⁷⁰ Esto último lleva a la consideración número (5) —“Adaptations are examples of a distinctive mode of transtextuality”¹⁷¹ (Leitch, 2012, p. 96)—, que ya fue aludida en este párrafo y se expone el plano *homenaje* como un buen ejemplo de intertextualidad e hipertextualidad existente, pero no necesariamente compartida, entre producción y recepción: es muy probable que la gran mayoría de los *film-firsters*, y por qué no también varios *book-firsters*, al visualizar *LOTR* no identificaron ese plano particular como un hipertexto del film animado. Por lo tanto, este trabajo sí acepta a *The Lord of the Rings* (1954-1955) como el hipotexto y fuente principal tanto de *LOTR* como de su análisis, pero no se molestará en detenerse en el vasto resto de hipotextos a no ser que aporten al análisis de los elementos seleccionados.¹⁷²

Ahora bien, en 4.2. “De contar a mostrar”, quedó demostrado que virtualmente todos los elementos son, de alguna u otra forma, adaptables. No obstante, no está de más citar a Hutcheon para reafirmar las ideas de que “a novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity”¹⁷³ (2006, p. 36); al igual que:

In the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images. Conflicts and ideological differences between characters must be made visible and

¹⁶⁹ Esta afirmación puede ser debatible. De forma breve, este trabajo no las considera un *live-action remake* por el estatus que esgrime Jackson sobre Bakshi y su film animado, además de que tampoco es el hipotexto principal; no obstante, otros autores como Hunter (2007) consideran que la sola existencia del film previo ya es suficiente: “After all, Jackson’s film was a remake as well as an adaptation” (p. 159) [“Después de todo, el film de Jackson era tanto un *remake* como una adaptación”].

¹⁷⁰ Jackson expone: “There is one shot which I regard as my homage to the cartoon, because it did inspire me to want to read the book, and that’s the shot of Proudfoot shouting ‘Proudfeet’ where I deliberately copied the angle that Ralph Bakshi used which I thought was brilliant” (en Jackson, 2002b, 00h24m01s) [“Hay un plano al cual considero como mi homenaje al film animado, porque en verdad me inspiró a leer el libro, y ese es el plano de *Proudfoot* gritando ‘*Proudfeet*’ donde deliberadamente copié el ángulo que Ralph Bakshi usó, que pensé era brillante”].

¹⁷¹ “Las adaptaciones son ejemplos de un modo distintivo de transtextualidad”.

¹⁷² Por supuesto que se asume que hay otro *vasto resto* aún mayor al cual se desconoce. Pero, por ejemplo, quedará a merced del lector decidir si hay o no más planos (o recursos narrativos) *homenajes* de Bakshi en *LOTR*.

¹⁷³ “Una novela para ser dramatizada debe ser simplificada, reducida en tamaño y, por lo tanto, inevitablemente, en complejidad”.

audible. In the process of dramatization there is inevitably a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters, and plot.¹⁷⁴ (op. cit., p. 40)

Si bien esto puede parecer evidente, no parece ser del todo comprendido (o aceptado) por ciertos académicos de Tolkien, por lo que se considera necesario reafirmar las implicancias del pasaje de *contar a mostrar*. Asimismo, cuando se experimenta una adaptación *como adaptación* sucede que, al conocer el hipotexto principal, una persona se vuelve un miembro de la audiencia *conocedora* que llena los vacíos dejados por la adaptación con el conocimiento que ya posee, además de que forma su propio horizonte de expectativas sobre la adaptación misma (op. cit.). Lo que es más, Hutcheon utiliza a *LOTR* como un ejemplo de cómo luego de experimentar la adaptación filmica y regresar a la novela sucede que “in particular, characters (hobbits) and places (Middle Earth) [sic] become incarnate in a way that conditions how we imagine them. (...) Our imaginations are permanently colonized by the visual and aural world of the films”¹⁷⁵ (p. 122). Esto último es fundamental para el análisis que se pretende llevar a cabo, porque quiere decir que por más que se quiera, se intente y se estudien ambos elementos de forma independiente, realizarlo no es virtualmente factible una vez que ambas obras fueron experimentadas; deja de ser posible, y se atreve a decir pertinente, abstraer una de ellas sin considerar en absoluto a la otra, porque el propio intento de anularla es aún tenerla siempre presente. Cada una de ellas, incluso vistas desde una categorización peyorativa de primaria y secundaria, se vuelve su propio objeto *palimpsestuoso* que está todo el tiempo acechado por la obra anterior, y también posterior.

Ante la imposibilidad de analizar ambas obras de manera (totalmente) independiente, y teniendo en cuenta que además se busca hacer un análisis comparativo entre dos medios distintos, es necesario recuperar algunas nociones ya expuestas. Hutcheon (2006) argumenta que cuando se adapta se buscan equivalencias en los distintos sistemas de signos para los varios elementos de la historia, es decir lo que Gombrich (en Dudley, 1984) categoriza como correspondencia, puesto que todos los signos son connotados y el ser humano puede corresponder signos de sistemas distintos. Empero, Gombrich asegura que los estudios comparativos solo pueden serlo de manera intensiva dentro de cada sistema. En tanto, Metz (en

¹⁷⁴ “En el pasaje de contar a mostrar, una adaptación actuada debe dramatizar: descripción, narración, y los pensamientos representados deben ser transformados en discurso, acciones, sonidos e imágenes visuales. Los conflictos y diferencias ideológicas entre personajes deben hacerse visibles y audibles. En el proceso de dramatización inevitablemente hay una cierta cantidad de re-accentuación y reenfoque de temas, personajes y trama”.

¹⁷⁵ “En particular, personajes (hobbits) y lugares (Tierra Media) se encarnan de una forma que condiciona como los imaginamos (...). Nuestras imágenes mentales son permanentemente colonizadas por el mundo visual y auditivo de los films”.

Gaudreault & Jost, 1995) se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde no a una palabra sino a una pluralidad de enunciados posibles, lo que no trae más que problemas cuando un medio está compuesto por una concatenación ordenada de enunciados y el otro por 24 imágenes por segundo,¹⁷⁶ y a su vez se debe tener en cuenta la doble instancia relatora del relato fílmico. Respecto a esta problemática, dos preguntas ya fueron planteadas y tampoco se intentará responderlas aquí. En cambio, se propone estudiar las obras de manera comparativa ratificando la noción *palimpsestosa* de ambas, que en verdad es la única posibilidad de análisis una vez que ambas ya han sido experimentadas: *superponerlas*¹⁷⁷, como término de comparación, y advertir cuáles de sus elementos y huellas coinciden, dado que cada una tiene los suyos particulares; sin embargo, el subsiguiente análisis de los elementos deberá corresponder a sus propios relatos en sus respectivos medios. Es decir, advertir a *LOTR como adaptación* pero analizarla de manera *autosuficiente*.

Ahora bien, dos consideraciones. La primera es que es difícil visualizar y corresponder la *superposición* de distintos relatos: oral, escrito y fílmico; no obstante, dado que Metz (en Gaudreault & Jost, 1995) afirma que todos los signos “están condenados a la connotación”, se confía en la capacidad del ser humano para *superponer* los distintos elementos que conforman dichos relatos. Igualmente, se reconoce que la dificultad aumenta cuando se trata con sus características *interiores*, por así llamarlas, que están ligadas a las *exteriores* explícitamente representables. Es decir, las características *exteriores* de los elementos son aquellas explícitas en la narración, como descripciones, acciones, diálogos e incluso la estructura del relato; en cambio, las características *interiores* están implícitas y se manifiestan a través de las *exteriores*, y quizás también con su ausencia, revelando su constitución en elementos tales como la psique de un personaje y los temas de la obra.¹⁷⁸ La segunda consideración es que aquellos que no son *book-firsters*, aun en sus versiones ilustradas, no pudieron realizar el proceso personal que Jennifer Grek Martin (2010) describe como transformar palabras en un “sentido” al cual adscribirle un “significado” basado en su propia experiencia e interés,¹⁷⁹ puesto que luego experimentar la visión de un tercero de una obra literaria en forma fílmica “inspires subsequent

¹⁷⁶ Si bien no se tiene la cantidad de enunciados, *The Lord of the Rings* posee 481.103 palabras (Johansson, 2012) en relación a los 984.936 cuadros de *LOTR* (en su versión extendida: 11hs23m59s).

¹⁷⁷ Se propone el término *superponer* porque describe un tipo de comparación específico que, si bien no es literalmente posible, ratifica la noción *palimpsestosa* y es útil para desarrollar el argumento.

¹⁷⁸ Así como *superponer*, se proponen *interior-exterior* para referir a las características de los elementos que conforman un relato; esta separación no implica que ambos términos no están vinculados. Por ejemplo, en (180) “The Mouth of Sauron” de *ROTK*, el decapitamiento de Boca de Sauron por parte de Aragorn es una acción *exterior* que está estrechamente vinculada a su *interior*, su psique; este decapitamiento no sucede en *The Return of the King*.

¹⁷⁹ La autora elabora sobre un estudio de Martin Barker (2006) que problematiza el término *visualización* y sus implicancias en imágenes mentales formadas a través de los libros y los films de *The Lord of the Rings*.

visualization, but it also has the capacity to invite comparison, solidify partial visualizations, and promote more complete understanding by retelling the story within the confines of cinematic tradition”¹⁸⁰ (p. 10); en otras palabras, y tomando como ejemplo el personaje de Aragorn, no tuvieron la oportunidad de generar una visualización previa de su característica *exterior* que es la descripción para luego comparar con la de Viggo Mortensen y consecuentemente aceptarla, adaptarla o rechazarla.

Después de esto, cabe reiterar que Jackson fue plenamente consciente de la experimentación *como adaptación* que *LOTR* tendría y la consecuente importancia de la visualización de los elementos de la obra de Tolkien, entre ellos la Tierra Media:

We really wanted to be as accurate as possible with the descriptions, we felt that even though we will might be taking liberties sometimes with characters and with dialogue and with the way that the story unfolded, we didn't really ever want to take liberties with the world the story was in. So, we were always very strictly accurate, as much as possible anyway, to the places, so that at least fans of the book would feel that they were seeing Middle-earth coming to life.¹⁸¹ (en Jackson, 2002b, 02h11m16s)

Parte de esto ya se expone en 5. “Del libro a los films”, cuando se narra sobre el *reel* de media hora realizado por Jackson que utilizaba elementos de la franquicia que ya era *The Lord of the Rings* y significó la aprobación del proyecto, al igual que en su disposición a intercambiar con los fans de la novela, pero se considera que el punto más significativo fue la contratación de Alan Lee y John Howe, reconocidos artistas de la obra de Tolkien, como artistas conceptuales de los films. No solo los trabajos de ambos habían sido una enorme fuente de inspiración al momento de escribir los guiones,¹⁸² sino que su contratación permitió expandir sobre una estética que ya había sido adoptada décadas atrás, y Howe alude a ello cuando bromea: “Peter [Jackson] actually got quite a good deal by hiring old Alan [Lee] and I, because

¹⁸⁰ “Inspira una visualización posterior, pero también tiene la capacidad de incitar comparación, solidificar visualizaciones parciales, y promover una comprensión más completa al volver a narrar la historia dentro de los confines de la tradición cinematográfica”.

¹⁸¹ “En verdad queríamos ser lo más precisos posible con las descripciones, sentíamos que a pesar de que algunas veces nos estaríamos tomando libertades con los personajes y el diálogo y el modo en el que la historia se desenvolvía, realmente nunca quisimos tomarnos libertades con el mundo en el que la historia estaba. Entonces, fuimos siempre muy estrictamente precisos, lo más posible en todo caso, con los lugares, para que al menos los fans del libro sintieran que estaban viendo a la Tierra Media cobrar vida”.

¹⁸² Jackson comenta que “if you'd look at the illustrated edition of *The Lord of the Rings*, where Alan did fifty watercolour paintings, you'd very much see the genesis of the design of the film, because those paintings were so inspirational to us” (en Jackson, 2002b, 01h04m30s) [“si miraras la edición ilustrada de *The Lord of the Rings* en la que Alan hizo cincuenta acuarelas, verías propiamente la génesis del diseño del film, ya que esas acuarelas fueron tan inspiracionales para nosotros”].

he was able to deep in into all this material that we've spent a decade doing before"¹⁸³ (en Jackson, 2003d, 00m50s); y así lo confirma Richard Taylor, supervisor creativo de Weta Workshop, cuando expone: "We were able to utilize their [Lee's and Howe's] immense knowledge of the world of Middle-earth and lift our young New Zealand designers to a level that was capable of accomplishing the massive task ahead"¹⁸⁴ (en Jackson, 2002e, 05m45s), que era tanto masiva como extensa. Lee, quien se mantuvo en el equipo de Arte durante toda la producción, cuenta: "I went down to New Zealand for six months. I ended up staying for six years"¹⁸⁵ (en Nathan, 2018, cap. 4 part. 8). De igual importancia, Jackson reconoce que además de ciertos sets recreados en base a ilustraciones previas de estos dos artistas, como *Bilbo's Front Hall* de Howe y *The Dark Tower* de Lee, también algunos planos fueron recreados en base a dichas ilustraciones, como *The Taming of Sméagol* de Lee, e incluso secuencias enteras, como *Gandalf Falls with the Balrog* de Howe (ver Anexo A.4). En suma, la contratación de Lee y Howe fue una jugada estratégica fundamental por parte de Jackson para asegurarse la recreación pictórica de un mundo secundario preexistente a sus films. Asimismo, desde el comienzo Jackson dictaminó a todos los miembros de su equipo que siempre buscaran la *autenticidad* en cada creación, que imaginaran que el relato que estaban por construir sí había sucedido históricamente y que estarían filmando en locación, tan solo que cientos o miles de años después: "I didn't want movie design; I didn't want fantasy movie Hollywood sort of style of design; I wanted something that felt authentic"¹⁸⁶ (en Jackson, 2002e, 01m19s). Bajo un riguroso estudio de las leyendas y culturas que inspiraron *The Lord of the Rings*, los equipos de Arte y Diseño de Producción se aseguraron de crear de cero y en diferentes escalas todos los elementos que aparecerían en plano: sets, utilería, vestuario, etc (op. cit.). Por último, es interesante notar cómo Jackson supo desde un primer momento que la realización de un *blockbuster* de 300 millones de dólares le iba a permitir ciertas libertades en estas áreas de producción, y concesiones al deber adaptar un romance para una audiencia de cine masiva de comienzos de siglo XXI.

Ante esto, se destaca el análisis llevado a cabo por Connie Veugen (2005), quien realiza una comparación entre la introducción al relato del Aragorn de Tolkien y los *Aragorns* que se

¹⁸³ "Peter [Jackson] realmente consiguió un buen negocio contratando al viejo Alan [Lee] y a mí, porque así pudo sumergirse en todo este material que hemos pasado una década haciendo".

¹⁸⁴ "Fuimos capaces de utilizar su inmenso conocimiento [el de Lee y Howe] del mundo de la Tierra Media y elevar a nuestros jóvenes diseñadores de Nueva Zelanda a un nivel que era capaz de lograr la tarea masiva que había delante".

¹⁸⁵ "Fui a Nueva Zelanda por seis meses. Me terminé quedando por seis años".

¹⁸⁶ "No quería diseño de película; no quería el estilo de diseño del tipo de película de fantasía de Hollywood; quería algo que se sintiera auténtico".

encuentran en otros medios;¹⁸⁷ respecto al Aragorn de Jackson, Veugen afirma que “as far as outer appearance is concerned, this Aragorn hits the mark”¹⁸⁸ (p. 197), y luego se resigna a que “it seems that, for the time being at least, Jackson’s Aragorn is the new standard”¹⁸⁹ (p. 206). Dadas las características del cine y la posmodernidad,¹⁹⁰ la imagen de Viggo Mortensen es tanto más inmediata, potente y duradera que la descripción realizada por Gandalf: “A Man, lean, dark, tall”¹⁹¹ (Tolkien, 2005, p. 169). Por lo tanto, el éxito en la representación de las características *exteriores*, o bien lo que McKee (1997) llama caracterización, que es la suma de las cualidades observables, trae consigo al menos dos problemas. El primero, paradójico, es que cuanto mejor sea la representación más se van a evidenciar sus falencias: por ejemplo, el Aragorn de Jackson no lleva consigo la espada rota Narsil y sí porta el Anillo de Barahir, mas el *desvío* de ambos es fundamental para *LOTR* y de lo contrario influiría en personaje, trama y tema.¹⁹² El segundo es que, por más que se construya una visualización personal en la que el Aragorn de Jackson sí tenga la espada y no el anillo, solo puede haber un único estándar y es el que aparece en los films. Fimi (2011) profundiza sobre este problema cuando afirma que *LOTR* está basada en una obra literaria que no solo está inspirada por folklore, sino que a su vez es una fuente de generación de folklore en sí misma.¹⁹³ Según la autora, al Jackson tomar referencias de folklore “externas” a Tolkien; “globales”, generadas del mundo del cine y “fandom” de los propios films, “[*LOTR*] consolidated a few much-debated points of Tolkien folklore, which future generations of readers—given the cultural influence of the film industry and the power of visual representation—will be taking for granted”¹⁹⁴ (op. cit., p. 86); más allá

¹⁸⁷ Particularmente los que se encuentran en el film *The Fellowship of the Ring* (2001) de Jackson; el film *The Lord of the Rings* (1978) de Bakshi; el juego de computadora *The Fellowship of the Ring PC Game* (2002) de Vivendi International Games; y *The Lord of the Rings Radio Play* (1987) de Brian Sibley y Michael Bakewell.

¹⁸⁸ “En lo que respecta a apariencia exterior, este Aragorn da en el blanco”.

¹⁸⁹ “Parece que, al menos por ahora, el Aragorn de Jackson es el nuevo estándar”. Quince años después, y con el último lanzamiento de la edición *Blu-Ray 4K Color-Corrected* de *LOTR* en diciembre de 2020, esta declaración sigue vigente.

¹⁹⁰ Grek Martin argumenta: “People may more clearly remember the movie because it is presented in a manner that promotes stronger mental images and, in a society characterized by information overload, having stronger mental images increases the likelihood of information retention” (2010, p. 10) [“Las personas pueden recordar con mayor claridad al film porque está presentado de una manera que promueve imágenes mentales más fuertes y, en una sociedad caracterizada por el exceso de información, tener imágenes mentales más fuertes incrementa la probabilidad de retención de información”].

¹⁹¹ “Un Hombre, delgado, oscuro, alto” (Tolkien, 2002, p. 231). Traducción: Luis Domènech.

¹⁹² De forma somera, no llevar la espada rota al comienzo del film representa su rechazo a aceptar su rol como heredero de Isildur; sí llevar el anillo representa su conflicto aún no resuelto con Arwen, así como una forma de identificación como heredero de Isildur alternativa a la espada.

¹⁹³ Se entiende que en lo casi 50 años entre la publicación de la novela y el estreno de *ROTK* se pueden haber dado procesos de hipertextualidad por demás tan interesantes como desconocidos.

¹⁹⁴ “*LOTR* consolidó algunos puntos muy debatidos del folklore de Tolkien, los cuales las futuras generaciones de lectores —dada la influencia cultural de la industria cinematográfica y el poder de la representación visual— van a dar por hechos”.

de los *puntos muy debatidos*,¹⁹⁵ lo importante aquí es que se puede afirmar que “it [LOTR] has imposed a definitive, solidified version of Tolkien folklore”¹⁹⁶ (ídem).

De la misma forma, si se toma el término elegido de *superposición* y se superponen ambas *Tierras Medias*, los trazos que representan las características *exteriores* de ambas, o en este caso sus geograffas, van a coincidir con una precisión importante. Ya una simple superposición literal del mapa presentado en el prólogo de *LOTR* con el originalmente esbozado por Tolkien (y confeccionado por su hijo Christopher) permite una simple confirmación de que efectivamente se trata del mismo (ver Anexo A.6). Lo que es más, la recreación de la Tierra Media suele ser el único punto en común que hasta los más puristas académicos de Tolkien suelen rescatar de la adaptación de Jackson.¹⁹⁷ No obstante, incluso si no lo fuera, la máxima de *autenticidad* de Jackson: “To create Middle-earth in the way that Tolkien described it so that, no matter what anybody’s feelings are about changes in the story, you really felt that you have gone to Middle-earth, that we’ve gone there on location to shoot”¹⁹⁸ (en Jackson, 2002b, 02h57m48s), sumado a la campaña de *Tourism New Zealand* que acompañó el proyecto fílmico y enfatizó el concepto “en locación” como *el* autentificador de realidad (Jones & Smith, 2005), materializaron a la Tierra Media en el Mundo Primario y la situaron geográficamente en Nueva Zelanda.¹⁹⁹ Deborah Jones y Karen Smith (2005) exponen: “no geographic location can ever be a Middle-earth – it does not exist. However, Jackson and key stakeholders within the film and New Zealand, claim the right to declare New Zealand the authentic location of Middle-earth”²⁰⁰ (p. 938). Ahora bien, la afirmación que la Tierra Media *no existe* es debatible si se considera el escenario geográfico que el propio Tolkien tenía en mente,²⁰¹ que de cualquier manera tampoco

¹⁹⁵ Entre ellos, y el más conocido, si los *Balrogs* (plural anglicanizado), que son *demonios del mundo antiguo*, efectivamente tienen alas; que sí las tienen, si se es coherente con el argumento que se está planteando.

¹⁹⁶ “[LOTR] ha impuesto una versión definitiva y solidificada del folklore de Tolkien”.

¹⁹⁷ No obstante, incluso dentro de los reconocimientos hay excepciones: Flieger expone que “as a good scenic example I offer the landscapes of Jackson’s Middle-earth as translated from New Zealand (though Jackson’s Hobbiton unfortunately puts me in mind of the set for Teletubbies)” (2011, p. 47) [“como un buen ejemplo escénico ofrezco los paisajes de la Tierra Media de Jackson trasladados desde Nueva Zelanda (aunque desafortunadamente el Hobbiton de Jackson me recuerda al set de los *Teletubbies*”].

¹⁹⁸ “De crear a la Tierra Media en la forma que Tolkien la describió para que, sin importar los sentimientos de alguien respecto a los cambios en la historia, uno verdaderamente sintiera que había ido a la Tierra Media, que habíamos filmado en locación”.

¹⁹⁹ Jones y Smith (2005) argumentan que la intensificación turística en Nueva Zelanda es el “spin-off” más significativo de *LOTR*, lo que en este trabajo se podría considerar como otro producto secundario de una franquicia exitosa (si es que New Line obtiene parte de los ingresos).

²⁰⁰ “Ninguna locación geográfica puede ser una Tierra Media — no existe. Sin embargo, Jackson y depositarios claves dentro del film y Nueva Zelanda se atribuyen los derechos de declarar Nueva Zelanda como la locación auténtica de la Tierra Media”.

²⁰¹ “The theatre of my tale is this earth, the one in which we now live, but the historical period is imaginary. The essentials of that abiding place are all there (at any rate for inhabitants of N.W. Europe), so naturally it feels familiar, even if a little glorified by the enchantment of distance in time” (en Carpenter, 2000b, *letter* 183) [“El teatro de mi cuento es esta tierra, la tierra en la que ahora vivimos, pero el período histórico es imaginario. Lo

era Nueva Zelanda, pero las autoras argumentan que el vínculo histórico entre Nueva Zelanda y Bretaña,²⁰² y luego Bretaña al imaginario cultural Anglo-Sajón, otorga cierta verosimilitud a la conexión Nueva Zelanda/Tierra Media creada y explotada por *Tourism New Zealand* y, más relevante, “supplemented by the media, New Line, and entrepreneurial activities by individual tourism enterprises”²⁰³ (op. cit., p. 936). Por último, las autoras citan a Bob McKercher y Hilary du Cros: “whilst cultural tourists want what they are happy to believe to be authentic, they do not necessarily want reality”²⁰⁴ (en op. cit., p. 937). Por lo tanto, la Tierra Media de *LOTR* es la Tierra Media en su modo estándar actual y no únicamente por el poderío de la imagen, más potente y fácil de visualizar que las descripciones de Tolkien, que pueden ser entre vagas y sumamente vívidas, especialmente en lo que respecta a los escenarios donde se desenvuelven los personajes (ver Anexo A.5).²⁰⁵

De este modo, se reitera la importancia en la creencia de *autenticidad*, una máxima impulsada por Jackson que, aparte de servir como directriz en la producción de los films, devino en la Tierra Media materializada en el Mundo Primario. Asimismo, se ratifica el énfasis que Jackson pone en las características exteriores de los elementos, las que si bien de momento parecen estar únicamente ligadas al Departamento de Arte, luego se van a encontrar en otros aspectos de la puesta en escena. Finalmente, se debe continuar problematizando el término *fidelidad*, no como método de análisis comparativo en términos de *respeto/traición* a la obra de Tolkien, sino porque, como ha sido expuesto, fue un problema con el que la producción de *LOTR* se encontró y consideró que debía resolver. Bien expone Hunter (2007): “But while, in theory, it is liberating to dismiss fidelity, this doesn’t really work in the case of *The Lord of the Rings*”²⁰⁶ (p. 155).

esencial de la morada está todo presente (al menos para los habitantes del Noroeste de Europa), de modo que, por supuesto, tiene un aire de familiaridad, si bien algo glorificado por la distanciaci3n en el tiempo” (Carpenter, 1993, *letter* 183). Traducci3n: Maserá].

²⁰² Las autoras argumentan que la identidad nacional de Nueva Zelanda se ha distanciado lo suficiente de Bretaña como para que la narrativa de Tolkien (a trav3s de *LOTR*) no sea aceptada como una “historia de Nueva Zelanda” en t3rminos culturales; no obstante, *LOTR* sí es reivindicado como un producto cultural de Nueva Zelanda.

²⁰³ “Complementado por los medios, New Line, y emprendimientos por empresas individuales de turismo”. Por ejemplo, se pueden encontrar libros como el de Ian O Brodie: *The Lord of the Rings Location Guidebook* (2002), producido junto a New Line Productions y lanzado un a3o antes de estrenarse *ROTK*.

²⁰⁴ “Mientras que los turistas culturales quieren lo que ellos est3n felices de creer que es aut3ntico, esto no significa que necesariamente quieran realidad”.

²⁰⁵ Este es un punto que requiere mucha mayor discusi3n. De momento se hace referencia a John D. Rateliff (2009), quien expone que, acorde a su argumentaci3n en *On Fairy-stories*, Tolkien no suele proveer demasiados detalles, sino apenas los espec3ficos para guiar la imaginaci3n del lector que debe recurrir a sus propias memorias: “[Tolkien] often describes a scene not as you would experience it but as you would remember it afterwards” (p. 6) [“[Tolkien] suele describir una escena no como uno la experimentaría, sino como la recordaría luego”].

²⁰⁶ “Pero, si bien en teor3a es liberador desestimar la fidelidad, esto en verdad no funciona en el caso de *The Lord of the Rings*”.

7.2. Directed by Peter Jackson

Jackson, Walsh y Boyens sabían desde un principio que los films iban a estar duramente escrutados por unos 100 millones de fans de Tolkien.²⁰⁷ Las dos citas previas de Jackson abogando por la recreación exacta de la Tierra Media son apenas un indicio del trabajo realizado tanto para justificar y defender sus films como para aplacar (o amansar) a los fans. De esta manera, se consideran los productos secundarios por excelencia a los tres DVD *special extended edition* de *LOTR* lanzados un mes previo al estreno de la siguiente película,²⁰⁸ y cuyas piezas más importantes son dos horas de material inédito que, entre escenas extendidas y agregadas, elevan la duración total de la saga en once horas, comentarios de los films por el trío Jackson-Walsh-Boyens²⁰⁹ y, más significativo, el documental *The Appendices*, de unas veinte horas de duración, en el que se exhiben y justifican las decisiones creativas tomadas en todos los Departamentos. Estas piezas no se describen únicamente de manera anecdótica, si bien sostienen la relación entre Jackson y sus fans, sino porque fueron (y son) parte de las fuentes de información principales para los subsecuentes estudios que se realizaron sobre el tema (varios de los cuales se citan aquí), incluyendo este preciso trabajo que utiliza las versiones extendidas de los films como objetos de estudio y los comentarios y documental como herramientas.

De igual importancia, Jonathan Gray (2006), quien hace un análisis exhaustivo del DVD de *TT*, argumenta que sus propósitos, además de económicos, son el de imponer la narrativa épica de *misión* de *The Lord of the Rings* a la producción de los films proporcionándoles más *gravitas* y resonancia. El autor asegura que el documental representa un proyecto orgánico, natural y de fuertes lazos humanos que busca distanciarse del resto de las producciones de Hollywood (aparte de geográficamente) para ser vista como un proyecto de Arte; asimismo, la construcción del *aura*²¹⁰ alrededor de los films incluye la de un Peter Jackson como un verdadero director; que siempre continúa a pesar de las adversidades, que es democrático al escuchar y evaluar diferentes opiniones, y que es Autor porque se empeña en mantener su visión artística tomando todas las decisiones finales y luchando contra los ejecutivos de New Line Cinema (ver Anexo A.1) (op. cit.). Por último, Gray concluye:

²⁰⁷ Lo que es más: “New Line’s early estimate was that those fans would buy about 25 percent of the tickets. In hindsight that seems like a considerable exaggeration, but the film was made and marketed under that assumption” (Thompson, 2007, p. 55) [“La primera estimación de New Line fue que aquellos fans comprarían el 25 por ciento de los tickets. En retrospectiva parece una exageración considerable, pero el film fue hecho y comercializado bajo esa suposición”].

²⁰⁸ Por ende, el DVD de *ROTK* se lanzó casi un año después de su estreno en cines y precediendo ningún film.

²⁰⁹ También están los comentarios del elenco, del equipo de diseño, y del equipo de producción y posproducción.

²¹⁰ Gray (2006) argumenta que si bien según Walter Benjamin la era de la reproducción mecánica supuestamente mató al *aura*, los DVDs no intentan retroceder a una era de “verdadero arte”, sino más bien recuperarla.

Hence, the DVD welcomes us as viewers into the Fellowship. (...) The DVD, as such, fosters an intimate bond between cast, crew and audience, one that combines with its construction of the film as Work of Art, and with its construction of the DVD audience as discerning and requiring Art aficionados, ultimately cloaking the entire circuit of production, text and consumption in an aura of artistry and excellence.²¹¹ (op. cit., p. 251)

El material adicional del DVD, que consecuentemente posee la versión extendida que podría considerarse como un *director's cut*,²¹² reivindica a los films como exclusivamente de Jackson: productor, director y guionista. Por lo tanto, como todo indica que en una adaptación la noción de *fidelidad* está ligada a otro concepto por demás complejo (o difuso) que es el de *auteur*, y que pareciera generar el mismo tipo de molestias, se proponen otras perspectivas aparte de la representación del DVD. El propósito no es, sin embargo, argumentar si Jackson es o no un *auteur*, puesto que esto implicaría un análisis íntegro de toda su obra, sino presentar distintos puntos de vista para aproximar un dictamen sobre un tema que es un subgénero en sí mismo: los estudios de la adaptación de Jackson en los estudios de Tolkien.

Para esto, se introduce primero a Matt Hills (2006), quien objeta al estatus de *culto* como opuesto al *mainstream* de Hollywood, puesto que si bien el consumo de culto es dependiente de la actividad y conocimiento de la audiencia, mientras que el consumo *mainstream* es representado como prescindible de habilidad, conocimiento o discriminación, la oposición de ambos estatus descuida cómo pueden coincidir. Según Hills, los fans de culto consumen los mismos *blockbusters* que el resto de la audiencia pero la diferencia está en que su consumo es anterior, durante y posterior, es decir, que la clave se encuentra en la temporalidad y uso que le otorgan al texto.²¹³ En el caso de *LOTR*, cuyos fans participaron activamente previo a los estrenos de los films, el autor argumenta que al ser una adaptación de una obra que ya formaba un culto en sí misma, parte de sus estatus de culto es transmitido de manera residual de una a otra (op. cit.). Sin embargo, afirma que tampoco hay que desestimar los otros estatus que

²¹¹ “Por lo tanto, como espectadores, el DVD nos da la bienvenida dentro de la Comunidad (...) El DVD, como tal, promueve un vínculo íntimo entre elenco, equipo y audiencia, uno que combina con su construcción del film como Obra de Arte y con su construcción de la audiencia como crítica, requiriendo así aficionados al Arte; finalmente, oculta la totalidad del circuito de producción, texto y consumición en un aura de arte y excelencia”.

²¹² El cual es un término con el que Jackson no está de acuerdo respecto a las versiones extendidas de *LOTR*. Según Jackson, *director's cut* insinúa que el director no estuvo conforme la primera vez, mientras que él sí estuvo conforme con las versiones para cines. En cuanto a las extendidas del DVD, las llama “versiones alternativas” que no reemplazan las anteriores, sino que las complementan (Jackson, 2002b).

²¹³ Hills (2006) argumenta que la experimentación del *blockbuster* es precedida (y seguida) por el visionado de *trailers*, noticias y los distintos paratextos que rodean a la obra. Los fans interaccionan con estos paratextos y entre ellos antes y después, lo que de esta manera vuelve al visionado del film tan solo un momento, si bien importante, de toda la experiencia que no tiene un fin determinado.

conforman a la obra que es *LOTR* y que pueden atraer sus propias audiencias; como la fantasía, los efectos especiales, o el propio Jackson. Sobre este último, Hills expone:

The cult status of Jackson's films begins as something properly 'anti-mainstream', subversive and opposed to good taste. Jackson's 'cult' status then moves through a transitional phase whereby it is articulated with less stridently 'bad taste' but still specialised and anti-mainstream art-house films, before a movie into the mainstream becomes possible – albeit still in a genre which has traditionally been seen as 'childish' and geeky: fantasy.²¹⁴ (2006, p. 167)

Luego, el autor concluye: “The blockbuster and cult auterism are, it would seem, no longer the enemies which ‘art vs comerce’ binaries would assume”²¹⁵ (op. cit., p. 168). Por el contrario, Wollen (2009) argumenta que es importante separar la teoría de *auteur* de cualquier suposición que simplemente representa un “culto de personalidad” o una apoteosis del director: “To my mind, the auteur theory actually represents a radical break with the idea of an ‘art’ cinema, not the transplant of traditional ideas about ‘art’ into Hollywood”²¹⁶ (p. 467). Y en el otro extremo se encuentra a Leitch (2007), quien presenta una visión *comercial*, si no disruptiva, de *auteur* ligada a un valor de marca que el director ostenta. Por lo tanto, de forma representativa se elige tomar una posición que equidiste entre el *auteur* como *emprendedor* de Leitch y el *auteur* que hace “cine de arte” de Wollen, y al menos se considera a Jackson como un director de culto; entonces, si se continúa la serie: cánibales que resultan ser alienígenas, títeres grotescos, zombies, hombres de arcilla, y fantasmas, el ítem siguiente bien podría ser King Kong u Orcos,²¹⁷ ya que, según Jackson: “One of the real motivations for me to want to make *LOTR* was the monsters”²¹⁸ (en Jackson, 2002g, 05m18s). Así pues, en los términos expuestos por Corrigan (en Cobb, 2012), se podría argumentar que en la cultura popular posmoderna

²¹⁴ “El estatus de culto de los films de Jackson comienza como algo propiamente ‘anti-mainstream’, subversivo y opuesto al buen gusto. Luego pasa por una fase de transición que es articulada con menos ‘mal gusto’ estridente pero aún especializada en films art-house y anti-mainstream, antes que una película en el mainstream llega a ser posible — si bien en un género que tradicionalmente ha sido visto como ‘infantil’ y geek: fantasía.

²¹⁵ “Al parecer, el blockbuster y el ‘culto’ de *auteur* no son más los enemigos que los binarios ‘arte vs. comercio’ podrían asumir”.

²¹⁶ “En mi opinión, la teoría de *auteur* realmente representa un quiebre radical con la idea de un cine de ‘arte’, no el trasplante de ideas tradicionales sobre ‘arte’ a Hollywood”.

²¹⁷ La filmografía de Jackson previo a *LOTR: Bad Taste* (1987), *Meet the Feebles* (1989), *Braindead* (1992), *Heavenly Creatures* (1994), *The Frighteners* (1996). Luego, King Kong es el remake previo a *LOTR* que no sucedió. Por otra parte, el *mockumentary* *Forgotten Silver* (1997) fue omitido.

²¹⁸ “Una de las auténticas motivaciones para mí para querer hacer *LOTR* fueron los monstruos”. Y de inmediato Jackson agrega: “Seems like a strange thing to admit because obviously the film has a lot more going for it than just monsters, but I’ve always thought it would be great to do a fantasy film in that [Ray] Harryhausen style but with computer generated creatures” (en Jackson, 2002g, 05m18s) [“Parece una cosa extraña de admitir porque obviamente el film tiene mucho más a favor que solo los monstruos, pero siempre he pensado que sería genial hacer un film de fantasía en ese estilo de [Ray] Harryhausen pero con criaturas generadas por computadora”].

Jackson logró “domar” a *The Lord of the Rings*, al menos su *exterioridad*, pero no así a Tolkien. En otras palabras: “So render unto Jackson that which is Jackson's, and unto Tolkien that which is Tolkien's”²¹⁹ (Dunning, 2004, p. 211).

Pero, no realmente: porque sucede que la fidelidad, o más bien la adaptación, es un proceso aún más complejo. Sin importar si la obra es totalmente *fiel* o no en personaje, trama, tema y sus características *interiores-exteriores*, siempre va a suceder lo ya expresado por Hutcheon (2006) sobre la colonización de la imaginación por parte de los films, luego reivindicado por Fimi (2011) al afirmar que *LOTR* impuso una versión definitiva y solidificada del propio folklore de Tolkien, particularmente de aquellos elementos que eran más ambiguos y abiertos a debate. David Bratman (2010) presenta una visión aún más apocalíptica cuando afirma que hubiera sido mejor que las películas nunca se hubieran realizado: “Because of media colonization. The book is being drowned out and substituted for by films in any number of ways. It will eventually take over from Tolkien’s book as the predominant public image of Middle-earth”²²⁰ (p. 40), y agrega que si bien parece improbable, ya está sucediendo. Además, utiliza el argumento contrario al de que las películas conducen a los espectadores hacia la novela, y afirma que estos son tan disímiles que aquellos a los que les disgustaron los films pierden la oportunidad de acercarse a Tolkien.²²¹ Por último, concluye que, así como ha sucedido con otros libros adaptados al cine, la mayoría de los futuros académicos de Tolkien van a afirmar que la versión de Jackson fue la que definió la Tierra Media para ellos (op. cit.).

A pesar de que no se está para nada de acuerdo con que hubiera sido mejor que los films no se hubieran realizado, se considera pertinente mencionarlo para finalizar la demostración de que la inconveniencia de la fidelidad, al menos en el caso de *LOTR* desde la perspectiva de los estudios de Tolkien, no es particularmente de fidelidad, sino del éxito crítico y popular que los films tuvieron, tanto más difícil de pasarlos por alto que al de Bakshi. En definitiva, el problema de fondo es que no importa tanto si Jackson fue *fiel* en su recreación de la Tierra Media o si logró “domar” a Tolkien y apropiarse de la novela para hacerla suya, sino que, de manera un tanto elemental: *aunque el libro siempre sea mejor que la película, la película siempre va a*

²¹⁹ “A Jackson lo que es de Jackson y a Tolkien lo que es de Tolkien”.

²²⁰ “Debido a la colonización de medios. El libro está siendo acallado y reemplazado por los films de varias maneras. Eventualmente tomará el control del libro de Tolkien como la imagen pública predominante de la Tierra Media”. Bratman (2010) agrega que ya sucedió con otras obras, como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) de L. Frank Baum.

²²¹ Thompson (2006) se encarga de refutar este argumento. La autora expone que en el año 2001 Tolkien estaba listado octavo en la lista de Forbes de las celebridades fallecidas con mayores ingresos, con alrededor de 7 millones de dólares. Luego, en el año 2004, y sin *the Tolkien Estate* haber recibido ninguna ganancia de los films, había ascendido a la tercera posición con 23 millones, por lo que concluye que los espectadores del film definitivamente no están evitando la novela.

colonizar al libro. Para finalizar, se escoge una cita de Yvette Kisor (2011) que alude de manera ecuánime a todo el asunto:

By allowing himself to be unfaithful to specific aspects of Tolkien's work, such as his narrative technique, or his character development and motivation, or particular incidents, Jackson is striving for a faithfulness to the totality of Tolkien's epic—its impact, its look and feel, and, perhaps, some of its themes.²²² (p. 112)

Puesto que, si bien los académicos de los estudios de adaptación pueden ya haber superado o rechazado la noción de *fidelidad*, no se la puede descartar por completo como concepto, no solo por el rol principal que tuvo en la producción de los films, consecuencia de la importancia otorgada a la recepción tanto por simples fans de la novela como por académicos de Tolkien, aun con posturas disímiles dentro de sus propios estudios, sino porque también es una consecuencia de un problema aún mayor y más rebuscado: el de la colonización de medios.

²²² “Al permitirse ser infiel a aspectos específicos de la obra de Tolkien, tales como su técnica narrativa, o su desarrollo y motivación de los personajes, o incidentes particulares, Jackson está intentando una fidelidad a la totalidad de la épica de Tolkien — su impacto, su *look and feel*, y, quizás, algunos de sus temas”.

8. SOBRE LOS PRÓLOGOS

8.1. *Concerning Hobbits*

Si bien el primer impulso es clasificar a *The Lord of the Rings* como fantasía inmersiva dadas las características que comparte con esta categoría, Mendlesohn (2008) argumenta que, a pesar de la reputación de Tolkien como el creador de un mundo secundario íntegro, *The Lord of the Rings* sigue la estructura de la fantasía portal: “Frodo moves from a small, safe, and *understood* world into the wild, unfamiliar world of Middle-earth”²²³ (cap. 1 párr. 7). Asimismo, la autora asegura que el propio Tolkien fue quien consolidó la forma final de la fantasía misión clásica, codificando cómo trata con el territorio, los personajes, el aislamiento del protagonista en la narrativa *club-story* y el posicionamiento del lector. Tolkien presenta al territorio como otro participante de la aventura y, agregando mapas e historia, establece un patrón en el cual el portal no está solamente dirigido hacia el futuro, sino que también insiste en el pasado, que debe ser minuciosamente conocido y aceptado antes de que la aventura comience (op. cit.). No obstante, es necesario recordar que, como se argumentó en 3.3. “Retórica de la fantasía”, el tipo de fantasía misión-portal debe denegar la lectura polisémica del discurso para poder validar la *misión*, es decir que solo puede haber una única comprensión del mundo (op. cit.).

A su vez, es preciso notar que Tolkien, al escribir *The Lord of the Rings*, utilizó el motivo del *manuscrito encontrado*. Ana María Mariño Arias (2013) expone que “consiste en la declaración expresa por parte del autor-narrador de que la obra le llegó de modo accidental, que procedía de algún sitio remoto y exótico, o que estaba oculta” (p. 326), motivo que, complementa la autora, era utilizado en la cultura medieval para garantizar la supuesta autenticidad del relato, puesto que no se solía cuestionar la veracidad de lo escrito. Asimismo, “de modo consecutivo y casi natural, al hallazgo de la obra procede el motivo de la *falsa traducción* donde el autor-narrador ficticiamente renuncia a la autoría de su propia creación” (ídem); por lo tanto, la existencia de un original que antecede a este traductor implica necesariamente la figura de un primer cronista: el *autor ficticio* de la obra (op. cit.). En concordancia, Paul E. Kerry (2005) afirma que “it is, therefore, no coincidence that Bilbo and Frodo are both writing a history (...) The act of creating a written record makes history possible

²²³ “Frodo se traslada de un mundo pequeño, seguro y *comprendido* hacia el salvaje y desconocido mundo de la Tierra Media”.

in the first place, at least in the Classical sense”²²⁴ (p. 70), no obstante, asegura que el mayor intento por parte de Tolkien de estructurar una veracidad histórica en *The Lord of the Rings* se encuentra en los apéndices (op. cit.). De esta manera, Tolkien presenta a la novela como una traducción del Westron (lengua común de la Tierra Media) al inglés moderno de una de las numerosas copias de *The Red Book of Westmarch*, libro que contiene el relato de Bilbo sobre su misión a la Montaña Solitaria (*The Hobbit*, 1937), el relato de Frodo complementado por Sam sobre la Guerra del Anillo (*The Lord of the Rings*, 1954-1955), información adicional proporcionada por Merry y Pippin (parte de los “Appendices” en *The Lord of the Rings*), un compilado de poesía y leyendas Hobbit (*The Adventures of Tom Bombadil*, 1962), y traducciones de leyendas antiguas de la Tierra Media recopiladas por Bilbo (*The Silmarillion*, 1977).²²⁵ Cabe destacar que el título en cuestión de *The Red Book of Westmarch* al finalizar *The Lord of the Rings* es:

THE DOWNFALL OF THE LORD OF THE RINGS AND THE RETURN OF THE KING
(as seen by the Little People; being the memoirs of Bilbo and Frodo of the Shire, supplemented
by the accounts of their friends and the learning of the Wise.)
Together with extracts from Books of Lore translated by Bilbo in Rivendell.²²⁶
(Tolkien, 2005, p. 1027)

El tratamiento histórico que Tolkien buscó proporcionarle a su “mitología para Inglaterra”, y por consiguiente a *The Lord of the Rings*, se considera importante por la manera en la que decide estructurar el relato:

But as the earliest Tales [*The Silmarillion*] are seen through Elvish eyes, as it were, this last great Tale [*The Lord of the Rings*], coming down from myth and legend to the earth, is seen mainly through the eyes of Hobbits: it thus becomes in fact anthropocentric.²²⁷ (Tolkien en Carpenter, 2000b, letter 131)

²²⁴ “Por lo tanto, no es coincidencia que Bilbo y Frodo están ambos escribiendo una historia (...) El acto de crear un registro escrito hace a la historia posible en el primer lugar, al menos en el sentido clásico”.

²²⁵ *The Silmarillion* fue el único libro de los mencionados no publicado en vida de su autor, aunque sí escrito y (mayoritariamente) revisado por Tolkien.

²²⁶ “LA CAÍDA DEL SEÑOR DE LOS ANILLOS Y EL RETORNO DEL REY. (Tal como los vio la Gente Pequeña; siendo éstas las memorias de Bilbo y Frodo de la Comarca, complementadas con las narraciones de sus amigos y la erudición del Sabio. Junto con extractos de los Libros de la Tradición, traducidos por Bilbo en Rivendell” (Tolkien, 2001a, p. 398). Traducción: Matilde Horne y Luis Domènech.

²²⁷ “Pero así como los primeros Cuentos [*The Silmarillion*] son vistos a través de ojos élficos, por así decir, este último gran cuento [*The Lord of the Rings*], bajado a tierra desde el mito y la leyenda, es visto sobre todo a través de los ojos de los Hobbits: de este modo se vuelve de hecho antropocéntrico” (Tolkien en Carpenter, 1993, letter 131). Traducción: Masera.

Esto implica que Tolkien, como *autor original*, debió tomar decisiones en cuanto a su posición como *traductor* de la obra ficticia que es *The Red Book of Westmarch* y la posición que adoptaría Frodo, como *autor ficticio* de la mayor parte de *The Lord of the Rings*, en cuanto a la narración de la historia “as seen by the Little People” o, como él las llama: “the memoirs of Bilbo and Frodo of the Shire”.

Para comenzar, dentro del prólogo de *The Lord of the Rings* se pueden encontrar las expresiones: “This book is largely concerned with Hobbits, and from its pages a reader may discover much of their character and a little of their history”²²⁸ (Tolkien, 2005, p. 1), “Even in ancient days they were, as a rule, shy of ‘the Big Folk’, as they call us, and now they avoid us with dismay and are becoming hard to find”²²⁹ (ídem) y “the regions in which Hobbits then lived were doubtless the same as those in which they still linger: the North-West of the Old World, east of the Sea”²³⁰ (p. 2). La utilización de “Big Folk” y la primera persona del plural “us”, dan a entender que este narrador pertenece a la raza de los Hombres, así como la utilización de “This book” y “now” seguido de verbos en presente, de la existencia *actual* de Hobbits. Si bien se puede argumentar que en estos fragmentos no se trata de un discurso narrativo *per se*, esta voz da inicio al prólogo donde luego, cuando comienza el relato sobre el origen de los Hobbits, se pasa a un tiempo verbal en pasado y la utilización exclusiva de la tercera persona. Ahora bien, no hay que confundir autor con narrador, puesto que al ser un relato de ficción el narrador es a su vez ficticio, aun si el autor lo asume directamente (Genette, 1989a); pero la confirmación de que *actual* corresponde a 1954 y de que es Tolkien quien asume esta voz se encuentra en el apéndice E²³¹: “In transcribing the ancient scripts I have tried to represent the original sounds (...) with fair accuracy, and at the same time to produce words and names that do not look uncouth in modern letters”²³² (p. 1113). ¿Y por qué Tolkien? Porque esta voz en primera persona no es, ni fue antes, adjudicada a uno de los personajes.²³³ Si bien virtualmente podría no serlo, se considera que sí lo es y que es su voz la que está presente en

²²⁸ “Este libro trata principalmente de los Hobbits, y el lector descubrirá en sus páginas mucho del carácter y algo de la historia de este pueblo” (Tolkien, 2002, p. 9). Traducción: Domènech.

²²⁹ “En otros tiempos desconfiaban en general de la Gente Grande, como nos llaman, y ahora nos eluden con terror y es difícil encontrarlos” (Tolkien, 2002, p. 9). Traducción: Domènech.

²³⁰ “las regiones en que vivían entonces los Hobbits eran sin duda las mismas de ahora: el Noroeste del Viejo Mundo, al este del Mar” (Tolkien, 2002, p. 11). Traducción: Domènech.

²³¹ Específicamente “E: Writing & Spelling: I. Pronunciation of Words and Names”; la primera persona del singular también se encuentra en el “F: II. On Translation”.

²³² “Al transcribir las escrituras antiguas, intenté representar los sonidos originales (...) con justa precisión, y al mismo tiempo producir palabras y nombres que no se vieran toscos en letras modernas”.

²³³ Genette (1989a) explica que “en la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento *como tal* en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona. (...) La verdadera cuestión es la de si ha tenido o no el narrador ocasión de emplear la primera persona para designar a *uno de los personajes*”. (p. 299).

prólogo y apéndices, como gran *editor*, *traductor* y *narrador* de partes del contenido que *halló* en una copia de *The Red Book of Westmarch*.

Por otro lado, el problema se encuentra en el relato principal del que Frodo sería autor. Aunque la forma más simple de narrar cualquier suceso a través del punto de vista de alguien, en especial si se trata de *sus memorias*, es mediante la utilización de la focalización interna fija en la primera persona del singular, esta no es la adoptada por Tolkien (para Frodo). El narrador del relato principal es omnisciente y no adjudica su voz a ninguno de los personajes, por lo que es, tal como el del prólogo y los apéndices, heterodiegético: está ausente de la historia que narra (Genette, 1989a); esta ausencia, explica Genette (1998), tiene sus grados, “y nada se parece más a una ligera ausencia que una presencia difusa. O, más sencillamente: ¿a qué *distancia* se empieza a estar ausente?” (p. 73). Como no hay nada que identifique la presencia de este narrador en la diégesis,²³⁴ tampoco hay una diferencia de *nivel*²³⁵ entre este y el de los prólogos y apéndices, lo cual significa que este narrador también es extradiegético, y si se tiene en cuenta que un “narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético” (op. cit., p. 313), nada demuestra que el relato principal de *The Lord of the Rings* haya sido escrito por Frodo ni que su narrador no sea efectivamente el mismo que el del prólogo y apéndices, puesto que, si bien prólogos y apéndices se dirigen a algún “reader”, Genette (1989a) afirma que un narrador extradiegético puede fingir no dirigirse a nadie por más que necesariamente sí tenga que hacerlo: sencillamente el mismo narrador comenzaría a ignorar a su *narratario*²³⁶. Asimismo, Jaume Albero Poveda (2004) asegura que el tono en la voz narradora cambia durante la novela: “It begins with a chapter that has a conversational and uninhibited tone”²³⁷ (p. 16), al cual denomina como un capítulo bisagra entre *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*; luego, “as the plot progresses, the narrative voice becomes more neutral and the narrator disappears behind the characters”²³⁸ (ídem). También el estilo sufre alteraciones: “Nevertheless, the archaic style is not predominant throughout the story, but is used in episodes relating to the world of elves and men”²³⁹ (p. 19), sobre todo en los Libros 3 y 5. Finalmente, el hecho de que Frodo sea el *autor ficticio* del relato principal de *The Lord of the Rings* es simbólico en lo que

²³⁴ Tampoco se refiere a sí mismo en tercera persona o insinúa hacerlo.

²³⁵ Según Genette: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (1989a, p. 284).

²³⁶ Genette denomina como narratario a quien el narrador dirige su discurso, este “[puede confundirse] con el lector virtual y con el cual puede identificarse cada lector real” (1989a, p. 313).

²³⁷ “Comienza con un capítulo que tiene un tono conversacional y desinhibido”.

²³⁸ “A medida que la trama progresa, la voz narrativa se vuelve más neutral y el narrador desaparece detrás de los personajes”.

²³⁹ “Sin embargo, el estilo arcaico no es predominante a lo largo del relato, sino que es usado en episodios que conciernen al mundo de Elfos y Hombres”.

respecta al narrador, al menos en su voz, puesto que aún resta trabajar el *personaje punto de vista* al que alude Mendlesohn (2008); lo que tampoco quita que igualmente la estructura del libro esté construida, de cierta manera, desde un punto de vista de los hobbits partícipes de la aventura: “the main narrative (...) is planned to be 'hobbitic-centric', that is, primarily a study of the ennoblement (or sanctification) of the humble.”²⁴⁰ (Tolkien en Carpenter, 2000b, *letter* 181).

Así pues, este trabajo considera que es el prólogo donde *The Lord of the Rings* consolida las bases de la fantasía misión-portal, y por consiguiente su estructura *hobbitic-centric*, que luego seguirá construyendo a lo largo del relato. En primer lugar se tomará en cuenta al registro, del cual Mendlesohn (2008) argumenta que su tono casual construye un pasado que hace real al mundo planteado de la Comarca, que a su vez hace real a la aventura: “By framing the Shire and the outside world with a viable past, a real, potential, future of the Shire is projected that is interwoven with ours”²⁴¹ (cap. 1 párr. 107). No obstante, se considera que es el contenido del prólogo, y no necesariamente su registro, el factor determinante que construye a la fantasía misión-portal; y si bien es probable que, al no hacer mención de ello en su argumento, la autora lo dé por sentado y se enfoque directamente en la retórica, de cualquier manera no solo se considera pertinente demostrarlo sino que además es útil para la subsiguiente comparación con el prólogo de *LOTR*.

De esta manera, el prólogo de *The Lord of the Rings* está compuesto por cinco textos distintos: cuatro principales que forman parte del texto original y uno extra agregado una década después. En cuanto al origen y propósito de los principales, Tolkien explica:

It is inevitable that the knowledge of the previous book should be presumed; but there is in existence a Foreword, or opening chapter, 'Concerning Hobbits'. That gives the gist of Chapter V 'Riddles in the Dark', and retells the information supplied in the first two pages or so of the other book, besides explaining many points that 'fans' have enquired about: such as tobacco, and references to policemen and the king, and the appearance of houses in the picture of Hobbiton.²⁴² (en Carpenter, 2000b, *letter* 109)

²⁴⁰ “La narración principal (...) que está planeada para ser ‘hobbitic-céntrica’, es decir, primordialmente un estudio del ennoblecimiento (o santificación) de los humildes”. (en Carpenter, 1993, *letter* 181). Traducción: Masera.

²⁴¹ “Al enmarcar la Comarca y el mundo exterior con un pasado viable, es proyectado un futuro verdadero y potencial de la Comarca que está entrelazado con el nuestro”.

²⁴² “Es inevitable que se presuponga el conocimiento del libro anterior; pero hay en existencia un Prefacio o capítulo introductor, ‘De los Hobbits’. Se da en él la esencia del Capítulo V, ‘Acertijos en las tinieblas’, y procura la información contenida en las dos primeras páginas aproximadamente del otro libro, además de explicar muchos puntos sobre los que quieren enterarse los ‘fans’, tales como el tabaco y las referencias a la policía y al rey, y la aparición de casas en la ilustración de Hobbiton” (en Carpenter, 1993, *letter* 109). Traducción: Masera.

El primero, “1. Concerning Hobbits”, comienza declarando que *The Lord of the Rings* efectivamente concierne en gran medida a los Hobbits, así como que dicha historia ha sido extraída de *The Red Book of Westmarch*, al igual que *The Hobbit* varios años antes. De cualquier manera, aclara que para aquellos que desean saber más sobre Hobbits o que no posean el libro anterior, “a few notes on the more important points are here collected from Hobbit-lore, and the first adventure is briefly recalled”²⁴³ (p. 1). A continuación afirma la existencia de los Hobbits en la actualidad, si bien aclara que evitan a los Hombres con espanto y son difíciles de encontrar, y asegura que, a pesar de que la Tercera Edad de la Tierra Media pasó hace mucho tiempo y la forma de todas las tierras ha cambiado, las regiones donde vivieron son indudablemente aquellas en las que aún permanecen: “the North-West of the Old World, east of the Sea”²⁴⁴ (p. 2). Luego confecciona un retrato general de ellos describiendo su idiosincrasia, habilidades y aspecto físico, y hace hincapié en los Hobbits de la Comarca, de los que trata esa historia. Asegura que a pesar de que su origen ha sido olvidado y perdido en los Días Antiguos, estos en efecto están relacionados en parentesco con los Hombres y no con Elfos ni Enanos, y aunque sus propios registros comienzan recién con el establecimiento de la Comarca, es conocido su movimiento por la Tierra Media en sus Días Errantes, cuando cruzaron las Montañas Nubladas hacia el oeste, estando ya divididos en tres ramas —Harfoots, Stoors, y Fallohides—, de las cuales también expone sus historias y caracterizaciones. Solo entonces, cuando relata el establecimiento de la Comarca y su Cronología, nombra de manera concreta a una estirpe de otra raza: los Dúnedain, “the kings of Men that came over the Sea out of Westernesse”²⁴⁵ (p. 4), de quienes aprendieron a leer y escribir en Westron, además de obtener las tierras donde morar. Acto seguido, recuenta los acontecimientos más importantes de la historia de los Hobbits, asegurando que pronto pasaron otra vez al olvido de la historia de Hombres y Elfos, y olvidaron ellos también que de hecho se encontraban protegidos. Por último, se extiende sobre sus virtudes y describe su modo de vida socioeconómico actual, para finalmente mencionar al Mar y los Elfos de Alto Linaje que aún no habían abandonado la Tierra Media, de quienes Bilbo y Frodo Baggins eran amigos.

El segundo, “2. Concerning Pipe-weed”, se centra en la historia de la costumbre, o arte, como los Hobbits prefieren llamarlo, de consumir hierba para pipa; para ello cita un extracto de *Herblore of the Shire* escrito por Meriadoc Brandybuck (Merry). Lo pertinente de este extracto

²⁴³ “Se han reunido aquí algunas notas sobre los puntos más importantes de la tradición hobbit, y se recuerda brevemente la primera aventura” (Tolkien, 2002, p. 9). Traducción: Domènech.

²⁴⁴ “El Noroeste del Viejo Mundo, al este del Mar” (Tolkien, 2002, p. 11) Traducción: Domènech.

²⁴⁵ “Los reyes de los Hombres que vinieron por el mar desde Oesternesse” (Tolkien, 2002, p. 13). Traducción: Domènech.

es la mención de que el arte de fumar esta hierba se expandió en aquellos siglos entre Hobbits de Bree, Enanos, Magos y Montaraces teniendo como centro *The Prancing Pony*, la taberna de la familia Butterbur en Bree, un pueblo situado fuera de la Comarca. Asimismo, Meriadoc especula que la hierba probablemente haya sido traída sobre el Mar por los Hombres de Oosternes, para luego crecer de manera abundante en el reino de Gondor y ser llevada al norte “during the long centuries between the coming of Elendil and our own days”²⁴⁶ (p. 9).

El tercero, “3. Of the Ordering of the Shire”, expone el ordenamiento geográfico de la Comarca en relación con las familias principales. Asimismo, profundiza sobre su gobernanza y los cargos políticos, que eran por demás simbólicos dado que comúnmente cada familia se ocupaba de sus propios asuntos y todos acataban las leyes esenciales, atribuidas al rey (Hombre) ya inexistente hacía casi mil años. Luego, certifica la existencia del Correo y la Guardia: el primero utilizado por los Hobbits letrados que se escribían constantemente, el segundo compuesto por un número reducido de Hobbits que aseguraban las fronteras. Sin embargo, se considera la parte final como la más importante, dado que menciona que pasaron sesenta años desde la aventura de Bilbo en *The Hobbit*, a Frodo como su sobrino favorito y la existencia (y persistencia) del anillo que había encontrado.

El cuarto, “4. Of the Finding of the Ring”, sintetiza los eventos acontecidos en *The Hobbit* poniendo especial énfasis en el capítulo “Riddles in the Dark”, el encuentro de Bilbo y Gollum en lo profundo de las Montañas Nubladas en el que Bilbo se hace con el Anillo Único. A este suceso Tolkien lo recuenta con mayor detalle no solo por su importancia en la historia de *The Lord of the Rings*, sino porque en la versión original de *The Hobbit* sucedía de manera distinta; empero, aquí es narrado en su *versión verdadera* derivada de notas hechas por Frodo o Sam, si bien ellos dos, aun sabiendo la verdad, no se atrevieron a cambiar la *versión vieja* escrita por Bilbo en *The Red Book of Westmarch*. También cabe destacar la mención que se hace sobre la incredulidad de Gandalf ante la historia de Bilbo, su insistencia en saber la verdad y la subsecuente sospecha en el anillo, así como su no descubrimiento de que se trata del Anillo Único hasta luego de mucho tiempo, como se verá en ese libro. En cuanto al conflicto de versiones del capítulo “Riddles in the Dark”, sucedió que mientras escribía *The Lord of the Rings* Tolkien decidió que el anillo encontrado por Bilbo fuera el Anillo Único, lo que ameritaba también un cambio en la criatura Gollum y el tono de su encuentro. Entonces, en 1947 Tolkien envió una tentativa versión revisada del capítulo a Allen & Unwin para considerar implementarla en ediciones posteriores de *The Hobbit*, y a la cual consideró descartada al no

²⁴⁶ “Durante los largos siglos que median entre la llegada de Elendil y nuestros días” (Tolkien, 2002, p. 20) Traducción: Domènech.

recibir respuesta alguna. No obstante, en 1950 estos le enviaron las páginas de prueba de la nueva edición de *The Hobbit* y Tolkien se encontró con que incluía la nueva versión de “Riddles in the Dark”, que en realidad no había sido pensada para publicación y que además implicaba otra nueva reescritura de *The Lord of the Rings*, actualmente basada en el “Riddles in the Dark” original (Carpenter, 2000b). Finalmente, dicha reescritura fue llevada a cabo y se alude a ambas versiones en el presente apartado del prólogo, justificando sus existencias y adjudicándolas a distintas versiones de *The Red Book of Westmarch*.

Así pues, antes de continuar con el quinto y último texto del prólogo, es pertinente detenerse un momento en estos primeros cuatro. Si bien no están narrados desde el punto de vista de los Hobbits, no cabe ninguna duda de que toda la información proporcionada es sobre ellos y solo se nombran a las otras razas y estirpes, así como lugares de la Tierra Media, para complementarla. Los primeros cuatro textos, precisamente ordenados y de forma un tanto redundante, realizan un recorrido cronológico desde el surgimiento de los Hobbits hasta los últimos eventos importantes antes de comenzar la nueva historia (ver Anexo B.5), y se evidencia en ellos la acumulación de detalles a la que alude Mendlesohn. Por lo tanto, cuando la autora afirma que “Frodo moves from a small, safe, and *understood* world”²⁴⁷, genuinamente se *comprende* a la Comarca como un territorio tan pequeño como seguro. Lo que es más, inmediatamente luego del prólogo se suministra un mapa de “A Part of the Shire”²⁴⁸, es decir, posicionado antes de que comience *The Fellowship of the Ring*. Mientras que los dos mapas restantes se sitúan al final del libro: “The West of Middle-earth at the End of the Third Age”²⁴⁹, que abarca la totalidad del territorio donde se lleva a cabo la historia, y “Gondor”²⁵⁰, una versión aumentada de este reino.²⁵¹ Ahora bien, la importancia del contenido del prólogo se encuentra reflejada en el final de la frase de Mendlesohn: “into the wild, unfamiliar world of Middle-earth”²⁵², y se sustenta en el hecho de que la Tierra Media aún se mantiene desconocida. A pesar de que razas, estirpes y lugares son mencionados, ninguno de ellos es verdaderamente descripto o explicado más que en su relación a los Hobbits; incluso si se puede localizar y seguir su itinerario en el mapa, este no es más que un montón de nombres de los que nada se sabe sobre su territorio.

²⁴⁷ “Frodo se traslada de un mundo pequeño, seguro y *comprendido*”.

²⁴⁸ “Una parte de la Comarca” (Tolkien, 2002, p. 30). Traducción: Domènech.

²⁴⁹ “El oeste de la Tierra Media al término de la Tercera Edad” (Tolkien, 2002, p. 551). Traducción: Domènech.

²⁵⁰ Nombre puesto por el autor, dado que el mapa de por sí no presenta uno.

²⁵¹ Es necesario precisar que esto puede variar dependiendo de la edición de *The Lord of the Rings*; no obstante, “The West of Middle-earth” y “Gondor” suelen estar al inicio o final de sus libros, mientras que la posición de “A Part of the Shire” es siempre entre el Prólogo y el comienzo del Libro I.

²⁵² “Hacia el salvaje y desconocido mundo de la Tierra Media”.

El quinto y último texto, “Note on the Shire Records”, es el más singular de los cinco. No solo no lleva número, que lo separa del resto, sino que mientras los primeros cuatro narran los eventos concernientes a los Hobbits hasta la Guerra del Anillo, este trata sobre el posterior e inédito interés de esta raza en registrar su propia historia centrándose en *The Red Book of Westmarch*. Lo que sucede aquí es una prolepsis enorme, no en términos temporales sino de contenido, dado que omite la totalidad de *The Lord of the Rings* y se sitúa inmediatamente después del fin de la novela, en el comienzo de la Cuarta Edad. Asimismo, dada su localización en el libro, se encuentra repleta de lo que actualmente se considerarían *spoilers*, o más bien una “intriga de predestinación” como Genette (1989a) recupera de Todorov, al revelar el desenlace de personajes principales como Sam, Merry y Pippin (y augurar el particular hado de Frodo al omitirlo); personajes secundarios como Elrond, sus hijos, Faramir, Celeborn y Galadriel;²⁵³ y territorios como la Comarca, Gondor, Rohan y Rivendell. Ahora bien, esto no es un mero accidente, sino una decisión consciente que Tolkien lleva a cabo para la segunda edición de *The Lord of the Rings* publicada en 1965: “In the meantime this edition offers this Foreword, an addition to the Prologue, some notes, and an index of the names of persons and places”²⁵⁴ (Tolkien, 2005, p. xxv). Según Judy Ann Ford y Robin Anne Reid (2011), la inclusión de “Note on the Shire Records” ofrece al manuscrito ficcional historia del tipo que académicos medievales están familiarizados: “the careful description of a record, its archival location, its scribal history, and the almost invariable loss of the original on which surviving copies are presumed to be based”²⁵⁵ (p. 170); que es precisamente lo que Tolkien hace cuando relata el origen de *The Red Book of Westmarch* y sus distintas copias realizadas por distintos personajes, lo que a la vez lo desentiende de su elección de narrador y de posteriores cambios que él mismo realizó en sus lenguas y adjudicó a errores de los personajes o traducciones previas.²⁵⁶ No obstante, también se encuentra información que Tolkien estima lo suficientemente importante como para asegurarse de no revelar, tal como la identidad de Aragorn, cuyo nombre en este texto del prólogo aparece en la mención de “The Tale of Aragorn and Arwen” y, a su vez, como

²⁵³ Excepto Faramir, que pertenece a la raza de los Hombres, el resto son Elfos.

²⁵⁴ “Mientras tanto, esta edición ofrece este Prefacio, una adición al Prólogo, algunas notas, y un índice de los nombres de personas y lugares”.

²⁵⁵ “La descripción cuidadosa de un registro, su localización de archivo, la historia de sus distintos escribas y la casi invariable pérdida del original del que las copias sobrevivientes presumen estar basadas”.

²⁵⁶ Por ejemplo, posterior a la publicación de *The Lord of the Rings* Tolkien cambió la ortografía de la palabra en Quenya *omientielmo* a *omientielvo*: “Tolkien made a note that the ‘Thain’s Book of Minas Tirith’, one of the supposed sources of *The Lord of the Rings*, had the reading *omientielvo*, but that Frodo’s original (lost) manuscript probably had *omientielmo*” (Carpenter, 2000b, note 205) [“Tolkien escribió en una nota que el ‘Libro del Thain de Minas Tirith’, una de las supuestas fuentes de El Señor de los Anillos, tenía la forma *omientielvo*, pero que el manuscrito original de Frodo (que se ha perdido) probablemente tenía *omientielmo* [sic]” (Carpenter, 1993, note 205). Traducción: Maserá.]

Elessar, que no es vinculable a su persona hasta que le es adjudicado por Galadriel en el capítulo [8] “Farewell to Lórien”.

Finalmente, se considera que aun con la inclusión de “Note on the Shire Records” se sostiene la construcción de la fantasía misión-portal. La descripción de los registros de la Comarca con especial énfasis en *The Red Book of Westmarch* no está en detrimento de ella, sino que la complementa contribuyendo a la lógica *hobbitocentric* que plantea Tolkien. Los nombres ajenos a los Hobbits y la Comarca, desde un punto de vista geográfico y no histórico, son introducidos en función de ambos para complementar la exposición y, en el caso de *The Red Book of Westmarch*, explicar cómo llegó a manos de Tolkien, su supuesto traductor. En cuanto al lector, este es colocado a la par de los Hobbits y, por lo tanto, aislado junto a ellos en las subsecuentes narraciones que sucederán fuera de la Comarca, puesto que el desconocimiento del mundo exterior los ata a una narrativa *club-story* que no permite otra lectura que la suministrada.

Por lo pronto, de esta manera queda concluido el análisis del prólogo como caso crítico, mas en lo que respecta a *The Lord of the Rings* se quiere demostrar cómo la retórica de la fantasía misión-portal, y consecuentemente la estructura *hobbitocentric*, se mantiene durante el resto del relato. Esto es porque su utilidad también reside en la comparación que luego se hará con *LOTR*, donde se evidencia la utilización de los mismos elementos pero de manera diferente. Para ello se realizó un esquema con las distintas líneas narrativas en el que se tuvieron en cuenta a la cronología y las distintas formas de transmitir la información; por parte de la focalización, a pesar de no ser considerada como una herramienta de análisis, de cualquier manera se harán algunas observaciones.

Si se observa la Estructura 1 (ver Anexo B.2), se puede apreciar cómo *The Lord of the Rings* comienza con una única línea narrativa que se escinde junto a las separaciones de los personajes y enlaza en las subsecuentes reuniones para finalmente terminar como en el comienzo. Por consiguiente, se puede advertir cómo los eventos que suceden de manera simultánea son relatados de forma ordinal en capítulos diferentes. Ahora bien, por más que Tolkien hubiera querido efectivamente narrar los eventos simultáneos de la historia de forma simultánea en el relato, el carácter lineal del lenguaje no se lo permitiría, pero sí podría haber simulado la noción de simultaneidad al intercalar oraciones o párrafos de las distintas líneas narrativas. Empero, Tolkien se concentra (esencialmente) en una única línea narrativa por capítulo, haciendo a lo sumo referencias a dónde y qué están haciendo otros personajes de los que ya se leyó —en [55] “The Land of Shadow”, antes de continuar con el relato de Frodo y Sam, el narrador expone que “it was the morning of the fifteenth of March, and (...) Théoden

lay dying on the Pelennor Fields”²⁵⁷ (p. 919), evento ya acontecido en [49] “The Battle of the Pelennor Fields”—, o uniendo distintas líneas narrativas a través del uso (o no) de la repetición de acontecimientos breves —en [57] “The Field of Cormallen” se repite la frase “*The Eagles are coming!*”²⁵⁸ (p. 948) escuchada por Pippin al final de [53] “The Black Gate Opens”, y poco después se retoma la línea de Sam y Frodo cuando este último repite “I’m glad you are here with me. Here at the end of all thing, Sam”²⁵⁹ (p. 950), frase pronunciada en [56] “Mount Doom”—. Asimismo, en la Estructura 1 están marcadas tres formas de narrar los sucesos que competen a la estructura *hobbit-centric*: de forma lineal con una voz narradora omnisciente en tercera persona —[nº] “nombre capítulo”—, con analepsis internas en el mismo nivel narrativo con focalización interna fija —(A, personaje focalizado, [nº] “nombre capítulo”)— que Genette (1989a) llama *analepsis completivas*²⁶⁰, y con un relato metadieético de *función explicativa*²⁶¹ —(a, metanarrador con focalización interna, [nº] “nombre capítulo”)— cuyo narrador diegético que narra acontecimientos ulteriores mientras se dirige a sus narratarios diegéticos, en segmentos de diálogos o monólogo, no hace más que responder al lector que comparte la misma curiosidad (op. cit.).²⁶² De igual manera, cabe destacar que en la novela también suceden otras analepsis que no están marcadas en la Estructura 1: las internas que referencian a eventos ya acontecidos (no completivas), como “Théoden lay dying”; y las externas mediante narrador o metanarrador que tratan sobre la historia de la Tierra Media, sea territorio, ciudad, población, etc, como cuando el narrador relata la historia completa de Bree en [9] “At the Sign of The Prancing Pony”, o cuando Elrond en [14] “The Council of Elrond” metanarra los eventos de la creación del Anillo Único en la Segunda Edad. Finalmente, las analepsis consideradas son las que suceden dentro de cada capítulo y no entre capítulos: luego del capítulo final del Libro 2, que es [22] “The Breaking of the Fellowship” (26 de febrero), se pasa al Libro 3 con [23] “The Departure of Boromir” y [24] “The Rohirrim” (26 al 30 de febrero), para luego hacer una analepsis y retomar con [25] “The Uruk-hai” y [26] “Treebeard” (26 al 2 de marzo), y a

²⁵⁷ “Era la mañana del décimoquinto día de marzo, y (...) en los Campos de Pelennor, Théoden yacía moribundo” (Tolkien, 2001a, p. 247). Traducción: Horne & Domènech.

²⁵⁸ “¡Llegan las Águilas!” (Tolkien, 2001a, p. 289). Traducción: Horne & Domènech.

²⁵⁹ “Me hace feliz que estés aquí conmigo. Aquí al final de todas las cosas, Sam” (Tolkien, 2001a, p. 292). Traducción: Horne & Domènech.

²⁶⁰ Las cuales “comprenden los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato” (Genette, 1989a, p. 106).

²⁶¹ Es decir, en el que hay “una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis” (op. cit., p. 287).

²⁶² Puede ocurrir que los sucesos sean metanarrados por más de un personaje pero sin referirse a una focalización múltiple, sino que ambos personajes agregan información inédita sobre la anterior; en este caso la focalización será fija para cada línea de diálogo correspondiente a cada personaje, pero variable para la metanarración en general.

continuación otra analepsis a [27] “The White Rider” y [28] “The King of the Golden Hall” (1 y 2 de marzo), y si bien luego los capítulos siguen el orden cronológico, aún no se ha pasado al Libro 4 que comienza con [34] “The Taming of Sméagol” (29 de febrero).

Según Kisor (2011), esta estructuración del relato que Tolkien propone es la de entrelazado:

This refers to the narrative pattern typified by the interlace romances of the thirteenth century (...). Indeed, Tolkien’s use of interlace partakes of characteristics of the rather sprawling *entrelacement* of the cyclic romances, weaving together the various narrative strands, particularly after the breaking of the Fellowship at the end of *The Fellowship of the Ring*.²⁶³ (p. 102)

Por su parte, Shippey (2003) destaca la importancia de la inclusión de mapas y una cronología detallada para prevenir la “confusión insensata” típica de estos romances, pero también particularmente por los “saltos de rana cronológicos” que Tolkien hace en su entrelazado. No obstante, el autor afirma que esta estructura no es para nada accidental, sino que refleja parte del tema de la novela, alegando que el esfuerzo obstinado ante la ausencia de conocimiento o garantías tiene valor y puede ser recompensado más allá de toda esperanza, al ser Tolkien un creyente en la Providencia (op. cit.). No solo los personajes desconocen lo que está sucediendo en las otras líneas narrativas, sino que el lector también es forzado a compartir el desconocimiento y continuar junto a ellos: el Libro 4 termina con Sam inconsciente en [43] “The Choices of Master Samwise” y el lector debe pasar por la totalidad del Libro 5 para retomar esa línea narrativa en el primer capítulo del Libro 6: [54] “The Tower of Cirith Ungol”. Según Janet Brennan Croft (2010), la división de estas líneas narrativas no solo en capítulos sino incluso libros enteros construyen una *ironía dramática*. La autora pone el ejemplo de que, primero, los personajes del Libro 3 construyen suspenso al expresar sus preocupaciones por Frodo y Sam, de quienes el lector tampoco sabe nada desde la disolución de la Comunidad en el final del Libro 2. Luego, en el transcurso del Libro 4 se construye la ironía dramática cuando Frodo y Sam expresan sus preocupaciones por el resto de la Comunidad, de cuyos miembros el lector sí sabe todo lo acontecido en el Libro 3 (op. cit.).

Por lo tanto, Tolkien se encarga de que en todas las líneas narrativas, exceptuando la de Aragorn (con Legolas y Gimli), haya al menos un hobbit presente. Si se considera la

²⁶³ “Esto refiere al patrón narrativo caracterizado por los romances de entrelazado del siglo trece (...). En efecto, el uso de entrelazado por parte de Tolkien toma parte de las características de los entrelazados bastante expandidos de los romances cíclicos, tejiendo juntos los varios hilos narrativos, particularmente luego de la disolución de la Comunidad al final de *The Fellowship of the Ring*”. La autora menciona particularmente al *Arthurian Vulgate cycle* y, de una manera un tanto diferente, *Beowulf*.

focalización²⁶⁴ dentro de cada capítulo, sucede que cuanto más aislados están los hobbits,²⁶⁵ más se focaliza en ellos en modalidad interna fija: los eventos del 9 de marzo de 3019, que deben suceder de manera simultánea, tienden a estar focalizados en Frodo y Sam en [40] “Journey to the Cross-roads”, en Pippin en [44] “Minas Tirith”, sin hobbit en [45] “The Passing of the Grey Company”, y en Merry en [46] “The Muster of Rohan”; no obstante, en ocasiones sucede que dentro de algunos capítulos en los que sí hay hobbits de cualquier manera se narran eventos de los que no forman parte, como sucede en el debate final en [52] “The Last Debate”. Por otro lado, en *The Fellowship of the Ring* la focalización es algo más errática entre un relato no focalizado y con focalización interna fija o variable, lo que se puede observar cuando el narrador relata en [3] “Three is Company”, y mientras los hobbits duermen: “A fox passing through the wood on business of his own stopped several minutes and sniffed. ‘Hobbits!’ he thought. ‘Well, what next?’”²⁶⁶ (p. 72); luego, en varias oportunidades no es posible dilucidar cuándo una acción es llevada a cabo interiormente por un personaje y cuándo es vista a través del punto de vista de otro, ni de cuál, en [16] “A Journey in the Dark”: “Gimli was silent. Having sung his song he would say no more”²⁶⁷ (p. 317), no es posible decretar si “he would say no more” es una decisión interior de Gimli o una apreciación de otro miembro de la Comunidad (en esta oportunidad posiblemente Sam, quien acaba de realizar una pregunta), pero lo que sí se puede decretar es que no se trata de una focalización externa ya que el “would” empleado determina intencionalidad, distinto a simplemente *he said no more*.

De esta manera, si se recupera la noción de Mendlesohn (2008) de que en la fantasía misión-portal suele haber dos narradores claramente identificables: el narrador del microcosmos, que la autora denomina *personaje punto de vista*, y el narrador del macrocosmos, que “cuenta” la historia para el lector y suele ser (aunque no siempre) el narrador implícito, se puede argumentar que en *The Lord of the Rings* el narrador del macrocosmos es el narrador del relato primero y omnisciente, y que el narrador del microcosmos es otra faceta de este mismo narrador que se consolida a medida que el relato avanza y los hobbits se separan deviniendo cada uno en un *personaje punto de vista* claramente identificable; sin embargo, también se puede afirmar que en el comienzo del relato el *personaje punto de vista* suele ser, o se entiende

²⁶⁴ Por supuesto teniendo en cuenta las salvedades expuestas por Genette (1989a); por lo que se expone que la focalización *tiende a* y no que *es*.

²⁶⁵ Incluso un aislamiento emocional: el debilitamiento físico y psíquico de Frodo provoca su aislamiento y la consiguiente focalización en Sam sobre el final del Libro 4 hasta la destrucción del Anillo Único, y aun un poco después.

²⁶⁶ “Un zorro que pasaba por el bosque, ocupado en sus propios asuntos, se detuvo unos instantes, husmeando. ‘¡Hobbits!’ —pensó—. Bien, ¿qué querrá decir?’” (Tolkien, 2002, p. 101). Traducción: Domènech.

²⁶⁷ “Gimli no contestó. Había cantado su canción, y no quería decir más” (Tolkien, 2002, p. 426). Traducción: Domènech.

como que es, Frodo (ver Anexo A.5). Asimismo, no hay que confundir al narrador del microcosmos con un narrador metadieético, que en la Estructura 1 están representados con la letra *a* minúscula y que, junto al entrelazado propuesto por Tolkien, es lo que sostiene la narración *hobbit-centric*. Sobre este narrador metadieético Mendlesohn expone que, mediante los diálogos de los guías y ayudantes que acompañan a los hobbits durante la misión dentro del mundo desconocido, la información transmitida es siempre tan novedosa como cierta y rigurosa, y su propósito es configurar el pasado atrayendo a los oyentes y al lector hacia el fuego de la *club-story*, ya que la formalidad elevada en el registro distancia no solo al lector sino también a los hobbits, constatando que ese tampoco es su mundo y, por lo tanto, están supeditados a lo que se les cuenta (op. cit.). La autora agrega que, en estos casos, la cadencia del relato oral fluye de una manera que lo hace sonar formal pero también cantado: “The narrative use of ‘and,’ as in Old Testament language and the narratives of the Anglo-Saxon Chronicle, provides the story with extra authenticity”²⁶⁸ (cap. 1 párr. 113). Según Mendlesohn, Tolkien reconoce que para que la narrativa interna logre convencer, debe estar sellada desde adentro y no afuera.

Finalmente, resta argumentar sobre el portal y el territorio. Mendlesohn adjudica a la salida de Frodo (y Sam y Merry y Pippin) de la Comarca el traspaso del umbral característico de la fantasía misión-portal, que en este caso es un portal simbólico, puesto que la historia transcurre en su totalidad en la Tierra Media que Tolkien define como parte de su Mundo Secundario;²⁶⁹ no sucede, por ejemplo, el traspaso del umbral de *The Chronicles of Narnia: the Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), donde los niños Pevensie atraviesan literalmente un portal en la forma de un ropero hacia la tierra de Narnia. Ahora bien, una vez que los hobbits dejan atrás su mundo conocido, se encuentran en el mismo estado de ignorancia que el lector acerca del resto de la Tierra Media, y aunque se podría hacer una salvedad comparando al lector que leyó previamente *The Hobbit* y a las historias que Bilbo contó al resto de los hobbits, el modo en que *The Hobbit* está narrado es visiblemente diferente al de *The Lord of the Rings*, a tal punto que Mendlesohn incluso lo cataloga dentro de la fantasía inmersiva. De igual importancia, a pesar de que técnicamente la salida de los hobbits sucede en [6] “The Old Forest”, es en [3] “Three is Company”, cuando Frodo se va de Bolsón Cerrado, que el territorio

²⁶⁸ “El uso narrativo de ‘y,’ como en el lenguaje del Antiguo Testamento y la narrativa de la Crónica Anglo-Sajona, provee a la historia con una autenticidad extra”.

²⁶⁹ Con la posible excepción del avistamiento de la tierra de Valinor (que no forma parte de la Tierra Media) por Frodo en [62] “The Grey Havens”: “and he beheld white shores and beyond them a far green country under a swift sunrise” (p. 1030) [y ante él aparecían unas playas blancas, y más allá un país lejano y verde a la luz de un rápido amanecer (Tolkien, 2001a, p. 403). Traducción: Horne & Domènech].

comienza a cobrar protagonismo como otro participante de la aventura; en especial para el lector que, a diferencia de los hobbits, ignora ciertos lugares y saberes sobre la Comarca. Pues, si bien en el prólogo se transmite una cantidad importante de información, es acompañando a los personajes que el lector termina de conocer a la Comarca como un todo coherente que en sí misma clasifica como fantasía inmersiva, dado que aún no se atravesó ningún portal que le dé un verdadero comienzo a la misión.²⁷⁰

Por lo tanto, cuando la Comarca se vuelve un lugar minuciosamente conocido y aceptado, es momento de atravesar el portal hacia lo desconocido. A lo largo de la aventura, los hobbits viajan por diversos lugares a los que llegan a conocer tanto en persona como por narraciones; incluso residen en algunos de ellos ampliando así su entendimiento, tal como sucede en el bosque de Lothlórien. E. L. Ridsen (2011) denomina a estos últimos como *refugios*: “[they] represent encircled, fractal microcosms that resist danger or change, deepen the creative, sustaining, and redemptive powers of Middle-earth, and offer necessary respite”²⁷¹ (p. 76), a los que entiende como apartes narrativos que permiten la expansión de los personajes y la exploración de otras fuentes de poder y bondad en el mundo (op. cit.). De esta manera, en el transcurso de la misión el mundo conocido se expande y el desconocido se naturaliza, al igual que el mapa se va haciendo cada vez más familiar y necesario; Tom Conley (2006) argumenta que “in its most successful manifestations, the map (and map-as-landscape) undoes the narrative thread because it inspires alternative itineraries in such a way that an interactive relation between text and reader is legitimized”²⁷² (p. 225). En concordancia, Ursula K. Le Guin (2001) argumenta que “directionality is extremely important all through the book. I believe there is no moment when we don’t know, literally, where north is, and in which direction the protagonists are going”²⁷³ (párr. 23). Además, les adjudica valor emocional a los puntos cardinales, de los cuales este y oeste tienen las respectivas connotaciones claras y consistentes de maligno y benigno, y norte y sur varían más dependiendo del tiempo y espacio, pero en general cree que el primero es melancólico y el segundo peligroso (op. cit.). Por último, se cita al propio Tolkien, quien no solo destaca la importancia de los mapas para seguir su historia,

²⁷⁰ Incluso Frodo, Sam, Merry y Pippin no comparten el mismo conocimiento histórico y geográfico sobre la Comarca, siendo miembros de distintas familias localizadas en distintas partes del territorio.

²⁷¹ “Representan microcosmos cercados y fractales que resisten el peligro o cambio, profundizan los poderes creativos, sustentadores y redentores de la Tierra Media, y ofrecen un respiro necesario”. El autor pone ejemplos de *The Fellowship of the Ring*: Crickhollow, the House of Tom Bombadil, Rivendell y Lothlórien.

²⁷² “En sus manifestaciones más exitosas, el mapa (y mapa-como-escenario) desata al hilo narrativo porque inspira itinerarios alternativos de tal manera que una relación interactiva entre el texto y el lector es legitimada”.

²⁷³ “La direccionalidad es extremadamente importante a lo largo del libro. Creo que no hay momento en el que no sabemos, literalmente, donde se encuentra el norte, y en qué dirección se mueven los protagonistas”.

sino que él mismo afirma: “I wisely started with a map, and made the story fit”²⁷⁴ (en Carpenter, 2000b, *letter* 144), puesto que componer un mapa a partir de la historia, además de ser agotador, lo deja a uno en confusiones e imposibilidades (op. cit.).

Para concluir, es pertinente hacer referencia a la definición de fantasía misión-portal cuando expone que lo fantástico no se filtra a través del portal, cuyas delimitaciones son precisas y estables. Aquí se está aludiendo particularmente al anteúltimo capítulo de la novela: [61] “The Scouring of the Shire”, donde se dictamina el fin de la Guerra del Anillo que precisamente cruzó el portal y se introdujo en la Comarca de la mano de Saruman. A pesar de que las categorías propuestas por Mendlesohn no son absolutas, ante esta discordancia resurge el impulso inicial de clasificar a *The Lord of the Rings* como fantasía inmersiva, puesto que si bien quedó demostrado que tanto la fantasía misión-portal como la estructura *hobbitocentric* se sostienen, esta última es más una tendencia a la cual Tolkien apunta. Ahora bien, ante los eventos del susodicho capítulo se consideran dos salvedades. La primera es que en *The Lord of the Rings* el portal es simbólico, por lo que una vez que se atraviesa y reconoce el mundo exterior, aunque sea de una manera superficial en modalidad “diario de viaje” como propone Mendlesohn, dicho portal podría simplemente desaparecer. Cuando la autora expone que “Frodo moves from a small, safe, and *understood* world into the wild, unfamiliar world of Middle-Earth”²⁷⁵, se puede notar que no agrega: *y luego regresa a través del portal*. La segunda es que también se puede argumentar que el Saruman que azota a la Comarca cayó de ser un *héroe divino* a uno que tiende al *modo mimético bajo* (Frye, 2000),²⁷⁶ quien, como presagia Gandalf, “could do some mischief still in a small mean way”²⁷⁷ (Tolkien, 2005, p. 984); en otras palabras, este Saruman ya no tiene nada de fantástico: no solo apenas puede ejercer poder sobre seres inferiores a él, sino que además lo pierde cuando al final es asesinado por su propio lacayo Gríma.

²⁷⁴ “Atinadamente empecé con un mapa, e hice que la historia encajara en él” (en Carpenter, 1993. *letter* 144). Traducción: Masera.

²⁷⁵ “Frodo se traslada de un mundo pequeño, seguro y *comprendido* hacia el salvaje y desconocido mundo de la Tierra Media”.

²⁷⁶ Se utiliza *héroe* en términos de Frye (2000), quien lo clasifica por su poder de acción. El autor plantea que el *héroe divino* es superior en clase al lector y las leyes de la naturaleza. En cambio, el héroe del *modo mimético bajo* no es superior a otros hombres ni al entorno, por lo que se le exige y responde ante su humanidad y la experiencia común humana.

²⁷⁷ “Aún es capaz de un poco de maldad mezquina y en menor escala” (Tolkien, 2001 a, p. 339). Traducción: Horne & Domènech.

8.2. *The world is changed*

Desde la etapa de desarrollo, Jackson supo que quería hacer un prólogo que fuera emocionante: “I always had the idea of doing a big battle in the prologue, it was really one of the attractions, and I looked at it in the sense of like the opening of a James Bond film”²⁷⁸ (en Jackson, 2002b, 00h02m53s), puesto que, según el director, esto arranca al espectador del mundo ordinario y, sin darle tiempo para pensar, lo introduce dentro de esta gran secuencia de acción que lo atrapa por completo y una vez terminada lo deja en manos del director para el resto del film. Es evidente que desde la génesis del proyecto Jackson sabía al público al que apuntaba la trilogía: el mayor posible, sin distinguir edad o sexo, un público que invirtiera en la franquicia que se estaba desarrollando con 300 millones de dólares depositados en tres películas de fantasía, pero que habiendo tomado la historia de Tolkien, “reorganized it into a relatively classical narrative that draws on established Hollywood genres (the action film, the buddy movie, the war film)”²⁷⁹ (Hunter, 2007, p. 158). Boyens, quien en un principio se hizo cargo de la escritura del prólogo, relata:

Peter was very specific about what he needed: I need to set up Isildur, I need to set up Narsil, I need to set up the Battle of Dagorlad, we need to introduce Sauron, we want to introduce the immortality of the Elves, and we want to track the journey of the Ring to being lost; and you can't do it in more than four pages.²⁸⁰ (en Jackson, 2002d, 09m55s)

Lo que los guionistas se proponen entonces hacer es básicamente narrar el período desde la creación de los Anillos de Poder hasta la obtención del Único por Bilbo: casi 5000 años entre dos Edades de la Tierra Media (ver Anexo B.5). En *The Lord of the Rings* esta exposición es primero introducida por Gandalf en [2] “The Shadow of the Past” y luego narrada con mayor detalle por Elrond en [14] “The Council of Elrond”. Walsh expone que una de las primeras dificultades que se encontraron fue decidir el punto de vista desde el cual narrarlo, y Boyens agrega que otra dificultad fue la sobrecarga no solo de información, sino de nombres propios “straight from Tolkien, such as naming Narsil, and such as naming the lance of Gil-Galad, in

²⁷⁸ “Siempre tuve la idea de hacer una gran batalla en el prólogo, en verdad era una de las atracciones, y lo vi en el sentido como si fuera el inicio de un film de James Bond”.

²⁷⁹ “La reorganizó en una narrativa relativamente clásica que recurre a géneros establecidos de Hollywood (la película de acción, la *buddy film*, la de guerra)”.

²⁸⁰ “Peter fue muy específico sobre lo que necesitaba: necesito establecer a Isildur, necesito establecer a Narsil, necesito establecer a la Batalla de Dagorlad, necesitamos introducir a Sauron, queremos introducir la inmortalidad de los Elfos, y queremos seguir la trayectoria del Anillo hasta su pérdida; y no lo podés hacer en más de cuatro páginas”.

fact, even naming Gil-Galad himself; it just was too much information”²⁸¹ (en Jackson, 2002b, 00h06m26s). Aquí las dos instancias relatoras del relato fílmico les jugaron a favor: mientras Galadriel narra todos los eventos relevantes ligados al Anillo Único se puede ver a Gil-Galad y su lanza Aeglos durante la Batalla de Dagorlad sin que sean nombrados, y ambos pueden ser identificados por aquellos que ven *LOTR como adaptación*. Ahora bien, así como el resto del relato de *LOTR*, el prólogo tampoco se encontró exento del proceso en constante evolución. Luego de haber pasado por varias reescrituras, y aún sobrecargado de información, se filmaron todos los planos necesarios durante la fotografía principal, pero mientras Jackson editaba el film lo encontró “posiblemente redundante” y desarrolló otra secuencia con la cual comenzar, la segunda del film: (2) “Concerning Hobbits”²⁸², por lo que se traspuso la información que se encontraba exclusivamente presente en el prólogo a (10) “The Shadow of the Past” (Jackson, 2002b). Así pues, luego de proyectar el film a New Line Cinema por última vez en junio de 2001, se les informó que debían reinstaurar el prólogo, lo que implicó reeditararlo y agregar efectos especiales nuevos mientras Jackson participaba de la composición de la banda sonora en Londres (Jackson, 2002h). Asimismo, surgió la problemática de quién debía narrarlo, ya que las narraciones de Gandalf y Frodo que se habían intentado utilizar no estaban funcionando, por lo que a Walsh se le ocurrió usar la voz de Galadriel y a Boyens doblarla en *Sindarin* (Nathan, 2018). El resultado final es (1) “Prologue: One Ring to Rule Them All...” de siete minutos y medio de duración, cuyo guion técnico se encuentra en Anexo C.1, literario en Anexo C.2, y de cual se tradujo la narración de Galadriel en Anexo C.3, para así evitar repetirla en Notas al Pie una y otra vez.

El prólogo, y el film, comienzan con una pantalla en negro sobre la que lo primero que se materializa es el logo de New Line Cinema con su efecto de sonido particular (planos 0.1 y 0.2), James Buhler (2006) plantea que mediante dicha animación, completamente banal y característica de cualquier film, la corporación se conjura a sí misma como su origen y condición de posibilidad; en este caso, su importancia reside en su contraste con los dos logos siguientes. Entonces, el primer logo de New Line Cinema se va en *fade out* y, con la pantalla en negro, entra en *fade in* la pista “Prologue: One Ring to Rule them All...”²⁸³ de la banda

²⁸¹ “Directos de Tolkien, tal como nombrar a Narsil y como nombrar la lanza de Gil-Galad, de hecho, incluso nombrar al propio Gil-Galad; simplemente era demasiada información”.

²⁸² Secuencia de unos tres minutos en la que Bilbo comienza a escribir sus memorias de lo acontecido en *The Hobbit* y describe sucintamente a los Hobbits de la Comarca y su idiosincrasia, la voz *in* de Bilbo se convierte en *over* mientras se muestran las escenas correspondientes a lo descrito, que es una versión muy simplificada de “1. Concerning Hobbits” de la novela.

²⁸³ Que está conformada por diferentes movimientos y temas que se repiten a lo largo de la banda sonora del film.

sonora de Howard Shore, junto al *fade in* de un segundo logo de New Line Cinema (plano 0.3). Buhler expresa:

This repetition of 'New Line Cinema' also divides. Where the first image had appeared outside the film proper so that it set up the original division between image and sound, the second credit, in a font inspired by Tolkien's calligraphy, appears at the very origin of the world to come.²⁸⁴ (2006, p. 235)

Al igual que el Mundo Secundario en la cosmogonía de Tolkien (2009b), el film se crea con música. Luego aparece un segundo logo: WingNut Films (plano 0.4), y Buhler argumenta que significa la división del control entre estas dos compañías: "This division, the appearance of the second title, motivates the voices into melodic declamation. This is the business of myth: to extend the corporate claim to a time before time"²⁸⁵ (ídem); asimismo, el autor asegura que la música impregna al film para encubrir la presencia corporativa y tecnológica que lo hacen posible, distrayendo a la audiencia de la maquinaria que se encuentra detrás (op. cit.). Este es un muy buen argumento, ya que si la repetición del logo de New Line Cinema le da origen al mundo, lo vuelve una posibilidad, la aparición de la voz junto al de WingNut lo moldean, le dan forma, y entre ambos logos se conjuran como parte del mito bajo el tema musical "Lothlórien", que le da inicio al film. Alexandra Velten (2004), luego del estudio de todas las letras de la banda sonora de los films, expone que "not only do they present accurate translations into several of Tolkien's conceived languages and Old English, but they also manage to convey certain important ideas"²⁸⁶ (p. 241), que son los mismos temas sobre los que Tolkien escribe en su novela. Al igual que la utilización de las lenguas de Tolkien en los diálogos del film, su vasta incorporación en la banda sonora proporciona una profundidad necesaria que además está concebida con el propio material que conforma a la Tierra Media.²⁸⁷ Velten concluye: "The textual legacy of Tolkien has been incorporated into the lyrics in an exemplary way"²⁸⁸ (p. 242). Lo que es más, así como Tolkien no traduce todas las frases que aparecen en sus otras lenguas en *The Lord of the Rings*, ni al espectador de *LOTR* se le subtitulan todos los diálogos, aun

²⁸⁴ "Esta repetición de 'New Line Cinema' también divide. Mientras que la primera imagen había aparecido fuera del film propiamente dicho, como para establecer la división original entre imagen y sonido, el segundo crédito, en una fuente inspirada en la caligrafía de Tolkien, aparece en el propio origen del mundo a venir".

²⁸⁵ "Esta división, la aparición del segundo título, motiva las voces a la declamación melódica. Este es el negocio del mito: extender el slogan corporativo a un tiempo antes del tiempo".

²⁸⁶ "No solo presentan traducciones correctas a varios de los lenguajes concebidos por Tolkien e inglés antiguo, sino que también logran transmitir ciertas ideas importantes".

²⁸⁷ Expone Velten: "We find Quenya, Sindarin, Rohirric, Adûnaic, Black Speech, and Khuzdul; English does not figure largely in the corpus of lyrics at all" (2004, p. 213) ["Encontramos Quenya, Sindarin, Rohirric, Adûnaic, Black Speech, y Khuzdul; el Inglés no figura en gran parte en el corpus de las letras"].

²⁸⁸ "El legado textual de Tolkien ha sido incorporado en las letras de un modo ejemplar".

menos importa distinguir qué es lo que las voces cantan. Tolkien argumenta que se halla placer “in the phonetic elements of a language and in the style of their patterns”²⁸⁹ (en Shippey, 2003, p. 162), lo cual Shippey atribuye a una *estética de los sonidos* y concluye: “[Tolkien] clearly believed that untranslated elvish would do a job that English could not”²⁹⁰ (p. 163).

A todo esto, mientras suena el coro de fondo, el logo de WingNut se va en *fade out* y la pantalla vuelve a negro, y entonces se escucha: “I amar prestar aen” (plano 0.5). En estos primeros cinco planos, y sin ninguna otra imagen que los logos de las compañías, se encuentra una de las características fundamentales de la fantasía inmersiva propuesta por Mendlesohn (2008): la no comprensión de lo dicho y escrito forma parte de la inmersión, un asunto primero se da por sentado y luego se explica en otro contexto, si es que se explica en absoluto. En lo que respecta a la banda sonora, en ningún momento se hace, ni siquiera cuando se vuelve diegética, como en (38) “Caras Galadhon”, donde los elfos de Lothlórien cantan un lamento para Gandalf y, ante la pregunta de Merry sobre qué dicen, Legolas se rehúsa a contestar.²⁹¹ Luego, la introducción de la frase “I amar prestar aen” sin ningún subtítulo es una continuación del mismo argumento, con la excepción de que esta vez la explicación sí llega, y aunque no en otro contexto sí en otro idioma: “The world is changed”. A continuación se van a escuchar de forma sucesiva las frases en *Sindarin* y su traducción al inglés, ambas declamadas por Galadriel, hasta completar el extracto: “Han mathon ne nen. I feel it in the water. / Han mathon ne chae... I feel it in the earth... / A han noston ned 'wilith. I smell it in the air. / Much that once was is lost, for none now live who remember it”. Este plano previo a la aparición del título del film consiste en casi 30 segundos de pantalla negra, se considera pertinente analizar primero la puesta en escena y luego de forma particular el extracto.

De esta manera, aunque ya se le han implementado características de la fantasía inmersiva, es necesario traer a colación a la doble instancia relatora del relato fílmico y advertir cómo se adecúa al modo retórico propuesto por Mendlesohn, quien basa sus argumentos en el relato escrito. La narración de Jackson comienza con la música declamada que introdujo el logo de WingNut: la pista “Prologue: One Ring to rule them All” y cuyo primer tema que suena y está particularmente narrando es el de “Lothlórien”, a pesar de que no puede comprenderse al

²⁸⁹ “En los elementos fonéticos de un lenguaje y en el estilo de sus patrones”.

²⁹⁰ “[Tolkien] claramente creía que el élfico sin traducir haría un trabajo que el Inglés no podría”. Desde 1926 Tolkien tenía en mente una teoría privada denominada como *Lautphonetik* y traducida como una *fonología de los sonidos*; Shippey argumenta que toda fonología tiene sonidos, por lo que probablemente Tolkien haya querido referirse a una *estética de los sonidos* (Shippey, 2003).

²⁹¹ Merry: “What do they say about him?”. Legolas: “I have not the heart to tell you” (Jackson, 2002a, 02h37m35s) [“¿Qué dicen sobre él? No tengo fuerzas para contarte”].

ser cantado en *Sindarin*.²⁹² Entonces entra Galadriel con una segunda narración también dentro del campo sonoro: ambas tratan sobre el Anillo Único y ambas pueden ser denominadas como metanarraciones (Genette, 1989a) o subnarraciones (Gaudreault & Jost, 1995), puesto que se identifican como narradores delegados. Además, esta metanarración en *voice-over* que realiza Galadriel provoca una escucha *acusmática* por parte del espectador. Michel Chion (1993) expone que esta expresión fue teorizada por Pierre Schaeffer y “significa ‘que se oye sin ver la causa originaria del sonido’, o ‘que se hace oír sonidos sin la visión de sus causas’” (p. 62), y agrega que “un sonido o una voz conservados como acusmáticos crean en efecto un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente” (p. 63); efecto incrementado por el hecho de que Jackson no permite al espectador ser un *sujeto trascendental*²⁹³ en términos de Jean-Louis Baudry (1975): no solo obstaculiza su mirada sino que la imposibilita por completo, lo que provoca un atención exclusiva al sonido. Asimismo, la escucha acusmática acompañada por la banda sonora en verdad crea un misterio sobre la naturaleza, propiedades y poderes de la fuente, así como genera el vínculo entre Galadriel y “Lothlórien”, su tema musical y dominio físico en la Tierra Media. El ambiente creado es etéreo, nostálgico, feérico: élfico; la combinación del coro y la utilización del *Sindarin* por parte de Galadriel *suturan*²⁹⁴ al espectador directamente en un mundo secundario de mito. No

²⁹² La letra inspirada en la obra de Tolkien es: “Who enters here? / Who brings to us this token of Doom? / That which has stood so long against the darkness / will now fall” (Boyens en Adams, 2006, p. 15) [“¿Quién entra aquí? / ¿Quién nos trae este símbolo de Perdición? / Aquello que ha resistido tanto tiempo contra la oscuridad / ahora caerá”].

²⁹³ Baudry (1975) utiliza *sujeto* no para significar el tema de un discurso sino para referirse al “yo” que lo percibe y ordena; este sujeto se sitúa como el centro activo y origen del significado con el advenimiento de la *perspectiva artificialis* del Renacimiento. Al sujeto enfocar el punto de fuga, “it lays out the space of an ideal vision and in this way assures the necessity of a transcendence metaphorically and metonymically” (p. 41) [establece el espacio de una visión ideal y de esta forma asegura la necesidad de una trascendencia metafóricamente y metonímicamente]. Respecto al cine, que simula la continuidad de imágenes restaurando ambos: significado y consciencia, “the eye-subject, the invisible base of artificial perspective (...) becomes absorbed in, ‘elevated’ to a vaster function, proportional to the movement which it can perform. (...) The world will not only be constituted by this eye but for it. The movability of the camera seems to fulfill the most favorable conditions for the manifestation of the ‘transcendental subject’” (p. 43) [“el sujeto-ojo, la base invisible de la perspectiva artificial (...) es absorbido, ‘elevado’ a una función más grande proporcional al movimiento que puede realizar (...) El mundo no solo es constituido por este ojo sino para él. La movilidad de la cámara parece cumplir las condiciones más favorables para la manifestación del ‘sujeto trascendental’”].

²⁹⁴ Según Kaja Silverman (1984), *sutura* es el término para los procedimientos por medio de los cuales el texto cinematográfico hace *sujetos* a los espectadores. Si bien el término pertenece a Jacques-Alain Miller, discípulo de Jacques Lacan, es Jean-Pierre Oudart quien lo trae a los estudios del cine. Luego, Stephen Heath, quien supera la noción de la sutura en el plano/contraplano, afirma que la coherencia y plenitud del cine emerge a través de los cortes y negaciones; Silverman lo explica como: “the more the operations of enunciation are revealed to the viewing subject, the more tenacious is its desire for the comfort and closure of narrative—the more anxious it will be to seek refuge within the film’s fiction” (p. 213) [“cuanto más son reveladas las operaciones de enunciación al sujeto espectador, cuanto más tenaz es su deseo del confort y cierre de la narrativa—más ansioso estará en buscar refugio dentro de la ficción del film”]. Para Heath, el proceso de sutura se renueva constantemente: “[Heath] points out that fragmentation is the basis of diegetic unity (...) The narrative moves forward and acts upon the viewer only through the constant intimation of something which has not yet been fully seen, (...) it relies upon the inscription of lack” (ídem) [“[Heath] puntualiza que la fragmentación es la base de la unidad diegética (...) La

obstante, esta metanarración puede ser considerada como un arma de doble filo, puesto que al escuchar una voz acusmática se intenta tanto situarla como identificarla: la no visibilidad de Cate Blanchett en su rol de Galadriel puede provocar el rompimiento del hechizo y fallo del Arte en el propio comienzo, de su voz identificarse antes que su rol; ya que no es hasta el plano 1.4 que se la ve en la pantalla e incluso allí no pueden corresponderse voz y personaje, lo que recién se logra en (38) “Caras Galadhon”,²⁹⁵ cuando la Comunidad escapa de Moria y se refugia en Lothlórien (ver Anexo A.10).

Sin embargo, la ausencia de imagen, y consecuentemente la ausencia de Galadriel, a su vez atan al espectador dentro de la narrativa *club-story* característica de la fantasía misión-portal, aun teniendo particularidades de la inmersiva. Es decir, en el comienzo del relato Jackson únicamente provee de sonido, por lo que no solo lo que Galadriel narra es indiscutible, sino que el espectador es ignorante de prácticamente todo el resto, excepto de que se está frente a un relato de mito que lo sitúa en un mundo sobre o anterior al tiempo ordinario. Un estilo de prólogo similar al descrito es el de *Dune* (Lynch, 1984), en el que Princess Irulan habla en un PP directo a cámara y, sobre un fondo estrellado, comienza con “A beginning is a very delicate time”²⁹⁶ (00h00m47s) y luego provee la información necesaria para continuar el relato (ver Anexo A.7). No obstante, cuando Jackson comienza su narración primera no es con un PP de Galadriel hablando directo a cámara (el cual existe en (87) “The Story Foreseen from Lórien”), sino con imágenes de los propios eventos narrados por ella que, además de efectivamente desplazarla a una narración segunda (puesto que antes era la única presente), la cuestionan porque otorgan más y mejor información, así como también la interrumpen cuando ella debe pausarse para que estos eventos se desarrollen.

Por otra parte, el extracto que da comienzo a *LOTR* está extraído de manera casi textual de un fragmento de la despedida de Treebeard a Galadriel y Celeborn en [59] “Many Partings”²⁹⁷: “It is sad that we should meet only thus at the ending. For the world is changing: I feel it in the water, I feel it in the earth, and I smell it in the air.”²⁹⁸ (Tolkien, 2005, p. 981); “the ending” al cual Treebeard se refiere es el período de transición entre la caída de Sauron y

narración avanza y actúa sobre el espectador solo mediante la constante insinuación de algo que todavía no ha sido visto del todo, (...) depende de la inscripción de la ausencia”].

²⁹⁵ Excepto, claro, que se haya reconocido la voz de la actriz. Además, aquí se confirma, pero ya se insinúa una secuencia antes en (37) “Lothlórien”.

²⁹⁶ “Un comienzo es un tiempo muy frágil”. No obstante, el prólogo de *Dune* dura dos minutos, no siete y medio, y describe más de lo que narra.

²⁹⁷ Donde luego de la boda de Aragorn y Arwen los invitados comienzan a retornar a sus moradas partiendo en una gran caravana desde Minas Tirith; su encuentro con Treebeard se da en Isengard, donde los Ents cuidan del territorio luego de su exitoso asalto.

²⁹⁸ “Es triste que sólo ahora, al final, hayamos vuelto a vernos. Porque el mundo está cambiando: lo siento en el agua, lo siento en la tierra, lo huelo en el aire” (Tolkien, 2001a, p. 334). Traducción: Horne & Domènech.

la partida de la Tierra Media de los portadores de los Tres anillos de poder, que marca el inicio de la Cuarta Edad: la Edad de los Hombres. Ahora bien, en el paso de *The world is changing* a *The world is changed* lo importante es la alteración de *is changing*: presente continuo, a *is changed*: forma arcaica de *has changed*, presente perfecto, utilizada para imitar el lenguaje empleado por Tolkien para generar un estilo elevado. De esta manera, *The world is changing* se sitúa en el período de transición de la Tercera a la Cuarta Edad donde efectivamente el mundo, la Tierra Media, está cambiando; sin embargo, por qué motivo se realiza la alteración a *The world is changed* no es algo que se pueda responder con seguridad, aunque es interesante plantear algunas hipótesis y advertir cómo afectarían a este trabajo.

La primera es que se haya cambiado con el propósito de introducir la historia como mito, similar al “Once upon a time...” que introduce cuentos populares y de hadas, o el “A long time ago in a galaxy far, far away...” de *Star Wars* (Lucas, 1977, 00h00m21s), el primer gran *blockbuster* de ciencia ficción/fantasía. Lo que hace en este caso es posicionar la historia en un pasado que simula tener continuidad con el presente del Mundo Primario, lo que se considera como otra manera de utilizar el recurso del manuscrito encontrado. Comienza con la creación del Anillo Único: “Much that once was is lost, for none now live who remember it”, y concluye con su extravío en el río Anduin: “And some things that should not have been forgotten... were lost. History became legend... legend became myth”. No obstante, el problema de esta hipótesis surge en seguida en el relato (no así en la historia, donde pasan 2500 años), cuando el Anillo Único es encontrado y Galadriel concluye el prólogo con: “For the time will soon come when Hobbits will shape the fortunes of all”; es decir, con un tiempo en futuro que la sitúa a ella y al relato en el presente del Mundo Secundario. Pero un presente que no es “The 22nd day of September in the year 1400 by Shire-reckoning”²⁹⁹ (00h07m40s), la fecha indicada por Bilbo en la secuencia que sigue al prólogo: (2) “Concerning Hobbits”, sino tiempo más tarde en (87) “The Story Foreseen from Lórien” cuando Galadriel repite la frase únicamente en *Sindarin* (ver Anexo A.7).³⁰⁰ En este caso, el cambio en el mundo (*The world is changed*) estaría marcado por la revelación (no el descubrimiento) del Anillo Único y el hecho de que sin importar la victoria o la derrota, el tiempo de los Elfos en la Tierra Media va a llegar a su fin. La segunda hipótesis es que *The world is changed* lleve consigo un mensaje subyacente para los miembros de la audiencia conocedora: la Tierra Media a presentar es una que ha cambiado, hipótesis que

²⁹⁹ “El vigesimosegundo día de septiembre del año 1400 por el Calendario de la Comarca”.

³⁰⁰ Luego de pronunciar la frase, en un vínculo mental con Elrond explica lo que está sucediendo en las distintas líneas narrativas de la trama (una puesta a punto del relato) e insinúa el envío de tropas de apoyo al Abismo de Helm.

puede ser útil si se consideraran únicamente las características *internas* de la Tierra Media, puesto que en cuanto a las *externas* se ha argumentado que tienden a ser las mismas en ambas obras. Por otro lado, el mensaje puede ser más simple: esto es una adaptación. La tercera y última hipótesis es que la alteración sencillamente se pudo haber realizado sin considerar las consecuencias más allá de lograr el efecto deseado: la sutura del espectador a un mundo secundario de mito, o sea, el inicio de la primera hipótesis.

Para continuar, Galadriel termina la frase con “Much that once was is lost, for none now live who remember it”, y se hace énfasis en el “it” que da paso a los títulos del film mientras el tema de “Lothlórien” cambia al de “The History of the Ring”. Ahora bien, la pantalla negra que se acaba de dejar atrás (plano 0.5) no solo da inicio al relato, sino que marca el comienzo de la trama principal: la del Anillo. Un plano homólogo se puede encontrar en (72) “The End of All Things”, una pantalla negra que dura diez segundos y marca el fin de dicha trama, cuando inmediatamente después de la destrucción del Anillo y la consecuente caída de Sauron, Frodo y Sam se encuentran arrinconados por lava y Frodo pronuncia: “I’m glad to be with you Samwise Gamgee... here at the end of all things”³⁰¹ (2004a, 03h38m50s) (ver Anexo A.8). Así pues, al mismo tiempo que el título “The Lord of the Rings” se va en *fade out*, entra en *fade in* y de manera acusmática el sonido de llamas ardiendo: si el inicio del relato fue con música, el de la trama principal es con fuego, y en seguida se lo puede asociar a la primera imagen que Jackson provee: un PD de un casillo que se extrae del horno de una forja en Eregion. Se corta al plano 1.2, otro PD en el que se ve al líquido del casillo ser vertido en otro recipiente, Galadriel marca un nuevo *beat*³⁰² en su narración: “It began with the forging of the Great Rings”, donde se evidencia el intento de los guionistas de mantener la información al mínimo que consideran necesario, puesto que Galadriel no menciona *cómo* comenzó y ni Eregion ni Celebrimbor (Elfo) son nombrados o exhibidos, de cierta manera desentendiendo a los Elfos de *LOTR* la responsabilidad de lo que está por venir, ni tampoco aún se han situado los eventos en un tiempo: la Segunda Edad. A continuación, el prólogo utilizará una variación de las primeras cinco líneas del poema del anillo:³⁰³

³⁰¹ “Me alegro de estar contigo Samwise Gamgee... aquí al final de todas las cosas”. Que es también el fin de [56] “Mount Doom”.

³⁰² *Beats* utilizados como en la definición de McKee (1997), y los cuales Jackson, Walsh y Boyens nombran repetidas veces en *Commentary: Director and Writers* (2002b, 2003b, 2004b), al ser ellos influenciados por el autor para la escritura de guiones.

³⁰³ Esto es otro intento de no sobrecargar de información por parte de los guionistas, puesto que la sexta y séptima línea (si bien no la octava) van a ser declamadas en inglés por Gandalf en (10) “The Shadow of the Past”, y luego repetidas en *Black Speech* en (27) “The Council of Elrond”.

Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for the Dark Lord on his dark throne
In the Land of Mordor where the Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,
One Ring to bring them all and in the darkness bind them
In the Land of Mordor where the Shadows lie.³⁰⁴
(Tolkien, 2005, p. 50)

Jackson corta al plano 1.3: un PD de los Tres anillos de los Elfos que son exhibidos a la cámara en tres sendas manos. Luego, en 1.4 un *tilt up* de un PD de la mano de Galadriel a un PP revela los rostros de los tres portadores, mas el único en foco es el de ella; la limitación de la profundidad de campo por parte de Jackson representa a los otros dos, Círdan y Gil-Galad, como no relevantes. Galadriel, siempre en *voice-over*, narra: “Three were given to the Elves: immortal, wisest and fairest of all beings”. Por un lado, la metanarración de Galadriel en tercera persona dificulta su asociación con su imagen en pantalla (hubiera sido distinto de haber dicho *Tres fueron dados a nosotros, los Elfos*), por el otro, el comienzo en *Sindarin* con el coro de “Lothlórien” de fondo le confieren a su voz las cualidades de “immortal, wisest and fairest”, y el espectador puede realizar una primera asociación con el rostro que está en foco, al cual si bien no se le puede adjudicar (aún) *inmortal* y *sabio*, sí *hermoso*. Asimismo, la importancia de los Tres anillos está dada primero en su PD, luego en la conexión de Galadriel con el suyo mediante el *tilt up* que la liga a él y provoca una corriente de *poder* visualizada en la ráfaga de viento.³⁰⁵ Luego, de 1.5 a 1.7 se muestran a los Enanos y sus Siete anillos: “Seven to the Dwarf Lords: great miners and craftsmen of the mountain halls”. La cámara comienza con un *dolly out* girando en sentido horario de un PD cenital de los Siete anillos mientras son tomados por sendos brazos, se corta el movimiento a un paneo de izq. a der. de un PP de los enanos mostrando sus anillos, pero el foco está en sus rostros; a diferencia de con los elfos, y particularmente con Galadriel, Jackson prioriza la identificación de los Enanos como raza,

³⁰⁴ “Tres Anillos para los Reyes Elfos bajo el cielo. / Siete para los Señores Enanos en casas de piedra. / Nueve para los Hombres Mortales condenados a morir. / Uno para el Señor Oscuro, sobre el trono oscuro / en la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras. / Un Anillo para gobernarlos a todos. Un Anillo para encontrarlos, / un Anillo para atraerlos a todos y atarlos en las tinieblas / en la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras” (Tolkien, 2002, pp. 72-73). Traducción: Domènech.

³⁰⁵ Esto es porque durante el relato principal Galadriel es el único personaje que aparece de los tres, y además lo hace portando su anillo. Luego, los dos nuevos portadores son Elrond, quien hereda Vilya de Gil-Galad, muerto en la Batalla de Dagorlad; y Gandalf, a quien le es entregado Narya por Círdan, el carpintero de barcos que reside en los Puertos Grises.

puesto que sus Anillos son irrelevantes para el relato de *LOTR* y además no se van a mostrar ni nombrar Enanos en la Última Alianza. A continuación, se corta a un PM de los siete enanos en un círculo elevando sus respectivos anillos en un gesto de triunfo que la cámara acompaña con un *dolly out* picado, emulando el movimiento del plano 1.5 y pasando a un PG que permite dar un mejor vistazo a los enanos en PE y a su morada. Por último, Jackson corta al único plano que le otorga a los Hombres: 1.8, en el que con un *dolly out* se pasa de un PMC a un PM de los nueve hombres posicionados en “V” enfrentando a la cámara pero sin reconocerla, mirando todos hacia un más allá. Galadriel continúa: “And Nine... nine rings were gifted to the race of Men, who above all else, desire power”. Los nueve hombres acompañan al unísono el movimiento de la cámara al bajar sus Nueve anillos desde sus rostros hasta la cintura; cuando se escucha la palabra *obsequiados* la mayoría de los Anillos ya no pueden verse, están ocultos, y para cuando la frase termina con *desean el poder* la pantalla ya fundió a negro dejando a los hombres bajo la Sombra tanto en poder como existencia: he aquí los Nazgûl, espectros del Anillo.

Las alteraciones a las primeras tres líneas del poema del Anillo, que lo convierten de verso a prosa, se permiten dar ciertos rasgos de cada Raza que va a formar parte del relato todavía manteniendo su carácter mítico-poético. Asimismo, en esta primera parte la doble instancia relatora del relato fílmico permite también la construcción de la fantasía inmersiva, en la que el lector comparte los supuestos del mundo secundario como cualquier personaje que forma parte de él (Mendlesohn, 2008). En este caso, la metanarración de Galadriel no es una que explique el porqué de los acontecimientos, sino que estos se asumen tal como lo hace Frodo 5000 años después cuando Gandalf le repite el poema en Bolsón Cerrado y luego, como ya se expuso, en las narraciones segundas de [2] “The Shadow of the Past” y [14] “The Council of Elrond”.³⁰⁶ La gran diferencia es que aquí el espectador no sigue a ningún *personaje punto de vista* como Mendlesohn denomina para la fantasía misión-portal, sino que se le atribuye una *focalización espectral*³⁰⁷. El espectador posee la ventaja cognitiva de que Jackson le está mostrando todo lo que Galadriel narra, y cualquiera sea el o los personajes que se introduzcan después no van a tener la misma información (al menos visual) que él. De cualquier manera, aquí en el comienzo del prólogo hay un límite difuso entre estar dentro y fuera de la narrativa *club-story*. A pesar de que la narración de Galadriel fue relegada a narración segunda, aún

³⁰⁶ En *LOTR* sucede lo mismo, si bien con menos información, en los respectivos (10) “The Shadow of the Past” y (27) “The Council of Elrond”; pero el ejemplo correspondiente es en contraposición al personaje punto de vista de la fantasía misión-portal característica de *The Lord of the Rings*.

³⁰⁷ Gaudreault y Jost exponen que “el narrador puede, por el contrario, dar una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes” (1995, p. 151).

sostiene algo de autoridad: por un lado porque Jackson presenta imágenes de poca carga narrativa; por el otro porque Galadriel fue quien comenzó el relato y atrapó en la narrativa al espectador, que aún es bastante ignorante. Sin embargo, hacia el final del prólogo, la focalización espectacular sumada a la predilección de Jackson por una narración primera cargada de acción, además del poder de la imagen, disocian al espectador de la narración segunda. Por último, la focalización espectacular tiende a mantenerse durante todo *LOTR* y está ligada a una cámara más bien narrativa que será analizada más adelante.

De vuelta en la secuencia, de la pantalla en negro del plano 1.9 se corta a un PG del mapa de la Tierra Media que, o bien por un *travelling* de izq. a der. o por simple CGI, se mueve de der. a izq. simulando la rotación de un gran globo terráqueo que trae junto consigo la metanarración de Galadriel: “For within these rings was bound the strength and the will to govern each race”. Al mismo tiempo que Jackson materializa un lugar geográfico específico, Galadriel les da un propósito a los Anillos y, entre ambos, sitúan el escenario donde se desarrollan los eventos: la Tierra Media. A su vez, en el instante en que Galadriel termina la frase se hace un pequeño alto que evidencia el cambio de tono en “Mordor’s Skip Beat accompaniment”, que ahora escolta el ominoso acercamiento de la región de Mordor al centro de la pantalla; entonces Galadriel agrega: “But they were all of them deceived...” y junto a *engañosos* se vuelve a fundir a negro, generando un vínculo directo con el fundido a negro anterior donde los hombres eran consumidos por la Sombra, así como se eleva la pregunta del espectador: ¿cómo? En medio de la pantalla en negro Galadriel introduce un nuevo *beat* con la respuesta: “For another ring was made”.

Empero, antes de continuar con el prólogo hay que detenerse en el mapa, puesto que el relato fílmico y literario son diferentes y así también lo son las narraciones que los llevan adelante. La gran diferencia, y la más evidente, ya fue expuesta anteriormente: mientras el relato escrito no puede consumirse ni actualizarse más que en la temporalidad metonímica que recibe de su lectura (Genette, 1989a), la duración del relato fílmico está fija y posee, así como su consumición, una dirección única (Gaudreault & Jost, 1995).³⁰⁸ En un libro como *The Lord of the Rings*, además de situar el escenario donde se desarrollan los eventos, el mapa se utiliza como una herramienta que está siempre disponible y se vuelve cada vez más importante, por lo que más allá de su estética debe ser claro, práctico y preciso: una simple comparación con el mapa original de la novela lo comprueba (ver Anexo A.6). En cambio, el mapa que se presenta en *LOTR* no es uno que cumpla esta función porque su presencia es tan fugaz como reducida:

³⁰⁸ Por supuesto que en el consumo personal de relatos fílmicos se puede emular una *lectura* como si fuera uno escrito, pero no viene al caso.

luego del prólogo hay tan solo otros dos momentos en los que aparece un mapa de la Tierra Media.³⁰⁹ Asimismo, es un mapa que está diseñado para aparentar gran antigüedad y un uso reiterado: el pergamino y la tinta están gastados, las marcas de los pliegues son pronunciadas, posee una textura casi palpable. Según Conley (2006), “the map in a movie is often the hidden guarantee of what it tells its spectator to be its truth. Having no origin in the film itself, it is merely there, like a sacred tablet, attesting to the spatial laws of the narrative”³¹⁰ (p.216), y agrega que un mapa en el comienzo de un film organiza las imágenes en la memoria del espectador del espacio que inventa.³¹¹ Sin embargo, la corta presencia de este mapa completamente desconocido apenas permite un vistazo como para identificar parte de su topografía (los símbolos de montañas, bosques y aguas), por lo cual se considera prudente la decisión de Jackson de introducirlo haciendo hincapié en un único territorio: Mordor.

Ahora bien, si en el apartado anterior se argumentó que en la fantasía misión-portal, y consecuentemente en *The Lord of the Rings*, el territorio se presenta como otro participante de la aventura, en el caso de *LOTR* esto también es verdad pero su rol es distinto. Por supuesto que Jackson presta especial atención al territorio, tanto en su representación desde la palabra escrita como en mantener la coherencia y consistencia espacial, pero ante la ausencia de un mapa como herramienta no le confiere la importancia a la direccionalidad que Le Guin (2001) halla en *The Lord of the Rings*: el espectador no siempre sabe dónde se encuentra el norte ni en qué dirección se dirigen los personajes, aunque tampoco precisa saberlo. El territorio cobra otro tipo de protagonismo porque en *LOTR* su representación y experimentación no dependen de un *personaje punto de vista*, la focalización espectral a la que tiende Jackson le permite moverse libremente a través del territorio logrando así una inmersión en la Tierra Media con un fuerte énfasis en su *exterioridad*. Sobre esto, Walters (2011) argumenta que “the films are successful here in mapping the space of their world to provide a coherent sense of its dimensions and scales”³¹² (p. 125), y el ejemplo más claro y repetido se encuentra en (135) “The Lighting of the Beacons”, secuencia en la que Pippin enciende la almenara de Minas Tirith y la cámara

³⁰⁹ Estas son en (88) “The Window on the West”, donde Faramir conversa con Madril sobre lo que sucede en la trama y dónde esto se sitúa en el mapa; y en (75) “Homeward Bound”, donde luego de la coronación de Aragorn la cámara realiza en un mapa el recorrido de Minas Tirith a Hobbiton.

³¹⁰ “El mapa en una película es a menudo la garantía oculta de que lo que cuenta a su espectador es su verdad. Teniendo no origen en el film en sí mismo, simplemente está allí, como una tablilla sagrada, atestiguando a las leyes espaciales de la narración”.

³¹¹ El argumento de Conley (2006) está basado en que el mapa tiene un fuerte valor religioso que está profundamente arraigado en la historia de la cartografía, puesto que en la temprana edad moderna la mayoría de los mapas hechos públicos eran aquellos impresos dentro de la Biblia, por lo que funcionaban a su vez como representativos de la presencia de Dios.

³¹² “Los films aquí son exitosos en cartografiar el espacio de su mundo para proveer un sentido coherente de sus dimensiones y escalas”.

recorre sobre las Montañas Blancas el encendido de las diferentes almenaras hasta Edoras. En cambio, el hecho de visualizar escenarios sin personajes, o si estos se encuentran diminutos dentro de un GPG, imposibilita que el espectador tenga en cuenta sus reacciones para ajustar la suya propia y lograr una percepción más profunda, o *interior*, del territorio; sucede algo parecido cuando el espectador ya conoce un escenario al que un personaje se dirige y pierde la oportunidad de experimentarlo juntos. A pesar de que esto no suele ser la norma, el caso más significativo es el del Monte del Destino a continuación.

Retornando al prólogo, se corta al plano 1.12, que entra junto al súbito inicio musical de “Mordor Descending Third accompaniment” y la lectura de la palabra “Mordor” de manera transversal sobre el mapa, donde Jackson dirige toda la atención con un PD mientras la cámara realiza un movimiento antinatural respecto al anterior: ahora se mueve con mayor velocidad y en un leve *dolly in* girando en sentido antihorario, como si fuera atraída por una fuerza invisible; asimismo, aparece el primer nombre en la metanarración de Galadriel: “In the land of Mordor...”. Corte a 1.13 donde se ve la primera gran panorámica del film, un GPG de un volcán al cual la *voice-over* denomina: “in the fires of Mount Doom” a la vez que este expulsa lava que contrasta con la oscura desolación del territorio; mientras, la cámara se sigue acercando con un leve *dolly in*. Corte a 1.14, veloz *zoom in* de un PP a PPP de Sauron mirando a cámara, si es que se le puede llamar mirada, que lo identifica: “the Dark Lord Sauron forged in secret a Master Ring”. Mientras el *zoom in* continúa, Sauron es inmediatamente sumido en llamas desde el inferior del cuadro utilizadas como transición al plano 1.15: un PE 3/4 contrapicado suyo sobre una pasarela de rocas, las llamas arden debajo mientras alza su mano derecha frente a la cámara que tiembla dentro de Sammath Naur, “...to control all others”, y es sumido por un segundo grupo de llamas que entran desde la izq. como transición. Sin nombrarlo aún como tal, se introdujo al principal antagonista del film al que da título. Además, la tríada de nombres que Galadriel narra mientras Jackson los muestra en pantalla es fundamental, porque cuando comienza el relato de la Comunidad del Anillo los tres están intrínsecamente ligados: Mordor, Monte del Destino, Sauron; territorio, objetivo³¹³, antagonista. Por otro lado, el espectador ya visualizó antes que cualquier otro personaje, así como antes de saberlo él mismo, dónde terminará la trama principal.

Sobre esto, el doble relato fílmico y la elección de no presentar los eventos únicamente con una metanarración implica que Jackson debe tomar la decisión de si darle o no forma física a Sauron, y cuál. Walsh expone:

³¹³ Objetivo en el sentido del lugar en el mapa al cual deben llegar: una “X” que marca el tesoro escondido; o en este caso dónde deshacerse del tesoro escondido.

Here was the place, the one place, that we were going to demonstrate the depths of his power, and if we failed to do that, then he really wasn't going to be very credible for three whole movies; so we knew it was very important that we sell him as this terrible and omnipotent all-powerful force.³¹⁴ (en Jackson, 2002b, 00h03m45s)

LOTR es un relato en el que se prioriza lo que se han denominado como características *exteriores* de los elementos adaptados. Esto no quiere decir que no cuente con *interiores*, que sí lo hace, sino más bien que las decisiones tomadas respecto al film que se está creando, sus géneros, y el horizonte de expectativas que conllevan, promueven el continuo movimiento de la trama que, conectada a personajes y tema, no otorga el tiempo suficiente como para profundizar demasiado en la psique de los personajes y los temas más espirituales, por así llamarlos. Incluso en su propia construcción mítica, en la que se presentan razas y territorios superiores a los Hombres, tales como los Elfos y Lothlórien, no se ahonda demasiado en sus características *interiores*: qué hay más allá de su apariencia, qué los diferencia de los Hombres, y cómo esto trasciende en la Tierra Media. Si bien se está analizando la construcción de la narración de Jackson bajo los conceptos de la fantasía inmersiva, lo que implica que el lector (o espectador) comparta los supuestos del mundo secundario y que los asuntos se den por sentados, a la vez se plantea que algunos asuntos son abiertamente simplificados u omitidos. En suma, mediante su narración, el equipo de guionistas intenta evidenciar características (*internas y externas*) definibles e identificables con el menor grado de ambigüedad posible. Así pues, en este caso particular del prólogo, tomaron la decisión de introducir al gran antagonista que es Sauron en su forma encarnada oscura y en todas sus capacidades, dado que por el resto de los films será un ojo incorpóreo sobre la cima de una torre. En consecuencia, Jackson debe tomar decisiones respecto a qué mostrar cuando entonces se narra que *el Señor Oscuro Sauron forjó en secreto un Anillo Maestro*, porque si bien en el relato escrito puede ser suficiente,³¹⁵ en el fílmico la imagen de Sauron vistiendo su armadura completa y sacando un casillo de un horno como el plano 1.1 rechaza el horizonte de expectativas del espectador y lo arranca por completo de la inmersión. Tanto mejor que levante su brazo derecho con omnipotencia.

³¹⁴ “Aquí era el lugar, el único lugar, donde íbamos a demostrar la intensidad de su poder, y si fallábamos en hacer eso, luego realmente no iba a ser muy creíble por tres films completos; así que sabíamos que era muy importante que lo viéramos como esta fuerza todo-poderosa, terrible y omnipotente”.

³¹⁵ En [14] “The Council of Elrond”: “and forged secretly in the Mountain of Fire the One Ring to be their master” (Tolkien, 2005, p. 242) [“y los engañaba forjando secretamente en la Montaña de Hierro [sic] el Anillo Único, para dominarlos a todos” (Tolkien, 2002, p. 327). Traducción: Domènech].

De vuelta al prólogo, las llamas del plano 1.15 realizan la transición al 1.16: PD del Anillo Único levitando y girando sobre sí mismo como para que el espectador pueda tener una imagen precisa de su simple forma. Galadriel narra: “...and into this Ring he poured his cruelty, his malice and his will to dominate all life”, y entonces el espectador mira con mayor atención *al más insignificante de los anillos* contener semejantes cualidades. Entra una tercera llamarada desde la der. como transición al plano 1.17: un PP de Sauron con un PD del dorso de su mano abriéndose delante de la cámara que en un veloz *zoom in* concluye en un PD del Anillo que ahora muestra su rasgo, la inscripción ardiente que forma parte de su poema: “One Ring to rule them all, One Ring to find them, / One Ring to bring them all and in the darkness bind them”. De esta manera también se completa la utilización de la cuarta y quinta línea del poema: “One for the Dark Lord on his dark throne / In the Land of Mordor where the Shadows lie”, y es Galadriel quien concluye con la línea exacta: “One Ring to rule them all”. Corte a 1.18, Jackson muestra otra vez el PG del mapa de la Tierra Media, pero esta vez su rotación es de izq. a der., contraria a su primera aparición. Desde el centro de Mordor se expande la Sombra mientras suena el tema “Sauron / Evil of the Ring” y Galadriel narra: “One by one the Free lands of Middle-earth fell to the power of the Ring”, nombrando por primera vez a la Tierra Media, a pesar de que aparece en el título del mapa en el lado inferior izq.; además, y como se han correspondido hasta el momento, Jackson provee tres planos que representan la narración de Galadriel: 1.19, 1.20 y 1.21, que se funden junto con el mapa en una metonimia que da a entender el asalto sobre toda la Tierra Media. El plano 1.21 indica la victoria del poder del Anillo y funde a una pantalla negra que, una vez más, sigue refiriendo a lo que ahora se le dio un nombre: Sauron. Entonces Galadriel narra: “But there were some... who resisted”, y *algunos* trae consigo una elipsis de unos 1.700 años en la historia del Anillo Único (ver Anexo B.5) junto con el corte al plano 1.23: Isildur liderando un batallón sobre las planicies de Dagorlad, al igual que el cambio de tema a “The Ringwraiths”³¹⁶. Finalmente llegó la *gran batalla* que Jackson tenía en mente para el prólogo.

Respecto a esto, K. M. Thompson (2006) argumenta que “much of the discourse around the trilogy has emphasized, if not fetishized, epic scale, monumentality, and numbers”³¹⁷ (p.

³¹⁶ Este es el segundo tema declamado que presenta “Prologue: One Ring to Rule Them All...”. En este caso particular las voces toman el lugar de los Nazgûl, los cuales no vuelven a aparecer en el prólogo; sin embargo, al no comprenderse la lengua Adúnaic, igual cumple la función de *estética de los sonidos*. Su letra es: “We renounce our Maker. / We cleave to the darkness. / We take unto ourselves the power and glory. / Behold! We are the Nine, / The Lords of Unending Life” (Boyens en Adams, 2006, p. 15) [“Renunciamos a nuestro Creador. / Nos aferramos a la oscuridad. / Tomamos para nosotros el poder y la gloria. / Contemplad! Somos los Nueve / Los Señores de la Vida Interminable”].

³¹⁷ “Mucho del discurso en torno a la trilogía ha enfatizado, sino fetichizado, la escala épica, la monumentalidad, y los números”.

284), tanto dentro de su producción como para su publicidad. Asimismo, la autora asegura que la escala es uno de los mayores componentes de su puesta en escena: “[In] the narrative’s textualization of the juxtaposition and contrast between different sizes (...) the film foregrounds a narrative concern with contrasts in scale”³¹⁸ (p. 285). Para su confirmación no se precisa más que ver la continuación del plano actual, el 1.23: Isildur en PMC camina de izq. a der. hacia la batalla mientras la cámara lo acompaña con un paneo que revela un GPG de la planicie de Dagorlad abarrotada por 80.000 tropas próximas a colisionar, la cámara continúa con el paneo abandonando el campo de batalla y elevándose realiza un *tilt up* hasta abarcar la masividad del Monte del Destino desde un PG contrapicado. En tanto, Galadriel sitúa al espectador en el lugar: “A last alliance of Men and Elves marched against the armies of Mordor. And on the slopes of Mount Doom, they fought for the freedom of Middle-earth”; aquí suceden dos cosas: la primera es que con la sola mención de Hombres y Elfos se da por sentado que no hay Enanos y nunca se explica el por qué, de nuevo características de la fantasía inmersiva; la segunda es que con la mención de Mordor y el Monte del Destino se evidencia la ausencia del tercer elemento de la tríada y presagia lo que está por venir: Sauron. No obstante, Jackson primero construye la batalla de proporciones épicas para darle mayor expectativa y peso a su introducción. Un vistazo al guion técnico permite observar cómo las acciones escritas para la batalla en el literario se desglosan en más y más planos llenos de acciones y movimientos de cámara; a partir de este momento se comienza a entorpecer la narración subordinada de Galadriel, que no solo debe esperar todo el tiempo a que la imagen alcance los *beats* del relato que ella misma va marcando, sino que además aporta menos información que antes. A pesar de que el recurso sigue funcionando y entre ambas narraciones construyen una gran (o épica) secuencia, su función dentro del prólogo ha cambiado. Por último, no es siempre posible determinar sobre qué instrumento se encuentra la cámara: sea *shoulder*, *steadycam*, rieles, una cámara virtual, etc; pero sí se evidencia que aun en los planos *fijos* la cámara no está *estática*, esto es, que pocas veces se mantienen invariables los límites del plano.

De esta manera, en los dos planos siguientes se presenta brevemente al ejército del Enemigo con dos PP de orcos amenazantes mirando a izq. (1.24 y 1.25); luego corte a un travelling de der. a izq. de un batallón de hombres perfilados en PMC disparando voleas de flechas hacia la der. (1.26). Entonces Jackson corta al plano 1.27: un GPG Picado de Dagorlad en el que la cámara planea por el territorio proporcionando una mirada privilegiada de toda la acción del campo de batalla; orcos caen abatidos desde un acantilado a der. mientras entra la

³¹⁸ “[En] la textualización de la narración de la yuxtaposición y contraste entre diferentes tamaños (...) el film destaca una preocupación narrativa con los contrastes y la escala”.

parte declamada del tema musical “The Ringwraiths”, que eleva la imagen de ambos ejércitos a punto de colisionar. Sobre este tipo de plano, sea filmado sobre helicóptero o creado por CGI, Walters (2011) expone que el espectador, liberado de las limitaciones del movimiento humano ordinario, ocupa una visión empoderada del mundo observado que no está disponible al resto de los personajes dentro de él. Si bien esto es otra forma de hablar de la *focalización espectral* previamente aludida, se trae a colación por la subsecuente apreciación que Walters propone: “For the roving camera also bears a resemblance to the piercing glare of Sauron, the film’s principal antagonist, who takes the form of a giant eye surrounded in flame, able to focus on any area of Middle Earth [sic] at will”³¹⁹ (p. 126). A pesar de que el autor continúa con una argumentación interesante, en la cual equipara esos planos de enorme magnitud a la mirada global de Sauron y las falencias en ambos para atender a los detalles que termina en la destrucción del antagonista, se estima que es más una mirada de los films construida en base a principios de la novela, que una mirada de los films construida en base a los films, donde el Ojo de Sauron sobre Barad-Dûr, aun con una mirada penetrante y poderosa, sí está representado como un *enorme ojo envuelto en llamas* pero más bien como si fuera un faro en eterna vigilancia (ver Anexo A.9). Esto se trae a colación porque contribuye a reforzar dos conceptos sobre los cuales se está elaborando: el primero es la *exterioridad*, dado que Sauron luego de perder el Anillo Único toma la forma *literal* de un *enorme ojo envuelto en llamas* al que además se le incorpora un haz de luz para indicar dónde está mirando (y que a su vez el espectador sigue con su mirada), el segundo es que esta representación de Sauron no está inherentemente mal, en absoluto, siempre y cuando se mantenga una coherencia interna con su propio relato que es *LOTR*. Es decir, si bien en el análisis comparativo la *superposición* de ambas obras es fundamental como metodología, luego, y a pesar de que es imposible abstraer una de la otra, *LOTR* debe ser *autosuficiente*.

De vuelta en la secuencia, si se regresa sobre los planos anteriores, del 1.23 al 1.27, se puede encontrar la yuxtaposición de distintas escalas introducida por los distintos valores de plano que Jackson utiliza entre y dentro de ellos, y que producen la gran escala épica general. K. M. Thompson (2006) profundiza sobre los movimientos realizados por la cámara y los clasifica en cuatro: (1) tomas aéreas de helicóptero, (2) movimiento de cámara “vertiginoso”, (3) uso de cámara digital, (4) el movimiento descendente de los personajes. No obstante, se tomará el atrevimiento de modificar el punto (4) para que también se entienda como *la*

³¹⁹ “Puesto que la cámara errante también guarda un parecido a la mirada penetrante de Sauron, el antagonista principal del film, quien toma la forma de un enorme ojo envuelto en llamas, capaz de enfocarse en cualquier área de la Tierra Media a voluntad”.

introducción de personajes (y sus detalles) en el plano, así como de añadir (5) el acercamiento de la cámara a los personajes, que es posiblemente el movimiento predilecto de la trilogía, como si constantemente intentara forzar el no detenimiento de la trama. Todos estos movimientos ya fueron o serán encontrados durante el prólogo.

De esta manera, se continúa con los planos 1.28 al 1.38, donde finalmente se da la coalición de ambos ejércitos hacia la cual Jackson está construyendo; aquí se destacan los movimientos “vertiginosos” en el *travelling* del plano 1.31 y el *barrido* del 1.37, así como el montaje “vertiginoso” entre ellos y el resto de los planos fijos.³²⁰ Por su parte, el *dolly in* a Elrond cumple la función de destacarlo como personaje (1.30); y si bien ya está singularizado como el único sin casco entre un ejército que viste armadura completa, lo que a su vez da la impresión de una gran habilidad, temeridad o insensatez en batalla, se destaca su precisa identificación porque junto con Galadriel van a demostrar el tipo de inmortalidad que poseen los Elfos cuando reaparezcan en el relato 5000 y 3000 años después con idéntico aspecto físico (ver Anexo A.10). Lo que es más, como ninguno de los dos son nombrados en el prólogo, singularmente forman parte de la modalidad inmersiva de primero narrar y luego, en otro contexto, explicar quiénes son y cuál es su propósito. Además, la orden de Elrond en *Sindarin*: “Tangado haid! Leithio i philinn!” no se traduce al inglés pero aun así se entiende, cuando con la primera parte se afianzan escudos y tensan arcos y con la segunda se libera una ráfaga de flechas cuya intensidad, por cierto, es acrecentada por Jackson al ser repetida en cuatro planos consecutivos: 1.34, 1.35, 1.36 y 1.37, y donde el *barrido* revela a los orcos siendo abatidos. Finalmente, en el plano 1.38 Jackson cumple su promesa cuando los orcos colisionan contra las coordinadas filas de elfos que se extienden hasta el horizonte. Luego, del 1.39 al 1.44 el combate se vuelve caótico y la cámara así lo acompaña con movimientos aún más vertiginosos entre cortes elípticos, lo que sitúa al espectador en medio de la acción. Después de tres planos de tropas anónimas, se vuelve por un instante a Elrond (1.42) y en seguida se corta a Gil-Galad (con su lanza Aeglos) (1.43), quien tampoco lleva casco ni se lo nombra y cuya importancia está limitada a su primer y único plano en batalla, que concluye con un acercamiento a su rostro en una suerte de *cameo* para la audiencia conocedora que sí puede identificarlo.³²¹ Entonces, Jackson corta a 1.44, donde el grito de triunfo de Elendil es acompañado por un *dolly in* a su espada Narsil, que demuestra su mayor importancia en el relato y marca el retorno de la

³²⁰ Planos *fijos* en el sentido que en ellos la cámara no se mueve de manera “vertiginosa” pero aún presentan cierto movimiento que no los vuelve *estáticos*, como se argumentó previamente.

³²¹ O quizás algún espectador con un ojo más que perspicaz puede identificarlo como el elfo fuera de foco y a la izq. en el plano 1.4.

narración de Galadriel, quien luego de la introducción de la batalla no había pronunciado palabra, y complementa con “Victory was near”.

Con el retorno de Galadriel y la introducción de otro *beat* en el relato, Jackson corta a 1.45 y se toma un descanso del caos: la música extradiegética llega a un punto alto con las voces de “The Ringwraiths” y luego sigue una breve pausa en la cual se realizan movimientos más fluidos en planos más largos; particularmente, Jackson conecta, por medio de respectivos *dolly in*, a Elrond (1.45) e Isildur (1.46) con el tercero presagiado al inicio de la secuencia: “But the power of the Ring could not be undone”, narra Galadriel mientras con un PD del Anillo entra Sauron (1.47). La conexión entre Elrond e Isildur tiene dos particularidades: la primera es un indicio sobre la relación de estos en la *no-destrucción* del Anillo,³²² la segunda es que el plano del Anillo los separa de Elendil (1.48), a quien la cámara reencuadra de der. a izq. arrebatándole la victoria mientras presencia la llegada de Sauron. Ahora bien, con su llegada sucede tanto el sometimiento de la Última Alianza como el de la cámara: comienza con 1.49, el plano picado de las tropas amedrentadas mirando a der. y arriba mientras la cámara retrocede para introducir a Sauron dentro del cuadro, otorgándole así un objetivo a las miradas previas de Elrond, Isildur y Elendil; aquí, Jackson comienza a hacer más evidente la utilización de los puntos de vista dentro de la batalla, una *ocularización interna secundaria*³²³ que se evidencia fácilmente en los planos picados y contrapicados sometidos a las acciones de Sauron. Luego de su llegada, Jackson corta a un veloz *dolly in* al Anillo con su inscripción ardiente acompañado por un efecto sonoro (1.50) y entre ambos lo infunden de poder como si fuera el elemento *exterior* que justifica lo que está a punto de ocurrir: la música vuelve con mayor ímpetu y del plano 1.51 al 1.54 Sauron devasta a las tropas de la Última Alianza que salen despedidas entre flashes de energía. A continuación, en 1.55 se hace un nuevo PD del Anillo ingresando y saliendo de cuadro como si la cámara lo esperara en su intervalo exacto entre movimientos, en seguida Jackson pasa de lo micro a lo macro y el Anillo que se acaba de ver con vivo detalle demuestra todo su poder mientras hombres y elfos salen despedidos en un PG de Dagorlad (1.56), donde Sauron se encuentra rodeado por contrincantes que no son rival para su poder. En el plano siguiente, 1.57, la cámara en 48fps es gravitada por los fluidos movimientos de Sauron y su maza exhibidos en *slow motion*, este asesta dos golpes cruzados y la cámara los acompaña con un ligero retardo como si fuera una extensión del propio movimiento. En definitiva, se cumple

³²² Y que no será narrada hasta (24) “The Fate of the Ring” cuando, en un intercambio sobre el futuro del Anillo entre Gandalf y Elrond en Rivendell, se realiza una analepsis completiva del prólogo que exhibe cómo Isildur rechazó la orden de Elrond de destruir el Anillo tirándolo al fuego de Sammath Naur.

³²³ La cual, según Gaudreault y Jost: “se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una *contextualización*” (1995, p. 143).

lo propuesto por los guionistas y Sauron es visto *como esta fuerza todo-poderosa, terrible y omnipotente*, pero cuya *fuerza* además parecería residir en el Anillo en el que *vertió su crueldad, su malicia y su voluntad para dominar toda vida*, lo que los vincula y configura como un conjunto.

Luego de la introducción de Sauron se pasa al siguiente *beat* del prólogo, que como el resto, está pautado por la narración de Galadriel que se ha vuelto cada vez más espaciada, en un principio porque la narración primera de Jackson utiliza más tiempo para desarrollarse, y luego porque Galadriel comienza a dejar las frases incompletas, apenas insinuando lo que va a suceder para después retomar cuando la narración primera lo ha completado. Así pues, los planos 1.58 al 1.69 introducen formalmente a Isildur y Narsil, quienes han sido previamente exhibidos por Jackson pero no aún nombrados: Elendil arremete contra Sauron y este con un golpe lo lanza despedido ante la mirada consternada de Isildur. La cámara sigue todo el recorrido del cuerpo cuando primero choca contra una pared y luego cae al piso, donde a su vez se muestra un detalle de Narsil, tras lo que Galadriel narra: “It was in this moment... when all hope had faded, that Isildur, son of the king, took up his father’s sword”. Junto con esta metanarración, Jackson muestra a Isildur que se inclina y lamenta sobre el cuerpo de su padre, y a Sauron ahora entrando él mismo en cuadro; Isildur se abalanza hacia Narsil y se corta a 1.70, un PD de Narsil siendo tomada por Isildur. Ahora bien, se considera pertinente detenerse aquí porque los guionistas realizan un cambio que desde el prólogo influye en el tono que adquiere la historia.

En los tres planos siguientes: 1.71, 1.72 y 1.73, sucede que Sauron quiebra Narsil pisándola con su pie en el momento en que Isildur la intenta levantar, lo que no sucede en *The Lord of the Rings*, donde Elrond relata en [14] “The Council of Elrond”: “I beheld the last combat on the slopes of Orodruin [Mount Doom], where Gil-galad died, and Elendil fell, and Narsil broke beneath him”³²⁴ (Tolkien, 2005, p. 243). En primer lugar, se puede ver como otro ejemplo de la adaptación de contar a mostrar, donde si bien en la novela alcanza con la metanarración de Elrond hacia al resto del Concilio dentro de la lógica *club-story*, en el film habría que o bien mostrar cómo se rompe la espada bajo el cuerpo de Elendil o sostenerse en la narración de Galadriel dejándolo fuera de campo; de cualquier manera, Isildur aún debería *tomar la espada de su padre* desde debajo de su cuerpo. Sin embargo, se considera que hay una razón más importante, ya que si en el siglo XXI que la espada se rompa bajo el cuerpo de Elendil puede considerarse algo casual, incluso gratuito para la trama, no lo es en una historia

³²⁴ “Fui testigo del último combate en las laderas del Orodruin [Monte del Destino] donde murió Gil-Galad, y cayó Elendil, y Narsil se le quebró bajo el cuerpo” (Tolkien, 2002, p. 328). Traducción: Domènech.

de romance o en un mito, y por ende tampoco en *The Lord of the Rings*. El problema no es tanto si el espectador moderno de *blockbusters* puede o no admitir este tipo de sucesos en su horizonte de expectativas, sino en realidad si el relato se construye de manera que estos se justifiquen y adquieran cierta lógica; en este caso particular del prólogo, la base de dicha construcción es negada en esta primera oportunidad, donde en vez de atribuirle el quiebre de la espada al *destino* o el *azar*, le es atribuido a Sauron en su forma encarnada. Por lo tanto, entre dos *exterioridades*, que son las dos maneras de quebrar la espada, Jackson elige la más explícita y cuya causa también es *exterior*.

Luego, del plano 1.74 al 1.87 se desarrolla la caída de Sauron, en la que Isildur efectivamente *toma la espada de su padre* y realiza la acción que Galadriel dejó sin narrar: desde el punto de vista de Isildur se ve a Sauron inclinarse sobre él y Jackson corta al contraplano de Isildur realizando el corte con Narsil en dos valores de plano similares pero en distintos *fps* (1.75 y 1.76), de los cuales el segundo es en *slow motion* y le otorga mayor gravedad a la acción tanto física como histórica. De inmediato Jackson corta al contraplano de Sauron retrayéndose, agitando los brazos y lanzando un alarido inhumano mientras sus dedos cercenados caen en *slow motion* por el centro del cuadro, énfasis en el plural *dedos*, puesto que en vez de cortarle únicamente el del Anillo como en *The Lord of the Rings*, son cuatro los que se elevan en el aire.³²⁵ Una vez más, si bien es una consecuencia del pasaje de contar a mostrar, Jackson además hace hincapié en mostrar. Entonces, el plano 1.78 muestra, aún en *slow motion*, al dedo con el Anillo ingresando por la parte superior del cuadro y cayendo humeante sobre el suelo con un golpe metálico, seguido por un *rack focus* a Isildur, quien repara en él. Acto seguido, Jackson otorga una última muestra del poder de Sauron aún en su derrota, que inicia con un efecto implosivo que atrae con una fuerza considerable a las tropas a su alrededor y concluye con una onda expansiva que realiza un último sometimiento mediante un *dolly out* del GPG que empuja a la cámara junto a las tropas derribadas. Jackson yuxtapone una vez más cortando a un detalle del suelo rocoso donde ingresa por parte superior de cuadro y en *slow motion* el casco humeante de Sauron, que golpea el piso con un sonido metálico y contundente (1.88) tras lo cual Galadriel concluye: “Sauron, the enemy of the Free Peoples of Middle-earth, was defeated”. Los dos planos siguientes (1.89 y 1.90), luego de la previa superposición de varios temas y motivos musicales, traen consigo “The History of the Ring”, ya escuchado junto a los títulos del film y cuya utilización, según el compositor de la banda sonora Howard Shore,

³²⁵ Gollum, en [36] “The Black Gate is Closed, confirma: “Yes, He has only four on the Black Hand, but they are enough” (Tolkien, 2005, p. 641) [“Sí, Él tiene solo cuatro dedos en la Mano Negra, pero le bastan” (Tolkien, 2001b, p. 323). Traducción: Horne & Domènech].

“it’s showing you how the Ring has traveled from hand to hand” (en Adams, 2006, p. 2). Entonces Isildur toma el Anillo Único del dedo cercenado de Sauron mientras Galadriel narra: “The Ring passed to Isildur... who had this one chance to destroy evil forever”. Con el sonido chispeante emitido por el Anillo sobre la palma de la mano de Isildur, Jackson corta a 1.91 realizando una elipsis de un par de años y dejando otra vez incompleta a la frase de Galadriel, al igual que omitiendo primero la interacción de Isildur con el Anillo y luego su negación a Elrond, quien le ordena destruirlo en Sammath Naur; ambos sucesos son narrados en analepsis completivas en las secuencias (8) “The Account of Isildur” y (24) “The Fate of the Ring”, respectivamente. Además, es fundamental destacar que Galadriel dice: *quien tuvo esta única oportunidad de destruir el Mal para siempre*, lo que por un lado deja planteada la destrucción absoluta del Mal para el siguiente apartado, y por el otro destaca cómo en *LOTR* Galadriel continúa desentendiendo a los Elfos del conflicto del Anillo, al adjudicarle la sola responsabilidad de su existencia actual a Isildur.

La escena siguiente, del plano 1.91 al 1.111, narra la pérdida del Anillo Único en el río Anduin. El comienzo está acompañado por la metanarración de Galadriel: “But the hearts of Men are easily corrupted. And the Ring of Power has a will of its own”, aquí el único rasgo otorgado a los Hombres es recuperado, puesto que un ser que *por encima de todo desea el poder es fácilmente corrompible*, y a su vez vaticina el futuro inmediato de Isildur, quien ahora lleva al Anillo *con voluntad propia* colgando como una reliquia sobre su corazón y sin inscripción alguna. Entonces, la compañía es emboscada por orcos, Isildur es tumbado de su caballo y, en medio de la refriega, se pone el Anillo que lo vuelve invisible para intentar escapar lanzándose al río. No obstante, es el anillo quien se le escapa del dedo y lo deja tanto visible como desprotegido: “It betrayed Isildur... to his death”, ya que es asesinado por arqueros mientras intenta fútilmente atrapar el Anillo que se hunde en el fondo del Anduin. Se cumple así el sucinto vaticinio de que *el Anillo de Poder tiene una voluntad propia*; empero, la demostración primera de la *voluntad propia* del Anillo es omitida por Jackson en el relato del prólogo, quien prioriza introducirla más adelante en (8) “The Account of Isildur”. Por otro lado, en términos de movimientos de cámara se puede destacar el uso por parte de Jackson de planos en *12fps* (1.93, 1.94, 1.95, 1.98, 1.99, 1.101) que, junto a *paneos*, *barridos* y *zooms*, así como su intercalación con planos en *24fps*, generan un estilo brusco que obstaculiza la mirada del espectador y provoca un genuino sentido de caos en la refriega. Este recurso de disminuir el número de cuadros por segundos suele ser utilizado por Jackson en secuencias combate y movimientos rápidos que involucran al enemigo. Para finalizar, en 1.111 se ve cómo el Anillo se pierde en el lecho del río y Galadriel concluye: “And some things that should not have been

forgotten... were lost”. Aquí Jackson vuelve a fundir a negro, recurso no utilizado desde el plano 1.22; posterior a la Tierra Media conquistada por el poder del Anillo (1.21) y previo al PMC de Isildur marchando a la batalla (1.23). Por lo tanto, se entiende que *ciertas cosas que no deberían haber sido olvidadas* refiere más que solamente al Anillo e involucra también a Sauron, cuyo destino está ligado a él.

De esta manera, ante el cambio de portador, o más bien su ausencia, se funde a negro mientras suena una vez más “The History of the Ring” y Galadriel narra: “History became legend... legend became myth. And for two and a half thousand years, the Ring passed out of all knowledge”. Si bien esta frase está directamente vinculada con el análisis en el que se trabajó la alteración *The world is changed*, y de la cual ya se expuso su similaridad con el recurso del manuscrito encontrado, cabe recuperarla como parte de la construcción de la fantasía inmersiva que construye un mundo como completo en el que, en este caso particular, se difuminan los límites entre mito, leyenda, reminiscencia histórica y la historia auténtica. Asimismo, mediante un *fade in*, Jackson devuelve la imagen que realiza un *tilt down* de unos 2500 años, la primera noción temporal del relato, en los que se pasa de la ribera del Anduin a sus aguas (1.113), a las que se adentra en el plano siguiente cuando Déagol atrapa el Anillo en el fondo del río (1.114), o bien el Anillo *atrapa* a Déagol: “Until, when chance came, it ensnared a new bearer”, narra Galadriel. Nuevamente, Jackson omite parte de la historia en su relato, tanto por simplificación como pertinencia,³²⁶ y en el plano siguiente el portador ya es Gollum, quien lo tiene sobre su carcomida palma de la mano y se lo escucha pronunciar “My Precious...”³²⁷. Finalmente llega el movimiento, (1) según la clasificación de K. M. Thompson (2006), que aún no había estado presente: Jackson realiza un *dolly in* con un GPG aéreo de las Montañas Nubladas filmado desde un helicóptero. Con nuevo escenario y portador como nuevo *beat* del relato, Galadriel narra: “The Ring came to the creature Gollum, who took it deep into the tunnels of the Misty Mountains. And there... it consumed him”. Los guionistas introducen entonces dos nuevos nombres de particular importancia: Gollum, cuyo rol es fundamental en la historia, y las Montañas Nubladas, prominente división en el mapa de la Tierra Media y posiblemente uno de los mayores obstáculos que la Comunidad tiene que superar en *FOTR*. Jackson corta a 1.117, donde con un *tilt up* y *dolly in* se muestra todo lo necesario de la vida de esta criatura que se alimenta a base de pescado crudo y no hace más que contemplar su *Tesoro*. Encorvado sobre

³²⁶ La narración completa del altercado entre Déagol y Sméagol (Gollum), junto a los orígenes de Gollum, funcionan como el prólogo de *ROTK*: (117) “The Finding of the Ring”, que en un principio iba a ser una analepsis evocada en (62) “The Passage of the Marshes”, cuando Frodo lo llamara por su nombre original por primera vez.

³²⁷ “Mi Tesoro...”

una roca se ve la figura escuálida de Gollum alabando íntimamente al Anillo: “It came to me. My own. My love. My own. My Precious... GOLLUM!”³²⁸. Con este último sonido gutural Gollum se gira como si en su paranoia hubiera detectado la propia presencia del espectador, quien lo observa ahora con la cámara prácticamente *estática*, pero no del todo, hasta que la criatura vuelve a su Tesoro. Entonces, la *voice-over* de Galadriel aporta más información y proporciona al espectador una nueva noción de temporalidad: “The Ring gave to Gollum unnatural long life. For five hundred years it poisoned his mind. And in the gloom of Gollum’s cave... it waited”. Y Jackson vuelve a fundir a negro junto a *esperó* como respuesta no pronunciada de *¿a qué/quién?*

De cualquier manera, la respuesta se insinúa con los planos siguientes, del 1.119 a 1.122, que funcionan bajo la misma lógica de las diferentes formas de narrar entre el relato escrito y el relato fílmico. Así pues, Jackson ahora se apoya en la metanarración de Galadriel: “Darkness crept back into the forests of the world. Rumor grew of a Shadow in the East... Whispers of a nameless fear. And the Ring of Power perceived... its time had now come”, y, como en el plano 1.113, Jackson se permite introducir imágenes que más que narrar describen, pero simbolizan aquello que no es sencillo de representar: Sauron en su forma espiritual recobrando poder. Los paisajes en penumbras y contraluces se funden entre sí generando un ambiente de inquietud que concluye en un ocaso (o un alba) con *su momento había llegado*. A continuación, Jackson exhibe al Anillo demostrar una *voluntad propia* considerable al caer en solitario entre las rocas de la cueva de Gollum en las Montañas Nubladas. La imagen está en *slow motion* y con cada golpe del Anillo se escucha resonar un eco harto incómodo (1.123, 1.124 y 1.125).³²⁹ Asimismo, la metanarración de Galadriel aumenta la expectativa de lo que va a suceder: “It abandoned Gollum. But something happened then the Ring did not intend...”, y se funde a negro por última vez marcando una última presencia de la Sombra antes de pasar al mundo completamente ajeno de la Comarca. Así pues, un nuevo *fade in* da comienzo a la última iteración de “The History of the Ring” y Jackson muestra al Anillo rodeado de elementos característicos de la cueva de Gollum; “It was picked up by the most unlikely creature imaginable...”, narra Galadriel, y Bilbo pregunta “What’s this?” en un imprevisto (o no) juego de adivinanzas que Galadriel concluye: “A Hobbit ... Bilbo Baggins of the Shire”. Primero con un *dolly in* a su rostro y detalle del Anillo, donde Bilbo confirma “A ring”, y luego con un *tilt up* cuando escucha el grito en *off* de Gollum: “Lost! My Precious is lost!”³³⁰, Jackson nos presenta lo que es un Hobbit en rasgos

³²⁸ “Él vino a mí. Mío propio. Mi amor. Mío propio. Mi Tesoro... ¡GOLLUM!”.

³²⁹ Estos tres planos se consideran inspirados en *The Lord of the Rings* (1978) de Bakshi (ver Anexo A.3).

³³⁰ Bilbo: “¿Qué es esto? Un anillo”. Gollum: “¡Perdido! ¡Mi Tesoro está perdido!”.

generales y a Bilbo, el nuevo portador del Anillo Único, en particular. Por último, la secuencia concluye con Bilbo guardando el Anillo en su bolsillo (1.129) y un corte a un *dolly out* de otro GPG de las Montañas Nubladas (1.130) que, por lo tanto, se mueve en dirección opuesta al que introdujo al espectador dentro de la cueva de Gollum. A su vez, termina con la última frase de Galadriel: “For the time will soon come when Hobbits will shape the fortunes of all”. Entonces el movimiento regresivo se funde con otro similar sobre dibujos de las Montañas Nubladas en un nuevo mapa de la Tierra Media que, a diferencia del primero (1.10 y 1.18), se ve más pulcro, útil, y que forma parte de la diégesis. La cámara sigue su camino hacia el oeste del mapa acompañada por una nueva narración no en *over* sino en *off*, la de Bilbo: “The 22nd day of September in the year 1400 by Shire-reckoning. Bag End, Bagshot Row, Hobbiton, Westfarthing, the Shire, Middle-earth. The Third Age of this world”³³¹, que sitúa al espectador en el tiempo y espacio en los que comienza el relato de la Comunidad del Anillo (plano 2.1).

Después del extenso prólogo de unos siete minutos y medio de duración, la información que posee el espectador es, aun en su forma más simplificada, tan vasta como detallada, puesto que la doble instancia relatora del relato fílmico permite que la narración primera de Jackson y la metanarración de Galadriel se complementen generando a su vez enlaces con otros elementos de la puesta en escena, como la banda sonora y el propio montaje, que forman un todo que evidentemente es mayor que la suma de sus partes. Para cuando el espectador llega a conocer cómo es un Hobbit y —en la secuencia siguiente, (2) “Concerning Hobbits”— la Comarca y su modo de vida, su conocimiento de la Tierra Media ligado a la historia del Anillo no hace más que contrastar con la nueva información. Además, dado el carácter no solo bélico sino también sombrío del prólogo, en cierto aspecto el espectador se puede llegar a sentir como un intruso en la tierra idílica de la Comarca, en la que no pareciera haber genuinos conflictos sociales, económicos ni políticos, o siquiera sistema político alguno, como si con el simple hecho de ver las imágenes, y de esa manera actualizando al relato, el espectador estuviera llevando los problemas hacia los *pobres ingenuos hobbits* de aquel lugar. Ahora bien, a pesar de que el espectador sí tiene mayor información sobre la Tierra Media respecto a los habitantes de la Comarca, si luego siguiera a los cuatro hobbits protagonistas como *personajes punto de vista* en sus correspondientes líneas narrativas, la construcción de la fantasía inmersiva sería más complicada, puesto que los estaría acompañando como uno más, es decir, dentro de la lógica de la fantasía misión-portal atado a la narrativa *club-story*, pero esto dependería, claro, de que Jackson cambiara la focalización espectacular presente en el prólogo y se centrara en una que

³³¹ “El vigesimosegundo día de septiembre del año 1400 según el Calendario de la Comarca. Bolsón Cerrado, Bolsón de Tirada, Hobbiton, Cuaderna del Oeste, la Comarca, Tierra Media. La Tercera Edad de este Mundo”.

únicamente tendiera a ser *interna variable*³³² fijada en ellos cuatro. Por otro lado, aunque es cierto que los hobbits (o al menos Frodo) también llegan a conocer los eventos que narra Galadriel en el prólogo, y consecuentemente a través del mismo medio (el relato oral), les falta aún toda la información provista por el resto de la puesta en escena, que en este caso particular es abundante. En suma, a pesar de que se trata de dos medios distintos, de cualquier manera la diferencia no está dada en las propiedades inherentes a sus relatos, sino en cómo estos son estructurados (o utilizados) para transmitir la información tanto al espectador como dentro de la propia diégesis.

De esta manera, y tal como en el apartado 8.1. “Concerning Hobbits”, se realizó la Estructura 2 con las secuencias del film presentes en el DVD (ver Anexo B.3), y, por la tarea titánica que conllevaría y considerando las salvedades expuestas por Genette (1989a), tampoco se identificó a la focalización dentro de ella. No obstante, se puede afirmar que Jackson tiende a la focalización espectral durante la trilogía y son pocas las veces en las que el espectador posee menos información que algunos de los personajes, momentos que Jackson se reserva para añadir “tensión dramática” previo a ciertos *reversals* (McKee, 1997). Dos ejemplos, y ambos con Merry y Pippin, son cuando al espectador primero se le hace creer que Pippin es pisado por un caballo en (58) “Night Camp at Fangorn”, y luego que Treebeard los lleva con Saruman en vez de Gandalf en (62) “Treebeard”. Por último, en lo que respecta a la estructura del resto de *LOTR* es necesario hacer algunas aclaraciones.

La primera es que, a diferencia de los capítulos (o Libros) de la novela, las secuencias no necesariamente se centran en una única línea narrativa ni tampoco se limitan en realizar anacronías: en (10) “The Shadow of the Past”, durante el intercambio entre Gandalf y Frodo se evoca la tortura de Gollum por doce segundos y de inmediato regresa al diálogo en Bolsón Cerrado. La segunda es que los films no mantienen ni un *personaje punto de vista* ni un *bando punto de vista*, por así llamarlo, puesto que Jackson corta libremente entre protagonistas y antagonistas dejando bien en claro la situación y qué está en juego, consecuencias, por supuesto, de la tendencia a la focalización espectral mencionada en el prólogo y mantenida en los films. La tercera es que no se puede verificar que la cronología manejada por Jackson sea la misma que la de Tolkien, ya que si se observa la Estructura 2 se puede notar cómo todas las secuencias están debidamente clasificadas, mas esto no es una confirmación de que efectivamente los eventos acontezcan en esos días, dado que fue elaborada acomodando las

³³² Que en términos cinematográficos existe “cuando el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 149), pero cuya importancia no está dada en compartir siempre su mirada o punto de vista, sino en “la coherencia global del montaje” (idem).

secuencias en las fechas estipuladas por Tolkien y corroborando con los diálogos del film, así como realizando los ajustes e indicaciones necesarios en cada caso.

En cuanto a esta última consideración, lo que sucede es que Jackson no siempre se preocupa por explicitar en qué fecha están sucediendo los distintos acontecimientos de la trilogía, lo que se considera bastante coherente, en principio porque se ahorra de justificar las alteraciones temporales realizadas en su relato —no pasan 17 años entre el cumpleaños 111 de Bilbo y la partida de Frodo, sino lo que parecieran ser algunos meses—, y además porque conecta las líneas narrativas mediante el *cross-cutting* de distintas escenas y secuencias de manera que se comprenda que están sucediendo en simultáneo y funcionan como tales. Asimismo, a pesar de que algunos miembros de la audiencia conocedora pueden identificar estas discrepancias en cuanto a la cronología,³³³ tampoco hay ninguna confirmación de que no se estén realizando elipsis o anacronías en los cortes entre las distintas líneas, por lo que aun con tecnicismos funcionan de todos modos: en *TT* las tres líneas (Aragorn, Legolas y Gimli; Merry y Pippin; Frodo y Sam) se alternan a través del *cross-cutting* dando a entender que están sucediendo o bien en el mismo día o muy cercanas entre sí, ya que incluso se corresponden en el día y la noche, cuando en verdad la diferencia se alarga y acorta de manera imperceptible y el film termina con unos cuatro días de diferencia entre Frodo y Sam y el resto de la Comunidad (esto es, claro, de concordar las cronologías de Jackson y Tolkien). Así pues, Jackson rehúye a esta precisión y salta entre y dentro de las líneas narrativas manteniendo la yuxtaposición que construye a la escala épica, difuminando los márgenes de la cronología en la que en ningún momento pareciera ser demasiado necesario saber en qué día de la diégesis viven los personajes; siempre y cuando se sigan moviendo para hacer avanzar la trama. Por último, esto no quita que en varias oportunidades la temporalidad es de todas maneras provista, puesto que si bien en ningún momento del film se insertan subtítulos que definan tiempo o lugar, se la transmite mediante los diálogos cuando resulta valiosa para el relato —como la gran línea de Gandalf en (72) “Brego”: “Look for my coming at first light on the fifth day. At dawn, look to the east”³³⁴ (01h30m23s)—. Finalmente, tampoco nada asegura que efectivamente Jackson no maneje una línea temporal secreta, funcional y precisa, pero distinta a la de Tolkien.

³³³ Un ejemplo es el de Gandalf: En *The Lord of the Rings* le cuenta al Concilio mediante una metanarración en [14] “The Council of Elrond” cómo fue aprisionado por Saruman y luego escapó de Orthanc. En cambio, en *LOTR* Jackson sí lo muestra siendo aprisionado por Saruman, así como siendo prisionero, y tan solo reserva su escape para su metanarración en (22) “Rivendell”, que en verdad realiza como una analepsis completiva puesto que prioriza la narración primera sustituyendo la segunda, a la cual deja inconclusa. La discrepancia *per se* es que mientras en *The Lord of the Rings* Gandalf se escapa el 18 de septiembre, en *LOTR* pareciera seguir capturado a mediados de octubre (en (18) “The Spoiling of Isengard” y (20) “The Caverns of Isengard”). Se dice pareciera porque tampoco hay manera de comprobar que no sean analepsis.

³³⁴ “Esperen mi llegada al despuntar el alba del quinto día. Al amanecer, miren hacia el este”.

8.3. *There are other forces at work in this world*

Primero que nada, se considera pertinente problematizar dos términos que conciernen a los modos retóricos de fantasía y que aún no han sido utilizados: *restauración* y *disminución*. Para recapitular, según Mendlesohn (2008), la fantasía misión-portal se caracteriza por comenzar con una tierra disminuida y concluir con el reconocimiento del Rey y la sanación de la tierra, lo que la autora refiere como la restauración de la grandeza de los días antiguos que asocia al rey con el bienestar y moralidad del territorio. En cambio, la fantasía inmersiva es una que se enfoca únicamente en la *disminución*, dado que se interesa en la entropía del mundo porque lo que es narrable no es su descubrimiento sino su pérdida (Clute en op. cit.). En cuanto a *The Lord of the Rings* como fantasía misión-portal y *LOTR* como fantasía inmersiva, su manera de lidiar con estos puntos pareciera ser opuesta. No obstante, esto sucede porque debería ser vista en dos niveles distintos, uno macro —Tierra Media— y otro micro —la Comarca—; ambos, por presencia y ausencia, están definidos en sus respectivos prólogos.

De esta forma, en ambas obras el Anillo Único es destruido y Sauron derrocado, así como Aragorn es coronado Rey de Gondor (y Arnor) restituyendo la línea de Isildur y consumando un nuevo matrimonio entre Elfos y Humanos; a su vez, cuando inicia la Cuarta Edad, la Edad de los Hombres, el poder de los Tres Anillos desaparece y los Altos Elfos parten hacia Valinor. Empero, la gran diferencia se encuentra en que en *The Lord of the Rings* nunca es posible restaurar la grandeza de los días antiguos porque la Caída fue concebida antes que el propio mundo, como lo explica Tolkien:

In this Myth the rebellion of created free-will precedes creation of the World (Eä); and Eä has in it, subcreatively introduced, evil, rebellions, discordant elements of its own nature already when the *Let it Be* was spoken. The Fall or corruption, therefore, of all things in it and all inhabitants of it, was a possibility if not inevitable.³³⁵ (en Carpenter, 2000b, *letter* 212)

Así pues, no solo cada Edad es un reflejo inferior de la anterior, sino que además “there is usually a hang-over especially of evil from one age to another”³³⁶ (op. cit., *letter* 144). Ahora bien, no en vano Tolkien elige una estructura *hobbitto-centric* y su prólogo está íntegramente

³³⁵ “En este mito la rebelión de la voluntad creada libre precede a la creación del Mundo (Eä); y Eä contenía en sí, subcreadamente introducidos, el mal, la rebelión, elementos discordantes pertenecientes a su propia naturaleza ya cuando se dijo Sea. La Caída o la corrupción de todo y de todos sus habitantes, por tanto, era una posibilidad, aunque no inevitable” (en Carpenter, 1993, *letter* 212). Traducción: Masera.

³³⁶ “Hay siempre una especie de resaca, especialmente dejada por el mal, desde una edad a la otra”. (en Carpenter, 1993, *letter* 144). Traducción: Masera.

dedicada a ella. Luego de que los cuatro hobbits retornan a la Comarca en el anteúltimo capítulo de la novela [61] “The Scouring of the Shire”, donde se dictamina el fin de la Guerra del Anillo que precisamente cruzó el portal y se introdujo de la mano de Saruman, en [62] “The Grey Havens” ponen manos a la obra para restaurar la desolación causada por el Mago. Sam, entre ellos, utiliza su obsequio de Galadriel y se encarga de repartir la tierra bendecida y plantar la semilla que germina en un *mallorn*, un árbol que en la Tierra Media solo puede ser encontrado en Lothlórien, logrando no solo sanar el territorio sino también cumplir las palabras de la Dama: “Then you may remember Galadriel, and catch a glimpse far off of Lórien, that you have seen only in our winter”³³⁷ (Tolkien, 2005, p. 375); en cierta manera, un remanente de los Días Antiguos se encuentra en la Comarca. Asimismo, si bien al único Rey que pueden reconocer los Hobbits es Aragorn, quien a su vez emite un edicto en el cual los Hombres no pueden entrar a la Comarca, que ahora es una *Tierra Libre* bajo la protección del reino de Arnor, los cuatro aventureros son reconocidos como los liberadores de la Comarca y ganan gran renombre: Merry y Pippin se convierten en los cabezas de sus respectivas casas y Sam es electo Mayor siete veces consecutivas, como es en parte indicado en “Note on the Shire Records”.

En cambio, en *LOTR* los eventos de [61] “The Scouring of the Shire” no suceden,³³⁸ lo que significa que la Comarca comienza y termina indemne en el relato; esto se podría traducir como que lo fantástico no se filtra a través del portal, si efectivamente en *LOTR* se hubiera construido portal alguno (al menos para el espectador). En definitiva, no hay restauración de la Comarca ni remanente de los Días Antiguos, los cuatro hobbits retornan en un estilo similar al de cuatro veteranos de la Primera Guerra Mundial de los que nadie sabe ni comprende por qué experiencias pasaron. No obstante, de mantenerse la relación prólogo-desenlace, la atención no debería estar en la Comarca sino en la Tierra Media, por lo que se destaca la narración de Galadriel en el prólogo cuando expresa: “The Ring passed to Isildur... who had this one chance to destroy evil forever”. Así pues, en el propio comienzo de *LOTR* se permite la destrucción definitiva del Mal y la característica *interior* que estuvo presente antes que cualquier *exterioridad* (*Eä: Let it Be*) es negada. Entonces, con la destrucción del Anillo Único y la caída de Sauron, el Mal sí se destruye para siempre, por lo que efectivamente el retorno del rey produce el bienestar de la Tierra Media, cuya restauración trae consigo una nueva condición

³³⁷ “Entonces te acordarás de Galadriel, y tendrás una visión de la lejana Lórien, que viste en invierno” (Tolkien, 2002, p. 505). Traducción: Domènech.

³³⁸ En los films, Saruman también muere por la mano de Gríma pero en (120) “The Voice of Saruman”, cuando está atrapado en Orhtanc por los Ents y, luego de su intercambio con Gandalf en el que este le quiebra su vara, Théoden le incita a Gríma que se una a ellos y Saruman lo humilla. Por otro lado, el obsequio de Galadriel para Sam es una cuerda.

moral, aunque no así la restauración de los Días Antiguos, puesto que el desenlace de la partida de los Tres Anillos y los Altos Elfos es el mismo, si bien la narración de Jackson no profundiza en ellos. Finalmente, de una u otra manera el advenimiento de la Edad de los Hombres es una consecuencia de la *disminución* de la tierra, se haya erradicado al Mal para siempre o no. Esta clasificación un tanto ambigua trae a colación el siguiente término perteneciente a la fantasía inmersiva que aún no se ha utilizado: el de *protagonista como antagonista*.

Mendlesohn (2008) expone que este tipo de protagonista puede criticar al mundo que lo rodea en función de sus necesidades mientras se mantiene dentro del armazón de la inmersión. De esta manera, el protagonista no solo cuestiona su propio rol en la inmersión sino también al mundo secundario, que debe ser lo suficientemente completo como para resistir el cuestionamiento que lo juzga y describe. Este es un concepto muy interesante porque su utilización puede plantearse desde dos posturas diferentes. La primera postura es planteada por Mendlesohn, quien afirma que en *The Lord of the Rings* los Hobbits pueden acomodarse a este concepto cuando tratan con la Comarca, el mundo en donde habitan y al cual conocen en profundidad como para cuestionar su orden establecido, al igual que ellos mismos cuestionarse sus roles dentro de él. En esta relación, Tolkien también incluye (en parte) al lector mediante su prólogo. La segunda postura es más intrincada, porque a pesar de que se clasificó a *LOTR* dentro de la fantasía inmersiva, lo que *permitiría* de forma lineal la clasificación de algunos de sus protagonistas como antagonistas que cuestionan a la Tierra Media, no hay que olvidar que se está analizando *LOTR como adaptación*, lo que implica *superponerlo* a *The Lord of the Rings* y ver qué huellas y trazos coinciden o no, pero debiendo *LOTR* sostenerse de manera *autosuficiente*. Por ejemplo, si bien se podría entender que la adaptación de las características *interiores* de los personajes, que traen consigo un cambio de trama e incluso tema, cuestionan por defecto a la Tierra Media sin necesidad de que pertenezcan a la fantasía inmersiva, esto sería un análisis de los personajes de los films cuestionando a la Tierra Media de la novela, y no de los personajes de los films cuestionando a la Tierra Media de los films, lo que equivaldría a plantearlo desde la primera postura, como hace Mendlesohn. En resumen, la primera postura está contenida dentro de la propia obra, sobre todo si esta tiende a la fantasía inmersiva, y la segunda considera entender a cualquier adaptación como una gran *antagonista* de su hipotexto principal, puesto que adaptar cualquier objeto es en cierta manera ponerlo a prueba, al requerir una (re-)interpretación y (re-)creación.

Para continuar, si se recupera el inicio del prólogo de *LOTR* se puede notar cómo ante la ausencia de imagen la metanarración de Galadriel ata al espectador dentro de una narración *club-story*; empero, cuando comienza la narración primera esta tanto la cuestiona como

interrumpe. Su función, que en un principio parecía más cercana a la construcción *mítica* del relato, pasa cada vez más a ser relegada como complemento de la narración primera a la cual Jackson intenta construir de manera *histórica*, y como la narración de Galadriel suele corresponderse con la de Jackson, la voz pasa a ser un acompañamiento de las imágenes que a su vez invalidan la visualización de otras que las percibidas. No obstante, la narración de Galadriel recupera su carácter mítico cuando es Jackson quien *debe* apoyarse en ella para representar conceptos más complejos, como se puede advertir en las transiciones temporales luego de que es presentado Gollum (1.119-1.122). Así pues, la narración segunda se fortalece ante las imágenes más bien descriptivas de Jackson que no corresponden de manera literal con lo que Galadriel narra. Ahora bien, se hace énfasis en el término *debe* porque pareciera ser un paradigma por el cual Jackson se rigió, en el que aquello que puede ser representado exhibiendo sus características exteriores es representado y aquello que presenta dificultades para representarse es adaptado u omitido. Si suena desdeñoso no es para nada la intención, sino al contrario, considerarlo como una decisión temprana y consciente de intentar simplificar la construcción de *LOTR* manteniendo una coherencia interna. Y parte de ello puede ser atribuido a que los guionistas consideraron la cantidad de personajes, lugares y eventos sucediendo en simultáneo lo suficientemente intrincados como para además añadir elementos más ambiguos o que requirieran demasiado tiempo en pantalla para ser explicados de manera adecuada. Ante esto, Thompson expone: “[*LOTR*] continues to succeed through its skill in telling strong stories based on fast-paced action and characters with clear psychological traits. The ideal American film still centers around a well-structured, carefully motivated series of events that the spectator can comprehend relatively easily”³³⁹ (en Hunter, 2007, p. 163). Por lo tanto, la frase de Galadriel: “The Ring passed to Isildur... who had this one chance to destroy evil forever”, cobra mayor sentido si se entiende la preferencia de los guionistas por lidiar con el Anillo en términos absolutos, además, como se encuentra en el inicio del relato, lo importante entonces es que se mantenga la coherencia interna hasta su destrucción. Así pues, los guionistas no solo personifican al Anillo con una voz, sino que también adaptan el trato que los distintos personajes tienen con él, por ejemplo: antes de partir, Bilbo deja caer el Anillo que se adhiere al piso como si tuviera un peso descomunal; Gandalf no se atreve siquiera a tocarlo; Faramir,

³³⁹ “[*LOTR*] continúa teniendo éxito a través de su habilidad en contar historias sólidas basadas en acción acelerada y personajes con características psicológicas claras. El film estadounidense ideal aún se centra alrededor de una sucesión de eventos bien estructurada y cuidadosamente motivada que el espectador puede comprender con relativa facilidad”.

aunque sin tomarlo en posesión, sí se ve seducido por él y lleva a Frodo y Sam como prisioneros hacia Osgiliath para enviarlo como un *regalo poderoso* para su padre, el senescal de Gondor.³⁴⁰

Por consiguiente, tampoco es nada menor la alteración del prólogo en la que Narsil se quiebra por la pisada de Sauron en vez de bajo el cuerpo de Elendil. Shippey afirma: “in Tolkien there is no chance, no coincidence. What his ‘bewildered’ characters perceive as chance or coincidence is a result only of their inability to see how actions connect”³⁴¹ (2003, p. 512). En *The Lord of the Rings* el azar o la casualidad son puestos en duda una y otra vez por los personajes de mayor sabiduría, aquellos que con sus metanarraciones atan a los hobbits y lector a la *club-story* y aluden a “[the] *spiritual* imperatives operating behind the scenes in Middle-earth”³⁴², como Dunning los llama (2004, p. 183). Sin embargo, en *LOTR* tampoco sucede nada por azar o casualidad,³⁴³ pero porque Jackson se asegura de que siempre haya una razón explícita visualizada de forma *exterior* que, junto a su paradigma de representación, aluden a los *imperativos materiales* operando *delante* de las escenas en la Tierra Media, para definir un término antónimo al de Dunning. Así pues, se vinculan *interior-exterior* con los términos mayores *espiritual-material*, directrices que rigen sus narraciones ligadas a la tríada personaje/trama/tema. Esto no quiere decir que en *LOTR* no haya imperativos espirituales, que en cierta manera sería anular las características interiores, sino que Jackson propone una narración que no tiende a construir los imperativos espirituales del gran elemento que es la Tierra Media correspondientes a la casualidad o destino, o más bien a la Providencia, como es aludido por Shippey (2003). Por lo tanto, que Narsil se quiebre bajo el cuerpo de Elendil no solo resultaría difícil de representar, además de posiblemente ser inadmisibile para el horizonte de expectativas del espectador del *blockbuster* moderno, sino que también sentaría un precedente de un imperativo espiritual que luego quedaría aislado en el relato, dado que la narración tiende a evitarlos.³⁴⁴

³⁴⁰ Burdge y Burke (2004) protestan de que si Faramir es corrompible, ¿por qué entonces no lo es el resto de la Comunidad?: “Legolas, Gimli, Merry, and Pippin, all protagonists who journey for hundreds of miles in the constant company of the Ring, are not corrupted, or even desire it in the least” (p. 160) [“Legolas, Gimli, Merry, y Pippin, todos protagonistas que viajan por cientos de millas en constante compañía del Anillo, no son corrompidos, o siquiera lo desean en lo más mínimo”]. No se está del todo de acuerdo con esto, mas se reconocen ciertas limitaciones. Por ello la elección del término: Jackson *intenta mantener* la coherencia interna.

³⁴¹ “En Tolkien no hay azar, no hay coincidencia. Lo que sus personajes ‘desconcertados’ perciben como azar o coincidencia es un resultado únicamente de su inhabilidad de ver cómo las acciones se conectan”.

³⁴² “[Los] imperativos *espirituales* operando detrás de las escenas en la Tierra Media”.

³⁴³ De forma interesante, lo que sí sucede por *azar o casualidad* es el encuentro de Frodo y Sam con Merry y Pippin en (13) “A Short Cut to Mushrooms”, totalmente diferente a la salida planificada de *The Lord of the Rings*. No obstante, en *LOTR*, Merry y Pippin de cualquiera manera toman la decisión activa de unirse a ellos y ayudarlos durante y luego de la aparición del Nazgûl.

³⁴⁴ Este *beat* en particular debería ser analizado con mayor profundidad. Por un lado, se considera que si hay un lugar donde podría funcionar es en el prólogo: el pasado *histórico-mítico* del propio *LOTR*; puesto que en el relato

Paradójicamente, cuando sí se habla de los imperativos espirituales no se ha acumulado suficiente evidencia como para sostener dicha afirmación: un ejemplo ya fue expuesto en el análisis previo, en el cual Walters (2011) iguala los planos aéreos con la mirada global de Sauron, mas en *LOTR* la mirada global de Sauron, si bien aún penetrante y poderosa, se interpreta como global solo cuando Frodo utiliza el Anillo y luego está representada como un gran faro; en (12) “Saruman the White”, Saruman afirma: “concealed within his fortress, the Lord of Mordor sees all. His gaze pierces cloud, shadow, earth and flesh”³⁴⁵ (2002a, 00h48m02s), y agrega: “A great eye, lidless, wreathed in flames”³⁴⁶ (ídem), adjudicándole una forma material de la que el espectador puede seguir *su mirada* en el haz de luz que emite (ver Anexo A.9). Otro ejemplo en el que sucede algo similar es en la explicación de Gandalf a Frodo sobre cómo el Anillo Único terminó en sus manos. En *The Lord of the Rings* su metanarración sucede en el capítulo [2] “The Shadow of the Past”:

‘So now, when its master was awake once more and sending out his dark thought from Mirkwood, it [the One Ring] abandoned Gollum. Only to be picked up by the most unlikely person imaginable: Bilbo from the Shire!

’Behind that there was something else at work, beyond any design of the Ring-maker. I can put it no plainer than by saying that Bilbo was *meant* to find the Ring, and *not* by its maker. In which case you also were *meant* to have it. And that may be an encouraging thought.’³⁴⁷ (Tolkien, 2005, p. 56)

En cambio, en la representación exhibida en el prólogo de *LOTR*, Galadriel alude al retorno de Sauron mientras Jackson se limita a exhibir distintos paisajes. A continuación, tres planos del Anillo Único rebotando entre las rocas son complementados por “It abandoned Gollum” para luego mencionar que sucedió algo que el Anillo no esperaba, ser encontrado *por la criatura más improbable que pueda imaginarse*: un Hobbit, Bilbo Baggins de la Comarca. Unas dos horas después, en la secuencia (34) “A Journey in the Dark”, Gandalf afirma: “There are other forces at work in this world, Frodo, besides the will of Evil. Bilbo was meant to find

principal su inadmisibilidad quizás sería aun mayor. Por otro lado, al ser en el inicio de una trilogía (ya filmada) de 300 millones de dólares, posiblemente haya sido un riesgo que Jackson no quiso tomar.

³⁴⁵ “Escondido en su fortaleza, el Señor de Mordor lo ve todo. Su mirada perfora nube, sombra, tierra y carne”.

³⁴⁶ “Un gran ojo, sin párpados, envuelto en llamas”.

³⁴⁷ “Ahora que el dueño despertaba una vez más y transmitía oscuros pensamientos desde el Bosque Negro, el Anillo abandonó a Gollum; para caer en manos de la persona más inverosímil: Bilbo de la Comarca. / ’Detrás de todo esto había algo más en juego, y que escapaba a los propósitos del hacedor del Anillo: no puedo explicarlo más claramente sino diciendo que Bilbo estaba *destinado* a encontrar el Anillo, y no por voluntad del hacedor. En tal caso, tú también estarías *destinado* a tenerlo. Quizá la idea te ayude un poco” (Tolkien, 2002, p. 80). Traducción: Domènech.

the ring. In which case you also were meant to have it. And that is an encouraging thought”³⁴⁸ (2002a, 02h09m11s). El problema no está dado en que el espectador no le crea a Saruman o a Gandalf, ambas figuras de autoridad en cuanto a la transmisión de información, incluso fuera de una estructura *hobbit-centric* y la narración *club-story*, sino en que justamente el espectador tiene un manejo por demás privilegiado de la información: es su mirada, y no la de Sauron, la que lo ve todo. De esta manera, Saruman y Gandalf estarían funcionando bajo la lógica de protagonistas como antagonistas, en cierta forma cuestionando a Sauron y la Tierra Media al adjudicarles cualidades que la narración de Jackson deja de lado, porque cuando Gandalf afirma que *hay otras fuerzas obrando en este mundo aparte de la voluntad del Mal*, solo el espectador de la audiencia conocedora sabe a lo que se refiere, ya que el espectador que mira los films basándose únicamente en los films vio durante el prólogo a la fuerza del Mal encarnada en su representación *todo-poderosa, terrible y omnipotente*, así como al Anillo ejerciendo *su voluntad* rebotando entre las rocas, y ante la ausencia de *imperativos espirituales*, las otras fuerzas a las que Gandalf refiere obtienen una forma en los *imperativos materiales*: la Comunidad del Anillo, luego encarnadas en los reinos de Rohan y Gondor, y de manera más *mítica* Elrond y particularmente Galadriel.

Lo que es más, la Dama de Lórien en verdad se construye como *la otra fuerza aparte de la voluntad Mal*, dado su carácter liminal que presenta en el relato; Maureen Thum (2010) le adjudica el rol tradicionalmente masculino de *scop*: “Galadriel plays the role of the historian, the powerful tale-teller who understands the history and wider implications of the Ring’s story and who transmits this history to the audience”³⁴⁹ (p. 240); de esta manera, la autora afirma que el prólogo de *LOTR* demuestra que Galadriel no solo sabe sino que también comprende más que cualquier otro personaje presentado en el film, así como que su rol de *scop* se vuelve a repetir en (87) “The Story Foreseen from Lórien” (op. cit.), la secuencia ya mencionada donde Galadriel narra lo que está sucediendo en las distintas líneas narrativas, mientras que con su mirada a cámara Jackson enfatiza el poder de su visión (ver Anexo A.7). Asimismo, en el transcurso del relato Galadriel se desplaza entre los arquetipos propuestos por Vogler demostrando su saber, su comprensión y su propia trascendencia en los sucesos de la Tierra Media. Tanto en el prólogo como en (87) “The Story Foreseen from Lórien”, Galadriel funciona como un Herlado para el espectador, a quien le es anunciado lo que sucedió, está sucediendo y

³⁴⁸ “Hay otras fuerzas obrando en este mundo, Frodo, aparte de la voluntad del Mal. Bilbo estaba destinado a encontrar el Anillo. En cuyo caso tú también estabas destinado a tenerlo. Y ese es un pensamiento alentador”.

³⁴⁹ “Galadriel desempeña el rol de la historiadora, la poderosa narradora que comprende la historia y las amplias consecuencias del relato del Anillo y quien le transmite esta historia a la audiencia”. Por su parte, *scop*: “an Old English bard or poet” (Merriam-Webster, 2021b) [“un poeta o bardo del inglés antiguo”].

podría suceder. Luego, durante la estadía de la Comunidad del Anillo en Lothlórien se demuestra un doble rol de Guardián del Umbral, primero por su capacidad de introducirse en las mentes de los miembros de la Comunidad y ponerlos a prueba, luego por la prueba que se impone ella misma rechazando el Anillo Único, momento en el que Jackson también permite advertir la *fuerza* que ya posee y que podría ejercer de poseer el Anillo. Además, actúa como Mentor, especialmente hacia Frodo, a quien guía y obsequia el *frasco de Galadriel* para que le sea una luz en los lugares oscuros, y de forma similar hacia el resto de los miembros de la Comunidad, que también reciben sus obsequios. Por último, en (154) “Shelob's Lair” sucede que Frodo, quien se encuentra solo y acaba de utilizar la luz del *frasco*, desfallece en Cirith Ungol pero cae en Lothlórien, donde una visión de la Dama lo pone nuevamente en pie demostrando su rol de Aliado aún en la distancia. De esta manera, en *LOTR* Jackson genuinamente construye a Galadriel como *otra fuerza aparte de la voluntad del Mal*, pero, al igual que el Mal, es una fuerza perteneciente a los *imperativos materiales* que operan *delante* de las escenas en la Tierra Media.

Por otro lado, una oportunidad en la que Jackson posiblemente está cerca de construir imperativos espirituales es en la secuencia (63) “The White Rider”, en la que Aragorn, Legolas y Gimli se vuelven a encontrar con Gandalf, que ahora es el Blanco. Particularmente, se destaca su línea de diálogo “I am Saruman. Or rather, Saruman as he should have been”³⁵⁰ (2003a, 00h53m42s). Empero, una vez que Gandalf comienza con su narración del enfrentamiento contra el Balrog, Jackson retrocede con él en una analepsis completiva en la que muestra el fin del combate. De cualquier manera, Gandalf continúa:

Darkness took me, and I strayed out of thought and time. Stars wheeled overhead and every day was as long as a life age of the Earth. But it was not the end. I felt life in me again. I've been sent back until my task is done.³⁵¹ (ídem)

Así pues, los tres planos finales de la analepsis junto a la narración segunda se pueden entender como una construcción de los imperativos espirituales, un vistazo a lo que puede haber detrás tanto de Gandalf como de la Tierra Media (ver Anexo A.11). No obstante, cabe recordar que, para mejor o peor, Jackson no podía utilizar legalmente ningún elemento de la obra de Tolkien que no fuera de *The Lord of the Rings* o *The Hobbit*.

³⁵⁰ “Soy Saruman. O más bien, Saruman como debería haber sido”.

³⁵¹ “La oscuridad me envolvió, y me extravié fuera del pensamiento y del tiempo. Las estrellas giraban por encima y cada día era tan largo como una vida entera de la Tierra. Pero no era el fin. Volví a sentir vida en mí. He sido enviado de vuelta hasta que mi tarea sea cumplida”.

De igual importancia, las Águilas son un gran ejemplo de *otra fuerza aparte de la voluntad del Mal* intrínsecamente ligadas a los imperativos espirituales de la Tierra Media, pero que en *LOTR* tan solo presentan su carácter *material*, donde Jackson además utiliza un segundo elemento *material* como señal previa para introducir (y justificar) su aparición: una polilla y el tema musical “Nature’s Reclamation”. Asimismo, son también un ejemplo de la ineficacia de la fidelidad como punto de comparación, puesto que aun manteniéndose *fieles* a las águilas de Tolkien en lo que respecta a personaje y trama, su aparición dentro de *LOTR* se percibe como un *deus ex machina* porque su función temática en la Tierra Media no queda clara ni armoniza con la coherencia interna construida mediante la ausencia de *imperativos espirituales*. En cierta forma, las águilas también funcionan bajo la lógica de protagonistas como antagonistas, ya que su presencia no solo cuestiona su propio rol sino también a la misma Tierra Media de *LOTR*. Un último ejemplo sobre fidelidad y representación *material* se encuentra en (154) “Shelob’s Lair”: Gollum, quien ha manipulado a Frodo para que desconfíe de Sam, aprovecha que los hobbits duermen para deshacerse del pan de *lembas* restante y plantar algunas migajas sobre Sam. Cuando ambos hobbits despiertan y Sam no encuentra el pan, lo primero que hace es culpar a Gollum, quien además de no comer comida de Elfos señala las migajas incriminatorias y afirma que él se lo terminó, tras lo que el hobbit se abalanza contra la criatura y comienza a golpearla. Frodo, paranoico por la corrupción del Anillo y todavía precisando la guía de Gollum para cumplir la misión, abandona a Sam diciéndole que se *vaya a casa*. Este es un *beat* que se aleja por completo de *The Lord of the Rings* y absolutamente impensado para algunos *book-firsters*, pero el problema no reside en la fidelidad, ni tampoco en si la corrupción del Anillo junto a la manipulación de Gollum son suficientes como para que Frodo abandone a Sam, sino en que Sam, quien desde el inicio de *ROTK* se ha encargado de racionar el pan de *lembas* y es absolutamente consciente de que se trata de una artimaña de Gollum, deba bajar por las escaleras hasta *visualizar* y *tocar* el pan para decidir volver a subir. Es el epítome del *imperativo material*.

9. LOTR DESDE LAS FAIRY-STORIES

9.1. Tom has his house to mind

Para continuar, se considera necesario realizar algunas aproximaciones generales a la tríada personaje/trama/tema, pese a que ya se han trabajado ciertos elementos de forma particular. En lo que respecta a los personajes de *LOTR*, mucho ha sido escrito en diversos tonos, desde ser llamados “héroes humillados” por “usurpadores” por Burdge y Burke (2004) a calificados como “estandarizados” a la fantasía de Hollywood por Croft (2010). Más allá de que dichos análisis se consideren o no válidos, estos autores como tantos otros³⁵² señalan el evidente cambio de los personajes y, basados o no en fidelidad y con mayor o menor desdén, acuerdan que es una consecuencia no tanto del medio fílmico sino del género y contexto social en el cual se adapta; empero, algunos de ellos también sostienen que es una decisión que los guionistas podrían no haber tomado, si bien esta es una discusión para otro trabajo. Por su parte, Hunter (2007) lo resume de esta manera:

The filmmakers latch onto ways to make the film connect to modern audiences, especially the all-important teenagers. The hobbit protagonists are more youthful than in the book. Orlando Bloom as Legolas is turned into a teen idol (...) Gross comic relief is introduced, centered mostly on Gimli (...). More significant is the Aragorn and Arwen romance. Relegated to an appendix of *The Return of the King*, it is expanded into a key plot development; this alleviates the unrelenting maleness of the story as well as reaching out to young women, who, post-*Titanic* (1997) and *Gladiator* (2000), have become target audiences for action blockbusters.³⁵³ (p. 159)

Sobre este párrafo, por demás somero, se considera que a grandes rasgos toca los puntos importantes de la adaptación y permite otra aproximación a cómo el carácter mítico-romántico de la mayoría de los personajes en la novela se acondiciona a uno más cercano al individuo moderno, lo que en sí no se considera que esté inherentemente mal o bien. En todo caso, debería ser dictaminado con un análisis en profundidad de los personajes dentro de la coherencia de *LOTR*, que a su vez pugna con la cuestión de qué fue primero adaptado y por qué: personaje,

³⁵² De los autores que son referenciados en este trabajo, se encuentran tales como Bratman (2010), Chance (2010), Dunning (2004), Ford y Reid (2011), Kisor (2011), Kozloff (2006), Thompson (2011), Thum (2010), Timmons (2010), Veugen (2005).

³⁵³ “Los cineastas se aferran a distintas maneras para hacer conectar al film con audiencias modernas, especialmente con los importantísimos adolescentes. Los protagonistas hobbits son más juveniles que en el libro. Orlando Bloom como Legolas es convertido en un ídolo adolescente (...) Se introduce un humor flagrante, centrado sobre todo en Gimli (...) Más significativo es el romance de Aragorn y Arwen. Relegado a un apéndice en *The Return of the King*, es expandido a un punto clave de la trama; esto alivia la implacable masculinidad de la historia así como se acerca a las mujeres jóvenes que, post-*Titanic* (1997) y *Gladiator* (2000), se han convertido en audiencia objetivo de los *blockbusters* de acción”.

trama o tema, o si únicamente se debe considerar el orden en el que aparecen en el relato, al menos en los films como unidades discretas, puesto que decisiones que los guionistas tomaron en *FOTR* debieron sostenerse en *TT* y *ROTK* para mantener la coherencia interna. A diferencia de Tolkien, Jackson solo puede reescribir, *refilmar* y reeditar hasta cierto punto, tanto por razones temporales como económicas.

Por parte de la trama, todos los lugares más relevantes de la *misión* son transitados por la Comunidad cuando están juntos y luego en sus diferentes líneas narrativas. No obstante, aquellos lugares omitidos —Crickhollow, the Old Forest, the house of Tom Bombadil, the Barrow-downs, Druadan Forest— o añadidos —Osgiliath—, si bien no cumplen una función relevante en cuanto al itinerario a seguir, sí afectan en mayor medida a los imperativos espirituales del relato y la lectura que puede hacerse del mismo. Empero, lo que se plantea es que su omisión y adición se encuentran en parte justificadas por la narración propuesta por Jackson. Por ejemplo, Boyens del equipo de guionistas, en cuanto a la ausencia de la subtrama Old Forest/Tom Bombadil/Barrow-downs³⁵⁴ propone la perspectiva de que “if you look at the edit, we don’t know they didn’t go into the Old Forest, we don’t know that they didn’t meet Tom [Bombadil]. We just don’t mention it, it’s just left untold”³⁵⁵ (en Jackson, 2002d, 11m22s). Por el contrario, John D. Rateliff (2011) separa en dos categorías al material que forma parte de la novela y no de los films: *elisión*: “[which] could have taken place within the film world but is not actually shown on screen”³⁵⁶ (p. 55), y *exclusión*: “[which] could not have occurred because of the paradoxes this would incur”³⁵⁷ (ídem), y, luego de analizar la subtrama Old Forest/Tom Bombadil/Barrow-downs, concluye que si efectivamente se trata de elisiones (como Boyens propone) de cualquier manera “there is something of a *catch-22* at work here: filling the gaps left by omitted scenes means that those absent scenes become detached from the whole, negating (or at least diminishing) their impact on the story”³⁵⁸ (p. 63). Por lo tanto, de Tom Bombadil formar parte de la narración debería ser uno muy distinto al de *The Lord of the Rings*, porque es un personaje que aun con una presencia reducida personifica particularmente la tríada personaje/trama/tema:

³⁵⁴ Capítulos: [6] “The Old Forest”, [7] “In the House of Tom Bombadil” y [8] “Fog on the Barrow-downs”.

³⁵⁵ “Si te fijás en el montaje, no sabemos que no se adentraron en el Bosque Viejo, no sabemos que no se encontraron con Tom. Simplemente no lo mencionamos, tan solo queda sin ser contado”.

³⁵⁶ “[Que] podría haber tenido lugar dentro del mundo del film pero no es realmente mostrado en pantalla”.

³⁵⁷ “[Que] no podría haber ocurrido por las paradojas en las que incurriría”.

³⁵⁸ “Aquí hay en juego una suerte de *catch-22*: llenar los vacíos dejados por las escenas omitidas significa que esas escenas ausentes se desprenden del resto, negando (o al menos disminuyendo) su impacto en el relato”. El término “*catch-22*” fue acuñado Joseph Heller, quien lo usó en su novela *Catch-22* (1961), su definición es: “a problematic situation for which the only solution is denied by a circumstance inherent in the problem or by a rule” (Merriam-Webster, 2021a) [“una situación problemática para la cual la única solución es denegada por una circunstancia inherente en el problema o por una regla”].

Tom's importance to the story, I submit, resides in theme rather than plot, for the fact is that Tom is there to do what no one else can do, which is to demonstrate to the audience by his actions just what the Ring does not do, which is to have its expected effect on him either visibly or psychologically. Tom is immune to the Ring and the Ring's power; he does not become invisible when he puts it on, nor does he fail to see Frodo (invisible to everyone else) when Frodo puts it on. This is not just a conjuring trick on Tolkien's part; the episode is there for a purpose—to underscore the relationship of the Ring to human nature and human psychology.³⁵⁹ (Flieger, 2011, p. 49)

Así pues, su ausencia como personaje, y la de su casa como *refugio*, se estima justificable, si no preferible, dentro del relato de Jackson, y esto sin siquiera tener en cuenta su caracterización: “Even on the page, Tom Bombadil comes dangerously close to whimsy (...) On his first appearance Tom is described as hopping, dancing, bounding, ‘stumping along,’ ‘charging through grass and rushes like a cow going down to drink’”³⁶⁰ (ídem); de esta manera, Flieger afirma que de Tom Bombadil presentarse en estos términos en *FOTR* sería por demás disruptivo para lo que Tolkien llama creencia secundaria (op. cit.). Por lo tanto, es un personaje de una subtrama del relato cuyas cualidades *interiores* y *exteriores* no son útiles ni para *no-construir* los *imperativos espirituales* ni para construir los *imperativos materiales*.

Por último, si bien se considera que la novela presenta diversos *temas* que los films también logran transmitir, en este trabajo se encuentra al gran tema de la obra en la cuarta función de las *fairy-stories*: Consuelo, que se encuentra en la *eucatastrophe* en el clímax de la historia. No obstante, antes es preciso recuperar la idea de entrelazado propuesta por Tolkien y el *cross-cutting* de Jackson, por lo que nuevamente se hace referencia a Shippey (2003), quien argumenta que parte del propósito de la compleja estructura de la novela está en demostrar “the characters’ natural feelings of ‘bewilderment’, in two senses, the old, literal, and perfectly true sense of being ‘lost in the Wild’, and the modern, metaphorical, and avoidable sense of being

³⁵⁹ “La importancia de Tom para la historia, creo, reside en el tema más que en la trama, puesto que el hecho es que Tom está ahí para hacer lo que nadie más puede, que es mediante sus acciones demostrarle a la audiencia justamente que es lo que el Anillo no hace, que es tener su efecto esperado sobre él visible o psicológicamente. Tom es inmune tanto al Anillo como a su poder; él no se vuelve invisible cuando se lo pone, ni tampoco falla en ver a Frodo (invisible a todo el resto) cuando este se lo pone. Esto no es simplemente un truco de conjuración por parte de Tolkien; el episodio está allí por un propósito — destacar el vínculo del Anillo a la naturaleza y psicología humana”.

³⁶⁰ “Incluso en la página, Tom Bombadil se acerca peligrosamente a extravagante (...) En su primera aparición, Tom es descrito como brincando, danzando, saltando, ‘tranqueando entre la hierba y los juncos como una vaca que baja a beber’”.

‘mentally confused’³⁶¹ (p. 507); y ambos sentidos de esta palabra demuestran otro peligro que debe ser evitado a toda costa: la *especulación*:

Its modern and metaphorical sense is something like ‘allowing one’s actions to be guided by hypotheses about what will happen, or what is happening, or what other people are likely to do’. Its ancient and literal sense is, however, the practice of looking in a *speculum* – a mirror, a glass, a crystal ball.³⁶² (ídem).

De esta manera, Shippey afirma que la totalidad de la estructura de *The Lord of the Rings* indica que la decisión y la perseverancia sin especular qué está sucediendo en otros lados puede ser recompensado más allá de cualquier esperanza: “[Tolkien] believes in the workings of Providence. (...) But that Providence does not overrule free will, because it works only through the actions and decisions of the characters”³⁶³ (p. 512); otra vez: en Tolkien no existe el azar. Ahora bien, en *LOTR* tampoco existe el azar porque la narración lo anula; Shippey argumenta que, desde el comienzo, Jackson provoca una disminución del *desconcierto* “by explaining the history of the Ring start to finish, and by eliminating flashbacks: ‘putting the viewer in the picture’ is achieved at the cost of reducing the characters’ (and the reader/viewer’s) sense of uncertainty”³⁶⁴ (ídem). Una vez más se hace hincapié en la mirada privilegiada del espectador entre las distintas líneas narrativas e incluso dentro de ellas, puesto que cuando Shippey se refiere a que Jackson elimina los *flashbacks* no es porque en *LOTR* no los haya, que sí los hay, sino porque el relato no se nutre de ellos de la manera en que lo hace *The Lord of the Rings*. Además, en *LOTR* los *flashbacks* tienden a comenzar como metanarraciones de un personaje con función explicativa (a) y transformarse en analepsis completivas (A): dado que la narración primera de Jackson ya exhibe al personaje en la diégesis, este crea un relato segundo con su narración segunda que, de cierta manera, funciona como primera para ese suceso en particular, pero Jackson materializa dicha metanarración con el relato primero limitando aún más su valor como segunda; lo mismo que sucede con Galadriel en el prólogo. Por otra parte, mientras que en la novela, Mordor, el Monte del Destino y Sauron

³⁶¹ “Los sentimientos naturales de ‘desconcierto’ de los personajes, en dos sentidos: el sentido viejo, literal, y perfectamente verdadero de estar ‘perdido en la naturaleza Silvestre’; y el sentido moderno, metafórico, y evitable de estar ‘mentalmente confundido’”.

³⁶² “Su sentido moderno y metafórico es algo como ‘permitirse uno guiar sus acciones por hipótesis de lo que sucederá, o lo que está sucediendo, o lo que otra gente probablemente haga’. Su sentido antiguo y literal es, sin embargo, la práctica de mirar en un *speculum* — un espejo, una copa, una bola de cristal”.

³⁶³ “[Tolkien] cree en las obras de la Providencia. (...) Pero esa Providencia no invalida al libre albedrío, porque solo obra a través de las acciones y decisiones de los personajes”.

³⁶⁴ “Al explicar la historia del Anillo de inicio a fin, y al eliminar los *flashbacks*: ‘poner al espectador en la situación’ es logrado a costa de la reducción del sentimiento de incertidumbre de los personajes (y del lector/espectador).

son conceptos que se trabajan durante toda la trama pero solo realmente experimentados sobre el final, en *LOTR* desde el comienzo del prólogo se conoce el lugar donde Frodo y Sam deben destruir el Anillo y el Mal al que se enfrentan: para el espectador no hay *desconcierto* alguno. Por último, en el sentido antiguo de la palabra *especulación*, ambas obras hacen uso del Espejo de Galadriel y las *palantíri*, pero en *LOTR* su sentido *moderno* y *metafórico* no es trabajado lo suficiente como para comprender que estos objetos muestran verdades desde perspectivas que invitan a sacar conclusiones erróneas; una vez más, Jackson opta por desambiguarlos y no profundizar en sus características *interiores*.³⁶⁵

9.2. *The Ring is mine*

Después de esto, y recuperando la cuarta función de las *fairy-stories*, Tolkien (1997) define el Consuelo del “Final Feliz” como *eucatastrophe*: “the sudden joyous ‘turn’ (for there is no true end to any fairy-tale). This joy, (...) is not essentially ‘escapist’, nor ‘fugitive’. In its fairy-tale setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur”³⁶⁶ (p. 153), cuya cualidad de gozo en una Fantasía exitosa puede ser explicada como un súbito destello de una realidad o verdad subyacente (op. cit.). De este modo, si se tiene en cuenta el “Argumento Moral” de Truby (2008), que es la visión del autor sobre cómo actuar en el mundo, y también la “Idea Controladora” de McKee (1997), que configura las decisiones estratégicas del escritor, se puede advertir cómo la definición de *eucatastrophe* se corresponde con ellas. A pesar de que la cuarta función de las *fairy-stories* no tiene por qué funcionar de por sí como tema, al ser Tolkien un devoto católico y *The Lord of the Rings* una obra fundamentalmente católica cuyos elementos religiosos se encuentran absorbidos en el relato y el simbolismo (Tolkien en Carpenter, 2000b), se considera un punto de partida pertinente para los subsecuentes temas que se pueden identificar.³⁶⁷ De hecho, el propio Tolkien encuentra la gran

³⁶⁵ Así, en (39) “The Mirror of Galadriel” Galadriel le informa a Frodo que lo que vio, una alusión a [61] “The Scouring of the Shire”, es lo que sucederá si falla en su misión. Luego, en (18) “The Spoiling of Isengard” Saruman y Sauron utilizan las *palantíri* como una forma de línea directa de comunicación. En cambio, en (124) “The Palantír” sí se acerca al concepto de *especulación*, ya que cuando Pippin mira en la *palantír* se da a entender que Sauron concluye que este hobbit tiene el Anillo. Por último, en (176) “Aragorn Masters the Palantír” se da otro estilo de comunicación directa con *palantíri* entre Aragorn y Sauron, donde el primero le tiende una trampa mostrando a Andúril previa partida a hacia la Puerta Negra y el segundo le revela una visión de Arwen que aparenta estar (o está) muerta.

³⁶⁶ “El repentino y gozoso ‘giro’ (pues ninguno de ellos tiene auténtico final), toda esta dicha, (...) no se fundamenta ni en la evasión ni en la huida. En el mundo de los cuentos de hadas (o de la fantasía) hay una gracia súbita y milagrosa con la que ya nunca se puede volver a contar” (Tolkien, 1999, p. 54). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁶⁷ Sobre este punto es necesario hacer algunas aclaraciones. Primero que nada, si bien las *fairy-stories* deben tener elementos morales y religiosos, estos no deben ser explícitos en la forma del Mundo Primario porque Tolkien lo encuentra fatal para la ficción, y pone el ejemplo del cristianismo en el “mundo Artúrico” (en Carpenter, 2000b). Luego, Flieger (2017) remarca que las cartas de Tolkien fueron escritas en distintos momentos de su vida y para distintos destinatarios, así como antes y luego de la publicación de *The Lord of the Rings*, por lo que se encuentran

presencia de dos. El primero lo expresa en una carta a fines de 1951, previo a la publicación de *The Fellowship of the Ring*:

The last Tale [*The Lord of the Rings*] is to exemplify most clearly a recurrent theme: the place in 'world politics' of the unforeseen and unforeseeable acts of will, and deeds of virtue of the apparently small, ungreat, forgotten in the places of the Wise and Great (good as well as evil).³⁶⁸ (en Carpenter, 2000b, *letter* 131)

Y el segundo en una carta en abril de 1956, luego de la publicación de los tres libros:

The real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mystery of the love of the world in the hearts of a race 'doomed' to leave and seemingly lose it; the anguish in the hearts of a race 'doomed' not to leave it, until its whole evil-aroused story is complete.³⁶⁹ (en Carpenter, 2000b, *letter* 186)

Sin embargo, en este último caso Tolkien también menciona las virtudes de las acciones de los *aparentemente pequeños* citando una línea de diálogo de Elrond.³⁷⁰ En suma, antes que formular una nueva frase precisa y coherente que posiblemente combine a la *eucatastrophe* con los dos párrafos expresados por Tolkien, se opta por el análisis de la función de Consuelo como representación del gran tema subyacente y, por consiguiente, el comienzo del último análisis, que consiste en considerar a *LOTR* desde las cuatro funciones de las *fairytale-stories*.

De esta manera, en *The Lord of the Rings* en el final de [56] “Mount Doom”, Sam le perdona la vida a Gollum y entra en Sammath Naur en busca de Frodo, quien le habla: “‘I have come,’ he said. ‘But I do not choose now to do what I came to do. I will not do this deed. The

contradicciones que distintos investigadores pueden elegir para probar puntos opuestos. No obstante, la autora plantea que estas contradicciones eran con las que el propio Tolkien se encontraba: “He certainly espoused orthodox Catholicism, but his letters and his fiction show an imagination capable of transcending Christianity without disagreeing with it” (p. 22) [Él ciertamente defendía el catolicismo ortodoxo, pero sus cartas y su ficción muestran una imaginación capaz de trascender el cristianismo sin discrepar con él]. La autora describe a un hombre que, aun siendo un devoto cristiano, sentía un profundo anhelo por la antigua cultura pagana heroica que el propio cristianismo había sustituido (op. cit.).

³⁶⁸ “El último Cuento [*The Lord of the Rings*] ha de ejemplificar con el máximo de claridad un tema recurrente: el lugar que ocupan en la ‘política mundial’ los actos imprevistos e imprevisibles de la voluntad y las virtuosas hazañas de los aparentemente pequeños, insignificantes, olvidados en el lugar de los Sabios y Grandes (tanto buenos como malvados)” (en Carpenter, 1993, *letter* 131). Traducción: Masera.

³⁶⁹ “El verdadero tema para mí se centra en algo mucho más permanente y difícil: la Muerte y la Inmortalidad; el misterio del amor por el mundo en los corazones de una raza ‘condenada’ a partir y aparentemente a perderlo; la angustia en los corazones de una raza ‘condenada’ a no partir en tanto su entera historia no se haya completado” (en Carpenter, 1993, *letter* 186). Traducción: Masera.

³⁷⁰ En específico: “‘Yet such is oft the course of deeds that move the wheels of the world: small hands do them because they must, while the eyes of the great are elsewhere’” (Tolkien, 2005, p. 269) [“Sin embargo, así son a menudo los trabajos que mueven las ruedas del mundo. Las manos pequeñas hacen esos trabajos porque es menester hacerlos, mientras los ojos de los grandes se vuelven a otra parte” (Tolkien, 2002, p. 364). Traducción: Domènech].

Ring is mine!”³⁷¹ (Tolkien, 2005, p. 945) y se coloca el Anillo volviéndose invisible. En ese preciso instante toda la atención de Sauron se centra en la Montaña, a donde ahora vuelan velozmente los Nazgûl, y Sam es derribado por Gollum. Entonces Gollum forcejea con un Frodo invisible hasta cercenarle el dedo del Anillo y Frodo cae de rodillas.

But Gollum, dancing like a mad thing, held aloft the ring, a finger still thrust within its circle. It shone now as if verily it was wrought of living fire.

‘Precious, precious, precious!’ Gollum cried. ‘My Precious! O my Precious!’ And with that, even as his eyes were lifted up to gloat on his prize, he stepped too far, toppled, wavered for a moment on the brink, and then with a shriek he fell. Out of the depths came his last wail *Precious*, and he was gone.³⁷² (Tolkien, 2005, p. 946)

El dictamen de Tolkien respecto a este suceso es que no solo era imposible que Frodo renunciara al Anillo, en acto o voluntad y especialmente en su punto de máximo poder, sino que su fracaso estaba presagiado desde antes (en Carpenter, 2000b, *letter* 191). Por lo tanto, dice el autor,

I do not think that Frodo's was a moral failure. At the last moment the pressure of the Ring would reach its maximum – impossible, I should have said, for any one to resist, certainly after long possession, months of increasing torment, and when starved and exhausted. Frodo had done what he could and spent himself completely (as an instrument of Providence) and had produced a situation in which the object of his quest could be achieved. His humility (with which he began) and his sufferings were justly rewarded by the highest honour; and his exercise of patience and mercy towards Gollum gained him Mercy: his failure was redressed.³⁷³ (en Carpenter, 2000b, *letter* 246)

³⁷¹ “He llegado —dijo—. —Pero ahora he decidido no hacer lo que he venido a hacer. No lo haré. ¡El Anillo es mío!” (Tolkien, 2001a, p. 285). Traducción: Horne & Domènech.

³⁷² “Pero Gollum bailaba desenfrenado, y levantaba en alto el Anillo, con un dedo todavía ensartado en el aro. Y ahora brillaba como si en verdad lo hubieses forjado en fuego vivo. / —¡Tessoro, tessoro, tessoro! —gritaba Gollum—. ¡Mi tessoro! ¡Oh mi Tessoro! —Y entonces, mientras alzaba los ojos para deleitarse en el botín, dio un paso de más, se tambaleó un instante en el borde, y luego, con un alarido, se precipitó en el vacío. Desde los abismos llegó su último lamento *¡tessoro!* y desapareció para siempre” (Tolkien, 2001a, p. 287). Traducción: Horne & Domènech.

³⁷³ “No creo que Frodo fuera un fracaso moral. En el último momento la presión del Anillo alcanzaría su máximo; imposible, diría yo, que cualquiera pudiera resistirlo, seguramente después de conservarlo tanto tiempo, meses de incrementado tormento, hambre y agotamiento. Frodo había hecho lo que podía y estaba exhausto (como instrumento de la Providencia) y había logrado una situación en la que el objeto de su búsqueda era alcanzable. Su humildad (con la que había empezado) y sus sufrimientos fueron justamente recompensados por el más alto honor; y su ejercicio de la paciencia y la misericordia que usó con Gollum le ganaron la Misericordia: su incapacidad quedó enmendada” (en Carpenter, 1993, *letter* 246). Traducción: Masera.

Por el contrario, en *LOTR* la narración propuesta por Jackson no construye Providencia alguna. Si se copia el párrafo anterior sobre los sucesos finales del capítulo [56] “Mount Doom” de la novela para representar su paralelismo con el film, sucede que en la secuencia (186) “The Cracks of Doom”, Sam le perdona la vida a Gollum y entra en Sammath Naur en busca de Frodo, quien le habla: “The Ring is mine”³⁷⁴ (2004a, 03h30m34s) y se coloca el Anillo volviéndose invisible. En ese preciso instante toda la atención de Sauron se centra en la Montaña, donde ahora vuelan velozmente los Nazgûl divisados por Gandalf, y Sam es derribado por Gollum. Entonces, Gollum forcejea con un Frodo invisible, mientras Aragorn lucha contra un Troll, hasta cercenarle el dedo del Anillo y Frodo cae de rodillas. Aragorn es derribado y Legolas no logra acercarse a auxiliarlo. Gollum se irgue por primera vez en todo el film y mira embelesado al Anillo. Aragorn sigue caído; Legolas no logra acercarse. Gollum comienza a danzar extasiado, pero enseguida Frodo se pone en pie e intenta arrebatarse el Anillo. El Troll pisa a Aragorn y Gandalf lo avista. Entonces Frodo y Gollum forcejean, como Déagol y Sméagol más de 500 años antes, y ambos caen por el precipicio: Gollum y el Anillo sobre la lava y Frodo queda colgando.

Lo que Jackson realiza aquí es primero reivindicar el *cross-cutting* entre las dos líneas narrativas, ya no entre secuencias y escenas sino entre planos para llegar en conjunto al clímax,³⁷⁵ y luego denegar la acción de la Providencia que además el propio relato impide. Anthony Burdge y Jessica Burke (2004), en su diatriba contra los films y sus “héroes humillados”, clasifican a los personajes de ambas obras según los modos propuestos por Frye (2000) basados en el poder de acción del héroe, y a pesar de que clasifican a los Hobbits de *LOTR* dentro del *modo irónico*, al Frodo de Jackson lo clasifican junto a Sam dentro del *modo mimético bajo*³⁷⁶. Si bien el propósito de este trabajo no es una clasificación y análisis específico de los héroes y cómo estos se ven influenciados por los tantos otros elementos de sus obras, se considera interesante utilizar un ensayo detractor de los films para probar un punto a favor de ellos.

Entonces, más allá de que se considere positiva o negativa la adaptación de Frodo al *modo mimético bajo*, o que siquiera se esté de acuerdo con dicha clasificación o la utilización

³⁷⁴ “El Anillo es mío”.

³⁷⁵ En el final de *TT*, en (108) “The Tales That Really Mattered...”, Jackson realiza algo similar en términos de *cross-cutting* con el monólogo de Sam en Osgiliath que continúa en *voice-over* con planos de Isengard y el Abismo de Helm.

³⁷⁶ Según Frye (2000), el héroe del *modo mimético bajo* no es superior a otros hombres ni al entorno, sino es uno más del resto de los seres humanos, por lo que se le exige y responde ante su humanidad y la experiencia común humana. El héroe del *modo irónico* es uno cuyo poder e inteligencia son inferiores al resto de los seres humanos, como para que se tenga la impresión de mirar con desdén sus peripecias, frustraciones y absurdos.

de los modos de Frye, hay que aceptar que las acciones del personaje son coherentes con el relato de *LOTR*. Así como en la novela, Frodo hizo todo lo que pudo hasta el punto de extenuación para producir la situación en la cual el objetivo de su misión pudiera ser conseguido, y la imposibilidad de renunciar al Anillo aquí también siempre fue inevitable.³⁷⁷ Asimismo, en ambas obras su ejercicio de paciencia y misericordia hacia Gollum forman parte de la situación producida: en *FOTR* Gandalf también lo presagia,³⁷⁸ y como Gollum es un elemento *material* operando *delante* de las escenas en la Tierra Media que forma parte activa de la trama durante *TT* y *ROTK*, esto no es solo comprobable sino también esperado. La diferencia está en que como el Frodo de *LOTR* no es un instrumento de la *Providencia* tampoco es recompensado por el honor más alto: *Misericordia*: su fracaso, entonces, no es enmendado. Además, Jackson deniega siquiera la posibilidad de Providencia cuando Frodo se pone enseguida en pie y se dirige en busca del Anillo, puesto que si renunciar a él es imposible, y a lo largo de los films no se encuentran razones que justifiquen la presencia de *imperativos espirituales*, ¿por qué Frodo se quedaría simplemente arrodillado cuando Gollum le arrebató lo que es suyo? Si Frodo no es superior a otros hombres ni a su entorno y responde ante su humanidad, es lógico que en un mundo donde la Providencia es excluida Frodo deba fallar una vez más. Daniel Timmons (2010), quien realiza un extenso análisis de ambos *Frodos* en sus respectivos relatos, afirma que

the director gets into trouble because he adopts Tolkien's ideas that the hobbit is 'meant to have the Ring' and if he doesn't 'find a way, no one will', yet undermines the case in his portrayal of Frodo. For these notions of divine designation to have any power, the character must reveal the presumed qualities. Otherwise, the words about Frodo have no meaning.³⁷⁹ (p. 133)

Timmons asegura que la mayoría de las veces no es el azar o Frodo tomando una decisión lo que resuelve los problemas, sino que en cambio estos son resueltos por los demás personajes que toman las decisiones por él, concluye que el Frodo de Jackson es un personaje al que se le carga una responsabilidad enorme pero sin que se le proporcionen los atributos

³⁷⁷ Como en los films el Anillo representa al Mal absoluto, su corrupción sobre Frodo es *exteriormente* más visible que en la novela, lo que lo lleva a realizar (así como no realizar) acciones que lo rebajan del *héroe de romance*, como bien exponen Burdge y Burke (2004).

³⁷⁸ En (34) "A Journey in the Dark", Gandalf le dice a Frodo: "My heart tells me that Gollum has some part to play yet, for good or ill... before this is over. The pity of Bilbo may rule the fate of many" (2002a, 02h08m29s) ["Mi corazón me dice que Gollum aún tiene un rol que desempeñar, para bien o mal... antes de que esto se acabe. La lástima de Bilbo puede decidir el destino de varios"].

³⁷⁹ "El director se mete en problemas porque adopta ideas de Tolkien de que el hobbit está 'destinado a tener el Anillo' y que si él no 'encuentra una manera, nadie lo hará', pero socava el caso en su representación de Frodo. Para estas nociones de designación divina tener algún poder, el personaje debe revelar las presuntas cualidades. De lo contrario, las palabras sobre Frodo carecen de significado".

suficientes como para llevarla a cabo, por lo que debe depender de los otros que aparentan ser más capaces para realizar la misión (op. cit.). Entonces, si se tiene en cuenta la personificación de Frodo y la narración de Jackson, ambos colaboran en negar la Providencia, si bien a su vez dejando aisladas las frases sobre el *destino* bajo la lógica de protagonistas como antagonistas. Por otro lado, el Frodo de Jackson, incluso falto de atributos o humillado, logra de cualquier manera llegar al Monte del Destino y producir, de una u otra forma, la destrucción del Anillo Único. Ante esto, Jackson explica: “I know why Tolkien did it and I know all the arguments for it, but I never wanted to do that. I felt so strongly that Frodo had to be some part of it”³⁸⁰ (en Jackson, 2004b, 03h33m19s); por lo que, de forma consciente o no, Jackson no estaría considerando suficiente que Frodo produzca la situación y dejar el resto a la Providencia, lo que se reitera durante toda la trilogía y comienza con Sauron quebrando a Narsil. Empero, como con tantas otras escenas, Jackson de cualquier manera se encargó de filmar distintas modalidades: una *fiel* a la novela, con Gollum bailando, tropezando y cayendo; otra donde Frodo básicamente lo asesina al empujarlo sobre el precipicio; y esta tercera en donde forcejean y caen los dos juntos (op. cit.). En definitiva, esta última es la que tiene mayor sentido dada la construcción de *LOTR*: ante la negación de la Providencia, asesinar a Gollum empujándolo sobre el precipicio implicaría también destruir al Anillo Único de manera voluntaria, o sea, tener éxito en la segunda oportunidad.

Finalmente, no podría haber *eucatastrophe* sin *gracia*, ni tampoco sin un súbito destello de una realidad o verdad subyacente, que para Tolkien (1997) tiene que ver con la Renovación, que permite obtener una perspectiva más clara de los asuntos (y cosas) fundamentales del Mundo Primario para verlos como deberían ser vistos, como ajenos a uno. Los guionistas toman la decisión de que Frodo quede colgando del precipicio, una situación que estiman más “dramática” que el intercambio entre él y Sam en la novela, y que implica una decisión más activa sobre qué hacer luego de fallar dos veces consecutivas y perder el Anillo: particularmente entre el “don’t you let go” de Sam y efectivamente *soltarse*. Sarah Kozloff (2006), quien hace un estudio muy interesante de *LOTR* como melodrama a partir de la definición de Linda Williams, afirma que “by emphasizing the characters’ weaknesses and temptations, the film version makes them more credible, but also, paradoxically, more heroic for winning out in their struggle against their flaws”³⁸¹ (p. 169); y como los Hobbits son más accesibles que personajes

³⁸⁰ “Sé por qué Tolkien lo hizo y sé todos los argumentos a favor, pero yo nunca quise hacer eso. Yo sentía fuertemente que Frodo tenía que ser una parte de ello”.

³⁸¹ “Al enfatizar las debilidades y tentaciones de los personajes, la versión filmica los hace más creíbles, pero también, paradójicamente, más heroicos por triunfar en sus luchas contra sus defectos”. Esto lo afirma partiendo de cómo cada personaje lidia con la tentación del Anillo, pero es aplicable al resto de las circunstancias.

como Aragorn, la autora argumenta que *LOTR* le encuentra la vuelta a la estructura *hobbitocentric* sin seguirla: “‘the ennoblement (or sanctification) of the humble,’ which – since we see ourselves most clearly in these regular fellows [Hobbits] – is the ennoblement of the audience”³⁸² (p. 170). De cierta forma, y ante la narración propuesta por Jackson, la *eucatastrophe* en el mundo posmoderno no tiene por qué ser de carácter religioso o espiritual, sino que la construye cada uno: en el clímax Frodo decide no soltarse y es salvado una vez más por Sam, el Mal es destruido para siempre y Aragorn es coronado Rey junto a Arwen, quien eligió una vida mortal; sea en Valinor, la Comarca, Gondor o Rohan, en *LOTR* todos los personajes obtienen su “Final Feliz”.

Dada por concluida la función de Consuelo, se pasa entonces al resto y, como se trata de una adaptación, puede que sus adecuaciones a los films sean compartidas, o más bien originadas, en la novela. Se retoma primero Renovación, en la cual el desconocimiento o extrañeza que se tiene del Mundo Secundario puede ayudar a obtener una perspectiva más clara de los asuntos fundamentales del Primario en el que está basado (Tolkien, 1997); de esta manera, y vinculados a la función de Consuelo, se considera que los temas de una obra son las formas más reconocibles de dichos asuntos fundamentales. Entonces, en lo que respecta a los temas de *LOTR*, Kozloff (2006) lo resume de manera brillante:

In the cinematic *The Lord of the Rings*, certain ‘basic ethical and psychic truths’ are offered to make sense of a chaotic and threatening postmodern, global environment: the transcendent importance of friendship, loyalty, perseverance, courage, humility, and self-sacrifice; a reverence for nature; and the abjuring of the will to power.³⁸³ (p. 172)

Asimismo, la autora agrega que estas “verdades” no tienen por qué coincidir con las de la audiencia, al igual que por supuesto son pautas insuficientes para los dilemas del mundo actual, mas no las encuentra ni ofensivas ni inapropiadas (op. cit.). Es importante insistir que si bien la mayoría de los temas se trasladan de la novela a los films, en estos últimos la dualidad Bien-Mal no es solo más evidente, sino además absoluta, lo que conecta precisamente con la función de Evasión, cuya justificación se encuentra en el apartado 5.4. “Fin de siglo y fantasía”, donde Brady (2011) expone que Tolkien creó un mundo de fantasía que prospera por la

³⁸² “El ennoblecimiento (o santificación) de los humildes’, que — como nos vemos más claramente a nosotros mismos en estos tipos regulares [Hobbits] — es el ennoblecimiento de la audiencia”.

³⁸³ “En la versión filmica de *The Lord of the Rings*, ciertas ‘verdades psíquicas y éticas básicas’ son ofrecidas para encontrarle sentido a un entorno global, posmoderno, caótico y amenazante: la importancia trascendente de la amistad, la lealtad, la perseverancia, el coraje, la humildad, y la abnegación; una veneración a la naturaleza; y la abjuración de la voluntad a ejercer poder”.

presencia de absolutos y un contexto histórico relevante, regresando de esta manera a un “Real” más auténtico que la propia realidad; y Maggio y Fristch (2011), por su parte, encuentran que el éxito de *LOTR* descansa en su atractivo mitológico, que llena el vacío existencial resultante de la falta de fantasía y religiosidad en la sociedad contemporánea. Así, ambas obras pueden ser identificadas con el término propuesto por Barbara Stern de *nostalgia histórica*, que está dirigido a un pasado pre-autobiográfico que se experimenta como superior al presente (Kotch, 2017). Por último, Kozloff (2006), quien encuentra el modo melodramático en ambas obras, si bien más evidente y con mayor intensidad en *LOTR*, concluye: “To experience *The Lord of the Rings* in either form is to be implicated in nostalgia for royal and grand melodrama presented without irony, offered with no apologies. Our culture has lost this type of story”³⁸⁴ (p. 167).

Por último, resta la función de Fantasía. En una primera instancia es la más fácil de resolver, puesto que Tolkien argumenta: “In human art Fantasy is a thing best left to words, to true literature”³⁸⁵ (1997, p. 140). A pesar de que centra su argumento en el teatro, Tolkien descarta la posibilidad de Fantasía en otros medios y formas, entre ellos el cine, “for this precise reason—that the characters, and even the scenes, are in Drama not imagined but actually beheld—Drama is, even though it uses a similar material (words, verse, plot), an art fundamentally different from narrative art”³⁸⁶ (p. 142). Entonces, Tolkien expone que gran parte del problema reside en que impone una única posibilidad de visualización.³⁸⁷ Por otra parte, y manteniendo el argumento del teatro, la utilización de la tramoya para simular la Fantasía termina disolviéndola o degradándola, al denegar la posibilidad de una creencia secundaria. Por último, incluso de utilizar la tramoya de manera exitosa, Tolkien expone: “to introduce, even with mechanical success, into this quasimagical secondary world a further fantasy or magic is to demand, as it were, an inner or tertiary world. It is a world too much”³⁸⁸ (p. 141). Sin embargo, a pesar de Tolkien denegar la posibilidad de Fantasía en el relato fílmico, se considera

³⁸⁴ “Experimentar *The Lord of the Rings* en cualquiera de sus dos formas es estar implicado en nostalgia por el melodrama grande y regio presentado sin ironía, ofrecido sin disculpas. Nuestra cultura ha perdido este tipo de historias”. En ningún momento Kozloff (2006) lo trata peyorativamente, ni al término *melodrama* ni a su uso en ambas obras. En cuanto a su intensificación en *LOTR*, afirma que no lo considera una devaluación del original sino una estrategia artística coherente que sin dudas incrementó su éxito internacional.

³⁸⁵ “En el arte del hombre es mejor reservar la Fantasía para el campo de la palabra, para la verdadera literatura” (Tolkien, 1999, p. 41). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁸⁶ “Por esta concreta razón, porque en el teatro no hay que imaginarse los personajes, ni siquiera los escenarios, sino verlos realmente, el Teatro es un arte fundamentalmente distinto del narrativo, a pesar de que haga uso de materiales similares: la palabra, el verso, el argumento” (Tolkien, 1999, p. 42). Traducción: Santoyo & Santamaría.

³⁸⁷ Por esto mismo, Tolkien (1997) también está (en la gran mayoría de los casos) en desacuerdo con las ilustraciones en los libros, porque imponen una única forma visible; estorban la conexión mente a mente generada por la Literatura que es tanto más universal y a la vez personal porque aplica a cada lector en particular.

³⁸⁸ “Aunque la tramoya resultase un éxito, añadir más magia o fantasía a este mundo secundario y casi mágico sería postular, por así decir, un mundo aún más profundo o terciario. Y eso ya es demasiado mundo” (Tolkien, 1999, p. 42). Traducción: Santoyo & Santamaría.

pertinente tomar estos tres grandes problemas correspondientes al teatro y analizar cómo *LOTR* trata con ellos.

Por lo tanto, el primer y mayor problema ya fue expuesto en 7. “*LOTR* como adaptación”, principalmente cuando se hace referencia a Bratman (2010) y su preocupación sobre la colonización de medios, lo que es secundado por la afirmación de Fimi (2011) de que Jackson consolidó varios puntos discutidos sobre el folklore de Tolkien, pero los que a su vez indirectamente confirman que, al menos en estos términos fílmicos sino también publicitarios, Jackson logró un Arte que indujo una creencia secundaria en su representación de la Tierra Media. El segundo problema forma parte de un debate sobre si la combinación de efectos prácticos y CGI de vanguardia como emuladores de la tramoya logran materializar exitosamente un mundo secundario capaz de una creencia secundaria en el que la Fantasía no es disuelta ni degradada, y que entonces también debe incluir al resto de la puesta en escena, particularmente el meticuloso trabajo realizado por el Departamento de Arte. Por último, el tercer problema está ligado a la resolución del segundo, puesto que si efectivamente se genera la creencia secundaria, es decir, se cree en la diégesis presentada en pantalla, luego hay que creer en un segundo Arte dentro de la diégesis que genere la Fantasía propiamente dicha. Entonces restaría finalmente discutir si la presencia de Viggo Mortensen en pantalla logra hacer creer primero que no es él, sino Aragorn hijo de Arathorn, y luego que este es un Hombre de la raza de Númenor de unos 87 años que coexiste junto a Hobbits, Elfos, Enanos y el resto de la Tierra Media. En resumen, la base del problema reside en la limitación inicial que excluye a cualquier relato en el que las imágenes son vistas y no imaginadas. Empero, si se tiene en cuenta que ambas producen una visualización en la mente del espectador/lector, a pesar de la disparidad entre una masiva y otra personal, la imagen fílmica aun debe estar creada con el Arte suficiente como para inducir una creencia secundaria, si bien en dos niveles: primero la diégesis y luego la fantasía.

Finalmente, la respuesta es sí, en cierta manera se puede considerar a *LOTR* desde las funciones de las *fairy-stories*, pero esto implica un nuevo proceso de (re-)interpretación y (re-)creación que, para dichas funciones ser satisfactorias en el relato fílmico, y a partir de la adaptación primera de la novela a los films, debe adaptar por segunda vez, lo que supone una mayor desviación de las concepciones de Tolkien.

10. CONCLUSIONES

El presente trabajo tuvo como finalidad primera intentar producir una mirada diferente a la que suele encontrarse en los estudios de la adaptación de Jackson dentro de los estudios de Tolkien. Por lo tanto, en primer lugar se consideró primordial el desarrollo teórico de qué es una adaptación, definir qué y cómo se adapta, y de qué manera se considera a la fidelidad dentro de los estudios de adaptación. Así pues, el análisis comparativo partió de la clasificación de *LOTR como adaptación* en términos de Hutcheon, que implica considerar a los films como productos y procesos de creación y recepción, así como reconocer que deben sostenerse por sí mismos. Esta clasificación permitió desarrollar un método de análisis propio que ratificó la noción *palimpsestosa* de ambos objetos, si bien considerando a cada uno de forma autosuficiente, y la definición de las características *interiores-exteriores* de sus elementos. De esta manera, se posibilitó la identificación de un primer énfasis por parte de Jackson en las características *exteriores*, puesto que, según el director, la recreación *auténtica* de las descripciones de Tolkien, fundamentalmente de la Tierra Media, eran esenciales para la aceptación de los films por parte de aquellos que los experimentaban *como adaptación*. Así pues, esto dejó en manifiesto dos cuestiones. Primero, la importancia que el director le otorgó a la fidelidad, particularmente hacia los elementos que no intervenían de manera directa en el desarrollo de la historia, dado que luego ya sabía las desviaciones en personaje/trama/tema en las que su adaptación iba a incurrir. Y segundo, el problema inherente a la adaptación del relato escrito al fílmico y del que la fidelidad es una consecuencia, es decir, la colonización de medios.

Por consiguiente, también quedó demostrado que, desde la perspectiva de los estudios de Tolkien, lo que corre riesgo, más allá de si Jackson fue o no *fiel al alma* de la obra, o siquiera si logró “domar” al autor y legitimar sus films como procesos de producción, es primero que los films sustituyan la novela, no en términos comerciales sino en el imaginario colectivo como equivalentes a la obra de Tolkien, y segundo que las nuevas generaciones que formen parte de sus estudios no tengan la oportunidad de ser *book-firsters*, para así formar una imagen mental propia antes de que sea desafiada y colonizada por los films. Particularmente, es el éxito de los films de Jackson lo que funciona como un arma de doble filo, puesto que si bien atraen a un enorme número de nuevos lectores, su visualización del libro ya ha sido previamente colonizada. Además, aquellos dentro de los estudios de Tolkien que sí tuvieron la oportunidad de ser *book-firsters*, y aun si consideran exitosa a la representación de la Tierra Media por parte de Jackson, ante la estandarización de los elementos más ambiguos de la obra de Tolkien distribuyen el peso invariable de la demanda por fidelidad de manera localizada, por así decirlo,

y *LOTR* se vuelve un caso de la adaptación que *podría haber sido*; distinto a, por ejemplo, el desdén uniforme que recibió el film de Bakshi.

Después de esto, se partió de la base de los modos retóricos de fantasía propuestos por Mendlesohn para demostrar, a través de los prólogos como casos críticos, las narraciones que Tolkien y Jackson construyen. Por parte de *The Lord of the Rings*, la definición de la fantasía-misión portal y el estudio de sus elementos se estimó por demás útil, puesto que el prólogo de la novela tiene el propósito de construir de manera exhaustiva a los hobbits como *personajes punto de vista* y así sentar las bases de la estructura *hobbitto-centric*, que además fue confirmada mediante la elaboración de la Estructura 1, y la cual deja en evidencia el entrelazado típico de los romances medievales propuesto por Tolkien. Por el lado de *LOTR*, su prólogo constató que Jackson no utiliza el recurso del *personaje punto de vista*, sino que empodera la mirada del espectador con una focalización espectral que, a través del *cross-cutting*, recorre la Tierra Media liberada de las limitaciones del movimiento humano, como también fue confirmado mediante la presentación de ejemplos y elaboración de la Estructura 2. De esta manera, y como se demostró anteriormente, su modo retórico es el de la fantasía inmersiva, puesto que Jackson se beneficia del Mundo Secundario de Tolkien ya construido que funciona como un todo coherente. En cuanto a esto, también se recuperaron las denominaciones *interiores-exteriores* y logró evidenciar un mayor énfasis en la exterioridad por parte de Jackson, que ahora va más allá de las descripciones. En una primera instancia, el énfasis fue señalado en la predilección del director por mostrar mediante una cámara narrativa autónoma a los personajes, así como por priorizar la acción que junto a la yuxtaposición de escalas produce secuencias épicas, y luego porque también adapta u omite distintos elementos y sus características *interiores* para la simplificación del relato; entre estos, se destacaron como los más relevantes la representación encarnada de Sauron, al Anillo como la personificación absoluta del Mal, y la negación del destino o azar en el quiebre de Narsil.

Asimismo, la realización del análisis comparativo de los prólogos mediante la *superposición* de los elementos planteados por Mendlesohn, y además sustentados en el marco teórico correspondiente a los tipos de relato, también permitió comprobar que, a pesar de que se trata de dos medios distintos, de cualquier manera la diferencia de los modos retóricos de fantasía no está dada en las propiedades inherentes a sus relatos, sino en cómo estos son estructurados (o utilizados) para transmitir la información tanto al espectador como dentro de la propia diégesis; no obstante, sí sucede que la utilización de ciertos elementos puede ser entorpecida por el cambio de medio, como es el caso del mapa y la consecuente relación que se tiene con el territorio. Por otro lado, el análisis constató el vínculo que la tríada

personaje/trama/tema comparte con la forma en que se narra, particularmente cuando se demostró que el orden en la temporalidad narrativa, ligado al entrelazado propuesto por Tolkien y el *cross-cutting* de Jackson, forma parte de la construcción (o ausencia) de la Providencia, como es aludido por Shippey. Así pues, se relacionaron a las características denominadas como *interiores-exteriores* con los términos mayores de *imperativos espirituales*, propuesto por Dunning, y *materiales*, definido en antítesis. Esto permitió recuperar el quiebre de Narsil del prólogo de *LOTR* e identificarlo en contraposición a la ausencia de azar o casualidad en *The Lord of the Rings*, lo que está vinculado a la presencia activa de la Providencia y que entonces se reconoce como el imperativo espiritual que la narración de Jackson evita construir. En consecuencia, esto permitió identificar a los elementos que funcionan bajo la lógica propuesta por Mendlesohn de *protagonistas como antagonistas*, que cuestionan al Mundo Secundario en el que están inmersos, y se definieron así los imperativos materiales que el espectador identifica ante la ausencia de espirituales. Así pues, se llegó a la conclusión que, ante la representación absoluta y material del Mal en Sauron y el Anillo, el elemento que más se acerca a ser *otra fuerza obrando aparte de la voluntad del Mal* es Galadriel.

Una vez identificada la narración construida por Jackson, se hizo un estudio de los aspectos generales de los personajes, la trama y el tema. Así, se demostró que la exclusión de un personaje como Tom Bombadil provoca la ausencia tanto de parte de la trama como de la construcción de un tema que forma parte de los imperativos espirituales de la Tierra Media, pero que a su vez está en discordia con la narración propuesta por Jackson y, por lo tanto, su ausencia no solo se justifica sino que se prefiere. Finalmente, se consideró a *LOTR* desde las cuatro funciones de las *fairy-stories* definidas por Tolkien. Las de Evasión y Renovación fueron las más sencillas de justificar porque se corresponden en gran medida con la novela, aun cuando el aspecto católico de *The Lord of the Rings* es sustituido por un absoluto categórico entre Bien y Mal en *LOTR*. En cambio, por parte de Consuelo, se llegó a la conclusión de que nunca podría haber sucedido en términos de Tolkien, es decir, una *eucatastrophe* mediante la *Misericordia* atribuida a Frodo como instrumento de la Providencia. Sin embargo, a través del previo estudio del Frodo de *LOTR*, se concluyó que en un contexto posmoderno puede considerarse de cualquier manera como cumplida, ya que, como expuso Kozloff, los hobbits de los films pueden verse como un reflejo de la audiencia y, de esta manera, ante la ausencia del carácter religioso o espiritual de la Tierra Media, a la *eucatastrophe* la debería construir cada sujeto. Asimismo, los personajes de *LOTR* también están provistos de un Final Feliz, si bien uno que obtuvieron exclusivamente por cuenta propia en un mundo *disminuido*. Por último, se definió la Fantasía que, como ya se vio, es la más intrincada de las cuatro, puesto que el propio Tolkien la deniega

para cualquier narración en que las imágenes son vistas y no imaginadas. No obstante, se tuvieron en cuenta las tres objeciones que Tolkien realiza para el teatro y llegó a la conclusión de que la imagen fílmica puede ser creada con el Arte suficiente, aun en dos niveles, como para inducir una creencia secundaria y, por lo tanto, cierto grado de Fantasía.

En definitiva, *LOTR* de Peter Jackson funciona tanto como adaptación como de manera autosuficiente. En relación a la obra de Tolkien, quedó demostrado que el punto fuerte de los films es su representación de las características exteriores de los elementos adaptados, puesto que su máxima de autenticidad, con la que Jackson buscó una reconstrucción histórica fiel a la representación de la Tierra Media, obvió las características interiores que hacen al Mundo Secundario. Es decir, su adaptación histórica se encontró despojada de las características mítico-románticas *interiores* de la obra de Tolkien, a pesar de que ambas suceden en el mismo escenario geográfico y se sostienen, a su manera, en el recurso del manuscrito encontrado. Porque, si bien ambas tienen personajes y poderes superiores a los Hombres, en *The Lord of the Rings* su razón de ser, en conjunto al resto de los seres, es atribuida a una fuerza mayor, mientras que en *LOTR* no se construye lo que hay detrás (o encima) de ellos. Por consiguiente, y como fue comprobado, las características inmersivas en la narración de Jackson, que promueven que espectador y personajes compartan los supuestos del mundo secundario y que los asuntos se den por sentados, se encuentran degradadas cuando son abiertamente simplificadas. Por otro lado, el momento en el que Jackson está más cerca de construir el relato mítico es en el comienzo mismo, cuando aún no ha presentado ninguna imagen y el espectador es más ignorante, puesto que no tiene otra referencia que la voz de Galadriel; empero, así como el relato, esta luego se ve reducida a sus características materiales. No obstante, la narrativa *club-story* que se encuentra a lo largo de *The Lord of the Rings* es emulada aquí al inicio del prólogo, en donde si bien el foco antropocéntrico de Tolkien es cambiado a uno del punto de vista de los Elfos, la metanarración demuestra su verdadero potencial aun en el relato fílmico de *LOTR*.

De otra manera, la focalización espectral utilizada por Jackson posibilita una recreación exhaustiva de la trama que, como se vio, apenas cuenta con omisiones y colabora en adaptar la mayor parte de la obra de Tolkien, aunque sea en detrimento de sus imperativos espirituales. No obstante, si también se tiene en cuenta a los personajes modernizados, fue demostrado que junto a la propia narración de *LOTR* trabajan para anular la Providencia, de esta forma manteniendo una coherencia interna que, si bien para el posible disgusto de la audiencia conocedora, también sostiene su relato como autosuficiente; incluso en los momentos en los que se encuentran personajes que funcionan bajo la lógica de protagonistas como

antagonistas, al aludir a imperativos espirituales sobre los que no se está construyendo ni a los que se están conectando, quedando así aislados en el relato.

Por último, recuperando los términos de Mendlesohn, la fantasía *misión-portal* propuesta en *The Lord of the Rings* se transforma entonces en una fantasía *misión-inmersiva* en *LOTR*, por así llamarla, puesto que la *misión* se mantiene (si bien algo adaptada) indemne, y en la que el *debilitamiento* no es *material* o *moral*, sino *espiritual*.

11. REFERENCIAS

- Adams, Doug (2006). *The Annotated Score*. Nueva York, Estados Unidos: Alfred Music.
- Agirre, Katixa (2014). El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave*, Vol. 17 (No. 3), pp. 645-671.
- Attebery, Brian (2014). *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Bakshi, Ralph (director), & Saentz, Saul (productor). (1978). *The Lord of the Rings* [DVD]. Estados Unidos: Fantasy Films.
- Baudry, Jean-Louis & Williams, Alan (1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, *Film Quarterly*, Vol. 28 (No. 2), pp. 39-47.
- Bazin, André (1997). Adaptation, or Cinema as Digest. En Cardullo, Bert (Ed.), *Bazin at Work* (pp. 32-40). Routledge.
- Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.) (2011). *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Brady, Hannah (2011). "The Fantasy of the Real: J.R.R. Tolkien, Modernism, and Postmodernism". *English Seminar Capstone Research Papers*, Vol. 7 (s/n), pp. 01-34.
- Bratman, David (2010). Summa Jacksonica: A Reply to Defenses of Peter Jackson's The Lord of the Rings Films, after St. Thomas Aquinas. En Croft, Janet Brennan (Ed.), *Tolkien on Film: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 27-62). California, Estados Unidos: The Mythopoeic Press.
- Buhler, James (2006). Enchantments of Lord of the Rings: Soundtrack, Myth, Language and Modernity. En Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (Eds.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 231-248). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Burdge, Anthony S. & Burke, Jessica (2004). Humiliated Heroes: Peter Jackson's Interpretation of The Lord of the Rings. En Honegger, Thomas (Ed.), *Translating Tolkien: Text and Film* (pp. 135-164). Zollikofen, Suiza: Walking Tree Publishers.
- Campbell, Joseph (2010). *The Hero with a Thousand Faces*. Londres, Reino Unido: Fontana Press.
- Carpenter, Humphrey (Ed.). (1993). *Cartas de J.R.R Tolkien* (Maser, Rubén, Trad.). Barcelona, España: Minotauro.
- Carpenter, Humphrey (2000a). *J.R.R. Tolkien: A Biography*. Nueva York: Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Carpenter, Humphrey (Ed.). (2000b). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Nueva York: Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Chance, Jane (2010). Tolkien's Women (and Men): The Films and the Book. En Croft, Janet Brennan (Ed.), *Tolkien on Film: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 175-193). California, Estados Unidos: The Mythopoeic Press.
- Chion, Michel (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, España: Paidós.
- Chism, Christine (2009). Romance. En Scanlon, Larry (Ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500* (pp. 57-70) Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Clute, John (1997a). FANTASY. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (pp. 337-339). Londres, Reino Unido: ORBIT.

- Clute, John (1997b). HEALING. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (p. 458). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Clute, John (1997c). HIGH FANTASY. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (p. 466). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Clute, John (1997d). HORIZON OF EXPECTATIONS. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (p. 478). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Clute, John (1997e). RECOGNITION. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (pp. 804-805). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Clute, John (1997f). TAPROOT TEXT. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (pp. 921-922). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Clute, John (1997g). THINNING. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (pp. 942-943). Londres, Reino Unido: ORBIT.
- Cobb, Shelly (2012). Film Authorship and Adaptation. En Cartmell, Deborah (Ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 105-121). West Sussex, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd.
- Conley, Tom (2006). The Lord of the Rings and the Fellowship of the Map. En Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (Eds.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 215-229). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Corrigan, Timothy (2017). Defining Adaptation. En Leitch, Thomas (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 23-36). Nueva York, Estados Unidos: Sheridan Books.
- Croft, Janet Brennan (2010). Mithril Coats and Tin Ears: "Anticipation" and "Flattening" in Peter Jackson's The Lord of the Rings Trilogy. En Croft, Janet Brennan (Ed.), *Tolkien on Film: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 63-80). California, Estados Unidos: The Mythopoeic Press.
- Devitt, Amy J. (2004). *Writing Genres*. Illinois, Estados Unidos: Southern Illinois University Press.
- Dudley, Andrew (1984). *Concepts in Film Theory*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Dunning, James (2004). The Professor and the Director and Good vs. Evil in Middle-earth. En Honegger, Thomas (Ed.), *Translating Tolkien: Text and Film* (pp. 181-212). Zollikofen, Suiza: Walking Tree Publishers.
- Fimi, Dimitra (2011). Filming Folklore. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 84-101). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Flieger, Verlyn (2011). Sometimes One Word is Worth a Thousand Pictures. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 46-53). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Flieger, Verlyn (2017). *There Would Always Be A Fairy Tale: More Essays on Tolkien*. Ohio, Estados Unidos: The Kent State University Press.
- Ford, Judy Ann & Reid, Robin Anne (2011). Into the West. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 169-182). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Frye, Northrop (1961). Myth, Fiction, and Displacement. *Daedalus*, Vol. 90 (No. 3), pp. 587-605.
- Frye, Northrop (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.

- Gaudreault, André & Jost, François (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- Genette, Gérard (1989a). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen S.A.
- Genette, Gérard (1989b). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid, España: Cátedra.
- Gray, Jonathan (2006). Bonus Material: The DVD Layering of The Lord of the Rings. En Mathijs, Ernest (Ed.), *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context* (pp. 238-253). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- Grek Martin, Jennifer (2010). "Two Roads to Middle Earth": Comparing the Visualization of J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings* and Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Cinematic Trilogy. *DJIM*, Vol. 6 (s/n), pp. 01-14.
- Hayward, Susan (2001). *Cinema studies: The key concepts*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hedling, Erik (2006). Framing Tolkien: Trailers, High Concept and the Ring. En Mathijs, Ernest (Ed.), *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context* (pp. 225-237). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- Hills, Matt (2006). Realising the Cult Blockbuster: The Lord of the Rings Fandom and Residual/Emergent Cult Status in 'the Mainstream'. En Mathijs, Ernest (Ed.), *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context* (pp. 160-171). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- Hunter, Ian (2007). Post-classical fantasy cinema: The Lord of the Rings. En Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (Eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (pp. 154-166). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hyde, Dominic & Raffman, Diana (2018). Sorites Paradox, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Vol. Summer2018 (s/n). Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/entries/sorites-paradox/#1>
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002a). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002b). Commentary: Director and Writers. En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002c). The Appendices: From Book to Vision - "01x01: Intro with Peter Jackson". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002d). The Appendices: From Book to Vision - "01x03: From Book to Script". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002e). The Appendices: From Book to Vision - "01x05: Designing Middle-earth". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002f). The Appendices: From Book to Vision - "01x06 - Weta

- Workshop". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002g). The Appendices: From Book to Vision - "02x07: Weta Digital". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2002h). The Appendices: From Book to Vision – "02x08 - Editorial - Assembling an Epic". En *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2003a). *The Lord of the Rings: The Two Towers*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2003b). Commentary: Director and Writers. En *The Lord of the Rings: The Two Towers*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2003c). The Appendices: The Journey Continues... - "03x02: J.R.R. Tolkien – Origins of Middle Earth". En *The Lord of the Rings: The Two Towers*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2003d). The Appendices: The Journey Continues... - "03x04 - Designing Middle-earth". En *The Lord of the Rings: The Two Towers*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2003e). The Appendices. The Battle for Middle-earth Begins - "04x06: Editorial - Refining the Story". En *The Lord of the Rings: The Two Towers*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2004a). *The Lord of the Rings: The Return of the King*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2004b). Commentary: Director and Writers. En *The Lord of the Rings: The Return of the King*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2004c). The Appendices: The War of the Ring - "05x02: J.R.R. Tolkien – The Legacy of Middle-earth". En *The Lord of the Rings: The Return of the King*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Jackson, Peter (director), & Jackson, Peter, Osborne, Barrie M., Walsh, Fran & Sanders, Tim (productores). (2004d). The Appendices: The War of the Ring - "05x03 - From Book to Script - Forging The Final Chapter". En *The Lord of the Rings: The Return of the King*, special extended DVD edition [DVD]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- James, Edward. & Mendlesohn, Farah. (2012). Introduction. En James, Edward., y Mendlesohn, Farah. (Eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (pp.1-4). New York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Johansson, Emil (2012). *Tolkien's books analysed*. Recuperado de <http://lotrproject.com/statistics/books/wordcount>

- Johnson, David T. (2017). Adaptation and Fidelity. En Leitch, Thomas (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 87-101). Nueva York, Estados Unidos: Sheridan Books.
- Jones, Deborah & Smith, Karen (2005). Middle-earth Meets New Zealand: Authenticity and Location in the Making of *The Lord of the Rings*. *Journal of Management Students*, Vol. 42 (No. 5), pp. 923-945.
- Kerry, Paul E. (2005). Thoughts on J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* and History. En Honegger, Thomas (Ed.), *Reconsidering Tolkien* (pp. 67-86). Zollikofen, Suiza: Walking Tree Publishers.
- Kisor, Yvette (2011). Making the Connection on Page and Screen in Tolkien's and Jackson's *The Lord of the Rings*. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 102-115). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Knapp, James F. & Knapp, Peggy Ann (2017). *Medieval Romance: The Aesthetics of Possibility*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Koch, Anne B. (2017). *Of Loss and Longing: Nostalgia, Utopian Vision, and the Pastoral in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings and The Hobbit* (tesis doctoral). Universität Trier. Trier, Alemania.
- Kozloff, Sarah (2006). *The Lord of the Rings as Melodrama*. En Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (Eds.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 155-172). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Lake, Diane (2012). Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective. En Cartmell, Deborah (Ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 105-121). West Sussex, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd.
- Le Guin, Ursula K. (2001). Rhythmic Pattern in *The Lord of the Rings*. En Haber, Karen (Ed.), *Meditations on Middle-earth* (cap. 10). Nueva York, Estados Unidos: St. Martin's Press.
- Leitch, Thomas (2007). *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Estados Unidos: The John Hopkins University Press.
- Leitch, Thomas (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?. En Cartmell, Deborah (Ed.), *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (pp. 87-104). West Sussex, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd.
- Lucas, George (director), & Kurtz, Gary (productor). (1977). *Star Wars: A New Hope*. [DVD]. Estados Unidos: Lucasfilms.
- Lynch, David (director), & De Laurentis, Raffaella (productora). (1984). *Dune*. [DVD]. Estados Unidos: Dino de Laurentiis Company.
- Maggio, Sandra S. & Frisch, Valter H. (2011). There and back again- Tolkien's *The Lord of the Rings* in the Modern Fiction. *Recorte*, Año. 8 (No. 2). UNINCOR.
- Mariño Arias, Ana María (2013). Los motivos caballerescos del manuscrito encontrado y el falso cronista en *El Señor de los Anillos*. *Tirant*, Vol. 16 (s/n), pp. 325-336.
- McFarlane, Brian (2007). Reading film and literature. En Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (Eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (pp. 13-28). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- McKee, Robert (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. Nueva York, Estados Unidos: HarperCollins.
- Mendlesohn, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Merriam-Webster (2021a). *Catch-22*. Recuperado de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/catch-22>
- Merriam-Webster (2021b). *Scop*. Recuperado de: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/catch-22>

- Nathan, Ian (2018). *Anything you can Imagine: Peter Jackson and the Making of Middle-earth*. Londres, Reino Unido: HarperCollins.
- Patton, Michael Quin (2015). *Qualitative research & evaluation methods: integrating theory and practice*. California, Estados Unidos: SAGE Publications.
- Poveda, Jaume Albero (2004). Narrative Models in Tolkien's stories of Middle-earth. *Journal of English Studies*, Vol. 4 (s/n), 07-22.
- Pryor, Ian (2004). *Peter Jackson: From Prince of Splatter to Lord of the Rings*. Nueva York, Estados Unidos: Dunne Books.
- Rateliff, John D. (2009). "A Kind of Elvish Craft": Tolkien as Literary Craftsman. *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, Vol. 6 (s/n), 01-21.
- Rateliff, John D. (2011). Two Kinds of Absence: Elision and Exclusion in Peter Jackson's The Lord of the Rings. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 54-68). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Risden, E. L. (2011). Tolkien's Resistance to Linearity. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 70-83). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Rosebury, Brian (2007). Tolkien Scholarship: An Overview. En Drout, Michael D. C. (Ed.), *J.R.R. Tolkien encyclopedia: scholarship and critical assessment* (pp. 653-654). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Russo, Eduardo A. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Sarris, Andrew (2009). The Auteur Theory [Howard Hawks and John Ford]. En Braudy, Leo & Cohen, Marshall (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 451-454). Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Selling, Kim (2003). J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings: The Book, the Film, and Genre Criticism. *Sidney Studies in English*, Vol. 29 (s/n), pp. 46-67.
- Sergeant, Alexander J. (2015). Making Fantasy Matter: The Lord of the Rings and the Legitimization of Fantasy Cinema. En Piatti-Farnell, Lorna (Ed.), *Fan Phenomena: The Lord of the Rings*. Bristol, Reino Unido: Intellect Books.
- Shefrin, Elana (2004). Lord of the Rings, Star Wars, and Participatory Fandom: Mapping new Congruencies between the Internet as Media Entertainment Culture. *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 21 (No. 3), pp. 261-281.
- Shippey, Tom (1996). Tolkien as a Post-War Writer, *Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, Vol. 21 (No. 2), Article 16.
- Shippey, Tom (2003). *The road to Middle-earth*. Boston, Estados Unidos: Houghton Mifflin Company.
- Silverman, Kaja (1984). *The Subject of Semiotics*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Snyder, Mary H. (2017). Adaptation in Theory and Practice: Mending the Imaginary. En Leitch, Thomas (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 101-116). Nueva York, Estados Unidos: Sheridan Books.
- Stam, Robert (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En Naremore, James (Ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). Nueva Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Thompson, Kristen Moana (2006). Scale, Spectacle and Movement: Massive Software and Digital Special Effects in *The Lord of The Rings*. En Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (Eds.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 283-300).
- Thompson, Kristin (2006). Book Reviews. *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, Vol. 3 (s/n), pp. 222-228.

- Thompson, Kristin (2007). *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*. Los Ángeles, Estados Unidos: University of California Press.
- Thompson, Kristin (2011). Gollum Talks to Himself. En Bogstad, Janice M. & Kaveny, Philip E. (Eds.), *Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings Film Trilogy* (pp. 25-44). Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company.
- Thum, Maureen (2010). The "Sub-Subcreation" of Galadriel, Arwen and Éowyn: Women of Power in Tolkien's and Jackson's The Lord of the Rings. En Croft, Janet Brennan (Ed.), *Tolkien on Film: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 231-256). California, Estados Unidos: The Mythopoeic Press.
- Timmons, Daniel (2010). Frodo on Film: Peter Jackson's Problematic Portrayal. En Croft, Janet Brennan (Ed.), *Tolkien on Film: Essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings* (pp. 123-148). California, Estados Unidos: The Mythopoeic Press.
- Tolkien Gateway (2019). *Languages*. Recuperado de <http://tolkiengateway.net/wiki/Languages>
- Tolkien, J. R. R. (1997). *The Monsters and the Critics, and Other Essays*. Londres, Reino Unido: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (1999). *Árbol y Hoja: y el poema Mitopoeia* (Santoyo, Julio César & Santamaría, José M., Trads.). Barcelona, España: Minotauro.
- Tolkien, J. R. R. (2001a). *El Señor de los Anillos: III. El Retorno del Rey* (Horne, Matilde & Doménech, Luis, Trads.). Barcelona, España. Minotauro.
- Tolkien, J. R. R. (2001b). *El Señor de los Anillos: II. Las Dos Torres* (Horne, Matilde & Doménech, Luis, Trads.). Barcelona, España. Minotauro.
- Tolkien, J. R. R. (2002). *El Señor de los Anillos: I. La Comunidad del Anillo* (Doménech, Luis, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Minotauro.
- Tolkien, J. R. R. (2005). *The Lord of the Rings*. Londres, Reino Unido: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (2009a). *The Hobbit*. Londres, Reino Unido: HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (2009b). *The Silmarillion*. Londres, Reino Unido: HarperCollins.
- Truby, John (2008). *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
- Velten, Alexandra (2004). The Soundtrack Lyrics of Peter Jackson's The Lord of the Rings – A Legitimate 'Translation' of Tolkien?. En Honegger, Thomas (Ed.), *Translating Tolkien: Text and Film* (pp. 213-243). Zollikofen, Suiza: Walking Tree Publishers.
- Veugen, Connie (2005). 'A Man, lean, dark, tall': Aragorn Seen Through Different Media. En Honegger, Thomas (Ed.), *Reconsidering Tolkien* (pp. 171-206). Zollikofen, Suiza: Walking Tree Publishers.
- Vogler, Christopher (2007). *The writer's journey: mythic structure for writers*. California, Estados Unidos: Michael Wiese Productions.
- Walters, James (2011). *Fantasy Film: A Critical Introduction*. Oxford, Reino Unido: Berg.
- Weiland, K. M. (2016). *Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development*. Londres, Reino Unido: Pen For A Sword.
- West, Richard C. (2007). Tolkien Scholarship: First Decades: 1954-1980. En Drout, Michael D. C. (Ed.), *J.R.R. Tolkien encyclopedia: scholarship and critical assessment* (pp. 654-656). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Wollen, Peter (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. En Braudy, Leo & Cohen, Marshall (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 455-470). Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Westfahl, Gary (1997). FANTASTIC. En Clute, John & Grant, John (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy* (p. 335). Londres, Reino Unido: ORBIT.

12. ANEXOS

12.1. Anexos A: Imágenes

12.1.1. Anexo A.1: *P. J. APPROVED*



Fig.2: Sello de aprobación 1 (Jackson, 2002e, 10m28s).



Fig.3: Sello de aprobación 2 (Jackson, 2002f, 07m35s).

12.1.2. Anexo A.2: Títulos y créditos de Jackson y Bakshi



Fig.4: Título de Jackson (Jackson, 2002a, 00h01m00s).

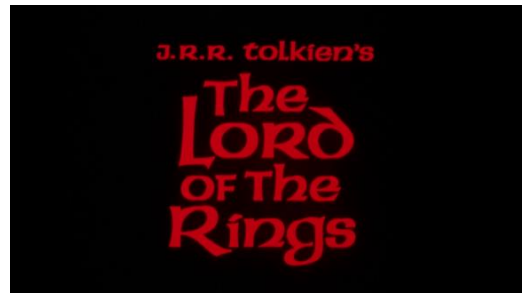


Fig.5: Título de Bakshi (Bakshi, 1978, 00h00m15s).

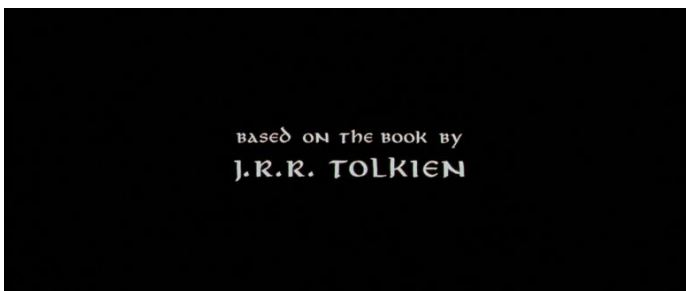


Fig.6: *Based on...* de Jackson (Jackson, 2002a, 03h20m48s).

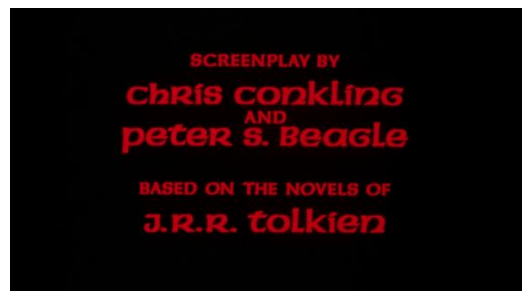


Fig.7: *Based on...* de Bakshi (Bakshi, 1978, 00h00m34s).

12.1.3. Anexo A.3: Planos de Jackson y Bakshi (y una pintura de John Howe)



Fig.8: (5) “A Long-Expected Party” (Jackson, 2002a, 00h24m22s).



Fig.9: “Proudfeet!” de Bakshi (Bakshi, 1978, 00h05m10s).



Fig.10: (1) “Prologue” (Jackson, 2002a, 00h06m56s).



Fig.11: Anillo Único de Bakshi (Bakshi, 1978, 00h03m52s).



Fig.12: “The Black Rider” por John Howe (1985). Recuperado de: https://www.john-howe.com/portfolio/gallery/details.php?image_id=87



Fig.13: The Black Rider de Bakshi (Bakshi, 1978, 00h17m49s).

El cuadro de Howe fue incluido en el calendario de Tolkien de 1987.

Howe cuenta: “I thought it was the best scene in the movie [Bakshi’s], and it must have trod a path in my subconscious, as it certainly is nowhere to be found in *The Fellowship of the Ring*” (ver Fig.12).

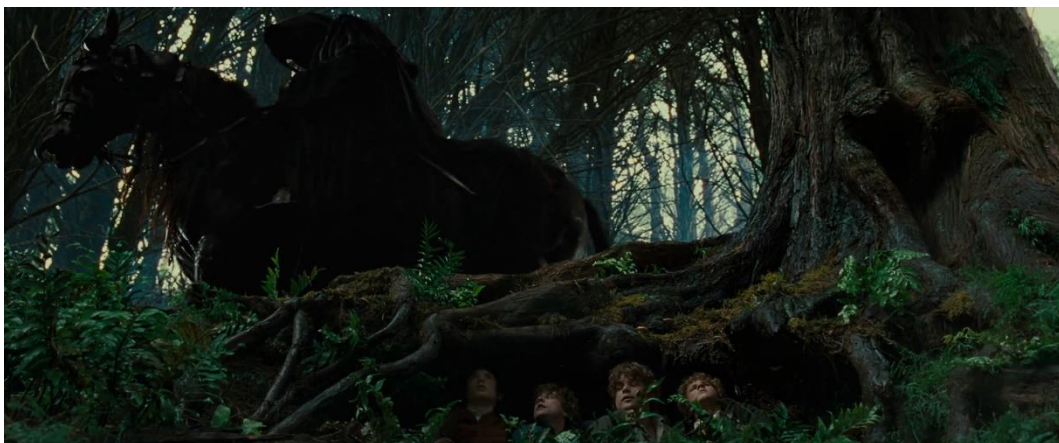


Fig.14: (13) “A Short Cut to Mushrooms” (Jackson, 2002a, 00h54m01s).

12.1.4. Anexo A.4: Planos de *LOTR* y arte de Alan Lee y John Howe



Fig.15: (4) "Very Old Friends" (Jackson, 2002a, 00h18m16s).



Fig.16: (6) "Farewell Dear Bilbo" (Jackson, 2002a, 00h25m45s).

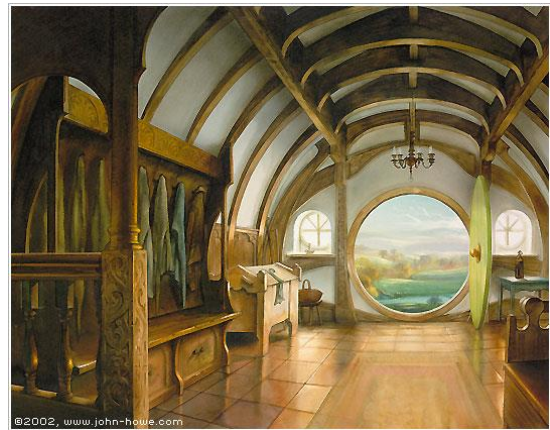


Fig.17: "Bilbo's Front Hall" por John Howe (1995).
Recuperado de: https://www.john-howe.com/portfolio/gallery/details.php?image_id=1



Fig.18: (12) "Saruman the White" (Jackson, 2002a, 00h47m22s).



Fig.19: (84) "Isengard Unleashed" (Jackson, 2003a, 02h05m30s).



Fig.20: (119) "The Road to Isengard" (Jackson, 2004a, 00h10m03s).



Fig.21: "The Dark Tower" por Alan Lee.
Recuperado de:
http://alan-lee.narod.ru/Images/lee-lotr_26.jpg



Fig.22: (51) “The Taming of Sméagol”
 (Jackson, 2003a, frames entre 00h10m46s y 00h11m01s).



Fig.24: (49) “The Foundations of Stone”
 (Jackson, 2003a, 00h03m02s).

Fig.25: “Gandalf Falls with the Balrog” por John Howe (1996).
 Recuperado de: https://www.john-howe.com/portfolio/gallery/details.php?image_id=70

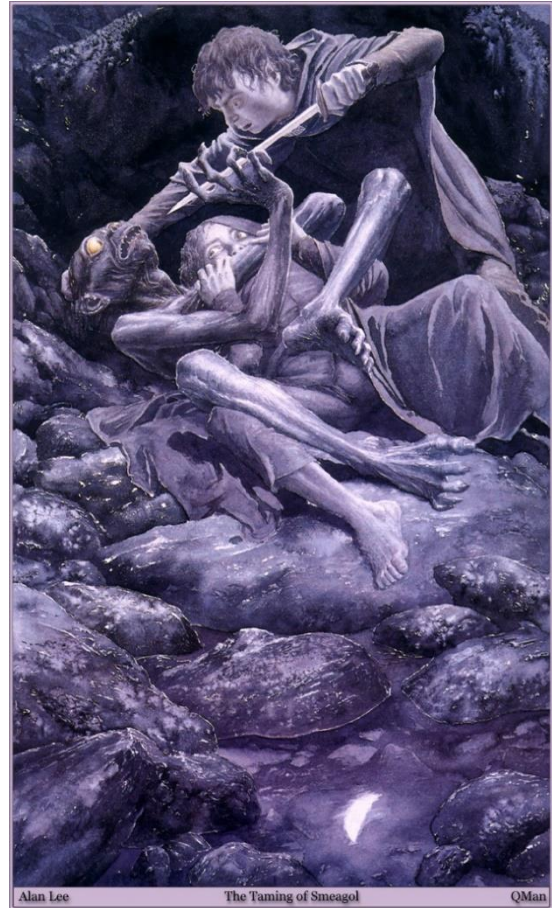


Fig.23: “The Taming of Sméagol” por Alan Lee.
 Recuperado de:
http://alan-lee.narod.ru/Images/lee-lotr_26.jpg



12.1.5. Anexo A.5: Descripción de Tolkien y fotograma de Jackson

[41] The Stairs of Cirith Ungol

Frodo and Sam were plodding along with heavy hearts, no longer able to care greatly about their peril. Frodo's head was bowed; his burden was dragging him down again. As soon as the great Crossroads had been passed, the weight of it, almost forgotten in Ithilien, had begun to grow once more. Now, feeling the way become steep before his feet, he looked wearily up; and then he saw it, even as Gollum had said that he would: the city of the Ringwraiths. He cowered against the stony bank.

A long-tilted valley, a deep gulf of shadow, ran back far into the mountains. Upon the further side, some way within the valley's arms, high on a rocky seat upon the black knees of the Ephel Dúath, stood the walls and tower of Minas Morgul. All was dark about it, earth and sky, but it was lit with light. Not the imprisoned moonlight welling through the marble walls of Minas Ithil long ago, Tower of the Moon, fair and radiant in the hollow of the hills. Paler indeed than the moon ailing in some slow eclipse was the light of it now, wavering and blowing like a noisome exhalation of decay, a corpse-light, a light that illuminated nothing. In the walls and tower windows showed, like countless black holes looking inward into emptiness; but the topmost course of the tower revolved slowly, first one way and then another, a huge ghostly head leering into the night. For a moment the three companions stood there, shrinking, staring up with unwilling eyes. Gollum was the first to recover. Again he pulled at their cloaks urgently, but he spoke no word. Almost he dragged them forward. Every step was reluctant, and time seemed to slow its pace, so that between the raising of a foot and the setting of it down minutes of loathing passed.

So they came slowly to the white bridge. Here the road, gleaming faintly, passed over the stream in the midst of the valley, and went on, winding deviously up towards the city's gate: a black mouth opening in the outer circle of the northward walls. Wide flats lay on either bank, shadowy meads filled with pale white flowers. Luminous these were too, beautiful and yet horrible of shape, like the demented forms in an uneasy dream; and they gave forth a faint sickening charnel-smell; an odour of rotteness filled the air. From mead to mead the bridge sprang. Figures stood there at its head, carven with cunning in forms human and bestial, but all corrupt and loathsome. The water flowing beneath was silent, and it steamed, but the vapour that rose from it, curling and twisting about the bridge, was deadly cold. Frodo felt his senses reeling and his mind darkening. Then suddenly, as if some force were at work other than his own will, he began to hurry, tottering forward, his groping hands held out, his head lolling from side to side. Both Sam and Gollum ran after him. Sam caught his master in his arms, as he stumbled and almost fell, right on the threshold of the bridge. (Tolkien, 2005, pp. 703-704)



Fig.26: (131) "Minas Morgul" (Jackson, 2004a, 00h55m58s).

[19] The Mirror of Galadriel

‘I am afraid that’s only too true, Sam,’ said Frodo. ‘Yet I hope very much that before we leave we shall see the Lady of the Elves again.’

Even as he spoke, they saw, as if she came in answer to their words, the Lady Galadriel approaching. Tall and white and fair she walked beneath the trees. She spoke no word, but beckoned to them.

Turning aside, she led them towards the southern slopes of the hill of Caras Galadhon, and passing through a high green hedge they came into an enclosed garden. No trees grew there, and it lay open to the sky. The evening star had risen and was shining with white fire above the western woods. Down a long flight of steps the Lady went into the deep green hollow, through which ran murmuring the silver stream that issued from the fountain on the hill. At the bottom, upon a low pedestal carved like a branching tree, stood a basin of silver, wide and shallow, and beside it stood a silver ewer.

With water from the stream Galadriel filled the basin to the brim, and breathed on it, and when the water was still again she spoke. ‘Here is the Mirror of Galadriel,’ she said. ‘I have brought you here so that you may look in it, if you will.’

The air was very still, and the dell was dark, and the Elf-lady beside him was tall and pale. ‘What shall we look for, and what shall we see?’ asked Frodo, filled with awe.

(Tolkien, 2005, p. 361)



Fig.27: (39) “The Mirror of Galadriel” (Jackson, 2002a, 02h41m17s).

[41] Las Escaleras de Cirith Ungol

Frodo y Sam avanzaban con el paso y el corazón pesados, incapaces ya de preocuparse por el peligro en que se encontraban. Frodo caminaba con la cabeza gacha: otra vez el fardo lo empujaba hacia abajo. No bien dejaron atrás la Encrucijada, el peso del Objeto, casi olvidado en Ithilien, había empezado a crecer de nuevo. Ahora, sintiendo que el suelo era cada vez más escarpado, Frodo alzó fatigado la cabeza; y entonces la vio, tal como Gollum se la había descrito: la Ciudad de los Espectros del Anillo. Se acurrucó contra la barranca pedregosa.

Un valle en largo y pronunciado declive, un profundo abismo de sombra, se internaba a lo lejos en las montañas. Del lado opuesto, a cierta distancia entre los brazos del valle, altos y encaramados sobre un asiento rocoso en el regazo de Ephel Dúath, se erguían los muros y la torre de Minas Morgul. Todo era oscuridad en torno, tierra y cielo, pero la ciudad estaba iluminada. No era el claro de luna aprisionado que en tiempos lejanos brotaba como agua de manantial de los muros de mármol de Minas Ithil, la Torre de la Luna, bella y radiante en el hueco de las colinas. Más pálido en verdad que el resplandor de una luna que desfallecía en algún eclipse lento era ahora la luz, una luz trémula, un fuego fatuo de cadáveres que no alumbraba nada y que parecía vacilar como un nauseabundo hálito de putrefacción. En los muros y en la torre se veían las ventanas, innumerables agujeros negros que miraban hacia adentro, hacia el vacío; pero la garita superior de la torre giraba lentamente, primero en un sentido, luego en otro: una inmensa cabeza espectral que espiaba la noche. Los tres compañeros permanecieron allí un momento, encogidos de miedo, mirando con repulsión. Gollum fue el primero en recobrase. De nuevo tironeó, apremiante, de las capas de los hobbits, pero no dijo una palabra. Casi a la rastra los obligó a avanzar. Cada paso era una nueva vacilación, y el tiempo parecía muy lento, como si entre el instante de levantar un pie y el de volverlo a posar. Transcurriesen unos minutos abominables.

Así llegaron por fin al puente blanco. Allí el camino, envuelto en un débil resplandor, pasaba por encima del río en el centro del valle y subía zigzagueando hasta la puerta de la ciudad: una boca negra abierta en el círculo exterior de las murallas septentrionales. Unos grandes llanos se extendían en ambas orillas, prados sombríos cuajados de pálidas flores blancas. También las flores eran luminosas, bellas y sin embargo horripilantes, como las imágenes deformes de una pesadilla; y exhalaban un vago y repulsivo olor a carroña; un hálito de podredumbre colmaba el aire. El puente cruzaba de uno a otro prado. Allí, en la cabecera, había figuras hábilmente esculpidas de formas humanas y animales, pero todas repugnantes y corruptas. El agua corría por debajo en silencio, y humeaba; pero el vapor que se elevaba en volutas y espirales alrededor del puente era mortalmente frío. Frodo tuvo la impresión de que la razón lo abandonaba y que la mente se le oscurecía. Y de pronto, como movido por una fuerza ajena a su voluntad, apretó el paso, y extendiendo las manos avanzó a tuestas, tambaleándose, bamboleando la cabeza de lado a lado. Sam y Gollum se lanzaron tras él al mismo tiempo. Sam lo alcanzó y lo sujetó entre los brazos, en el preciso instante en que Frodo tropezaba con el umbral del puente y estaba a punto de caer.

(Tolkien, 2001b, pp. 408-410). Traducción: Horne & Domènech.

[19] El Espejo de Galadriel

—Temo que eso sea demasiado cierto, Sam —dijo Frodo—. Sin embargo espero de veras que antes de irnos podamos ver de nuevo a la Dama de los Elfos.

Estaban todavía hablando cuando vieron que la Dama Galadriel se acercaba como respondiendo a las palabras de Frodo. Alta y blanca y hermosa, caminaba entre los árboles. No les habló, pero les indicó que se acercaran.

Volviéndose, la Dama Galadriel los condujo hacia las faldas del sur de Caras Galadon y luego de cruzar una cerca verde y alta entraron en un jardín cerrado. No tenía árboles y el cielo se abría sobre él. La estrella de la tarde se había levantado y brillaba como un fuego blanco sobre los bosques del oeste. Descendiendo por una larga escalera, la Dama entró en una profunda cavidad verde, por la que corría murmurando la corriente de plata que nacía en la fuente de la colina. En el fondo de la cavidad, sobre un pedestal bajo, esculpido como un árbol frondoso, había un pilón de plata, ancho y poco profundo, y al lado un jarro también de plata.

Galadriel llenó el pilón hasta el borde con agua del arroyo y sopló encima, y cuando el agua se serenó otra vez les habló a los hobbits.

—He aquí el Espejo de Galadriel —dijo—. Os he traído aquí para que miréis, si queréis hacerlo.

El aire estaba muy tranquilo y el valle oscuro, y la Dama era alta y pálida.

—¿Qué buscaremos y qué veremos? —preguntó Frodo con un temor reverente.

(Tolkien, 2002, pp. 485-486). Traducción: Horne & Domènech.

12.1.7. Anexo A.7: Irulan y Galadriel



Fig.30: Prólogo de Irulan (Lynch, 1984, 00h00m41s).

Fig.31: (87) “The Story Foreseen from Lórien” (Jackson, 2003a, 02h12m14s).

12.1.8. Anexo A.8: Planos pre y post fin de la trama principal

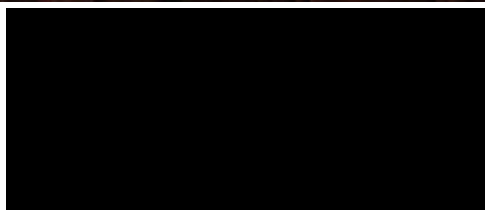


Fig.32: (188) “The End of All Things” (Jackson, 2004a, frames entre 03h39m03s y 03h39m39s).



12.1.9. Anexo A.9: El Ojo de Sauron sobre Barad-Dûr



Fig.33: (174) "The Tower of Cirith Ungol" (Jackson, 2004a, 03h04m27s).



Fig.34: (179) "The Land of Shadow" (Jackson, 2004a, 03h16m30s).

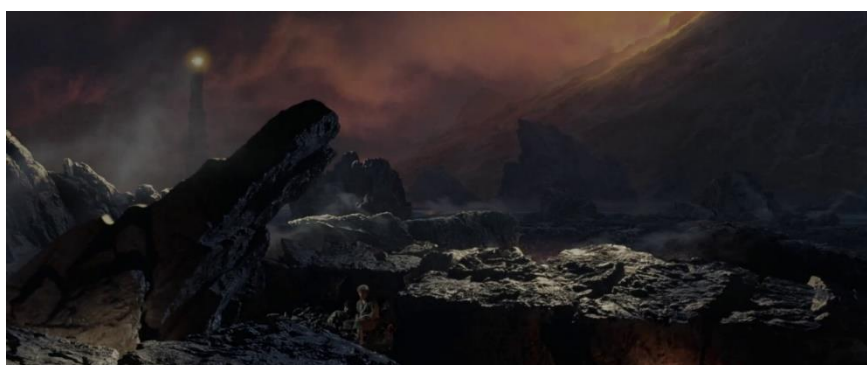
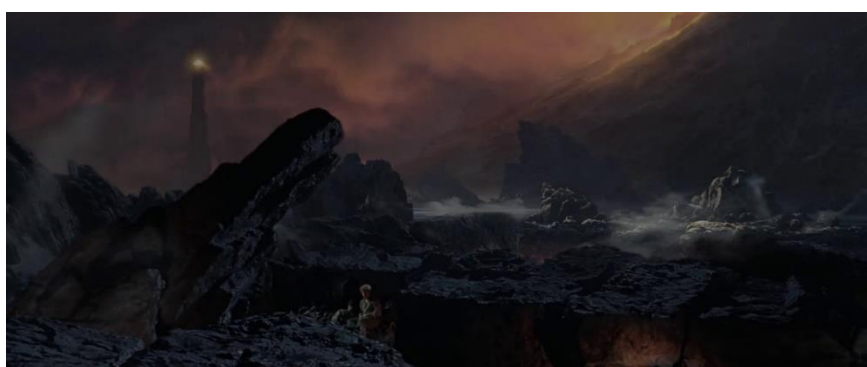


Fig.35: (179) "The Land of Shadow" (Jackson, 2004a, 03h14m09s).

12.1.10. Anexo A.10: La inmortalidad de los Elfos: Galadriel y Elrond



Fig.36: (1) "Prologue" / S.A. c.1600 (Jackson, 2002a, 00h01m20s).



Fig.37: (38) "Caras Galadhon" / T.A. 3019 (Jackson, 2002a, 02h35m22s).



Fig.38: (1) "Prologue" / S.A. c.3434 (Jackson, 2002a, 00h02m50s).



Fig.39: (23) "Many Meetings" / T.A. 3019 (Jackson, 2002a, 01h26m40s).

12.1.11. Anexo A.11: Gandalf enviado de vuelta



Fig.40: (63) "The White Rider" (Jackson, 2003a, frames entre 00h54m32s y 00h55m00s).

12.2. Anexos B: Índices y Estructuras

12.2.1. Anexo B.1: Índice 1: *The Lord of the Rings*

ÍNDICE 1: THE LORD OF THE RINGS

El número indicado con [#] es el global en la novela. La utilización en el trabajo es: [#] "Capítulo".

| THE FELLOWSHIP OF THE RING | | | THE TWO TOWERS | | | THE RETURN OF THE KING | | |
|----------------------------|--------|----------------------------------|----------------|--------|-------------------------------|------------------------|--------|-----------------------------------|
| [#] | Book 1 | | [#] | Book 3 | | [#] | Book 5 | |
| [1] | I | A Long-expected Party | [23] | I | The Departure of Boromir | [44] | I | Minas Tirith |
| [2] | II | The Shadow of the Past | [24] | II | The Riders of Rohan | [45] | II | The Passing of the Grey Company |
| [3] | III | Three is Company | [25] | III | The Uruk-hai | [46] | III | The Muster of Rohan |
| [4] | IV | A Short Cut to Mushrooms | [26] | IV | Treebeard | [47] | IV | The Siege of Gondor |
| [5] | V | A Conspiracy Unmasked | [27] | V | The White Rider | [48] | V | The Ride of the Rohirrim |
| [6] | VI | The Old Forest | [28] | VI | The King of the Golden Hall | [49] | VI | The Battle of the Pelennor Fields |
| [7] | VII | In the House of Tom Bombadil | [29] | VII | Helm's Deep | [50] | VII | The Pyre of Denethor |
| [8] | VIII | Fog on the Barrow-downs | [30] | VIII | The Road to Isengard | [51] | VIII | The Houses of Healing |
| [9] | IX | At the Sign of The Prancing Pony | [31] | IX | Flotsam and Jetsam | [52] | IX | The Last Debate |
| [10] | X | Strider | [32] | X | The Voice of Saruman | [53] | X | The Black Gate Opens |
| [11] | XI | A Knife in the Dark | [33] | XI | The Palantír | | | |
| [12] | XII | Flight to the Ford | | | | | | |
| | | | | | | | | |
| [#] | Book 2 | | [#] | Book 4 | | [#] | Book 6 | |
| [13] | I | Many Meetings | [34] | I | The Taming of Sméagol | [54] | I | The Tower of Cirith Ungol |
| [14] | II | The Council of Elrond | [35] | II | The Passage of the Marches | [55] | II | The Land of Shadow |
| [15] | III | The Ring Goes South | [36] | III | The Black Gate is Closed | [56] | III | Mount Doom |
| [16] | IV | A Journey in the Dark | [37] | IV | Of Herbs and Stewed Rabbit | [57] | IV | The Field of Cormallen |
| [17] | V | The Bridge of Khazad-dûm | [38] | V | The Window on the West | [58] | V | The Steward and the King |
| [18] | VI | Lothlórien | [39] | VI | The Forbidden Pool | [59] | VI | Many Partings |
| [19] | VII | The Mirror of Galadriel | [40] | VII | Journey to the Cross-roads | [60] | VII | Homeward Bound |
| [20] | VIII | Farewell to Lórien | [41] | VIII | The Stairs of Cirith Ungol | [61] | VIII | The Scouring of the Shire |
| [21] | IX | The Great River | [42] | IX | Shelob's Lair | [62] | IX | The Grey Havens |
| [22] | X | The Breaking of the Fellowship | [43] | X | The Choices of Master Samwise | | | |

Tabla 1: Índice 1 (Fuente: elaboración propia).

12.2.2. Anexo B.2: Estructura 1: *The Lord of the Rings*

ESTRUCTURA 1: THE LORD OF THE RINGS

En las columnas *Año*, *Mes*, *Día* y *Descripción* se copió la cronología correspondiente al relato de *The Lord of the Rings*, extraída de "Appendix B: The Tale of Years".

Se agregó la columna "Capítulo" y completó con los respectivos capítulos de la novela en el Índice 1 (ver Anexo B.1).

Se identifican tres formas de narrar los sucesos en la estructura *hobbit-centric* de Tolkien:

[#] "Capítulo": de forma lineal con una voz narradora omnisciente en tercera persona.

(A, personaje focalizado, [#] "Capítulo"): con analepsis internas en el mismo nivel narrativo con focalización interna fija.

(a, metanarrador con focalización interna, [#] "Capítulo"): con un relato metadieético de función explicativa.

Las // **descripciones** que están en color *Oro* precedidas por dos barras // son agregadas por el autor para complementar la cronología.

Las **descripciones** que están en color *Rojo* referencian a eventos o bien elididos o implícitos en el relato de *The Lord of the Rings*.

| Año | Mes | Día | Descripción | Capítulo |
|------|-------|-----|---|---|
| 3001 | | | Bilbo's farewell feast. Gandalf suspects his ring to be the One Ring. Gandalf seeks for news of Gollum and calls on the help of Aragorn. The guard on the Shire is doubled. | [1] A Long-expected Party (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| 3002 | | | Bilbo becomes a guest of Elrond, and settles in Rivendell. | (a, Bilbo, [13] Many Meetings) |
| 3004 | | | Gandalf visits Frodo in the Shire, and does so at intervals during the next four years. | (A, Frodo, [2] The Shadow of the Past) |
| 3007 | | | Brand son of Bain becomes King in Dale. Death of Gilraen. | (a, Gloin, [13] Many Meetings) Appendix A. |
| 3008 | | | In the autumn Gandalf pays his last visit to Frodo. | [2] The Shadow of the Past |
| | | | Gandalf and Aragorn renew their hunt for Gollum at intervals during the next eight years, searching in the vales of Anduin, Mirkwood, and Rhovanion to the confines of Mordor. At some time during these years Gollum himself ventured into Mordor, and was captured by Sauron. Elrond sends for Arwen, and she returns to Imladris; the Mountains and all lands eastward are becoming dangerous. | (a, Gandalf, [2] & [14]: retelling) (A, Frodo, [13] Many Meetings) |
| 3017 | | | Gollum is released from Mordor. He is taken by Aragorn in the Dead Marshes, and brought to Thranduil in Mirkwood. | (a, G & A, [2] & [14]: retelling) (a, Aragorn, [14] The Council of Elrond) |
| | | | Gandalf visits Minas Tirith and reads the scroll of Isildur. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| 3018 | April | 12 | Gandalf reaches Hobbiton. | [2] The Shadow of the Past |

| | | | |
|----------------|-------|--|---|
| June | 20 | Sauron attacks Osgiliath. About the same time Thranduil is attacked, and Gollum escapes. | (a, Boromir, [14] The Council of Elrond) (a, Legolas, [14] The Council of Elrond) |
| Mid-year's Day | | Gandalf meets Radagast. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| July | 4 | Boromir sets out from Minas Tirith. | (a, Boromir, [14] The Council of Elrond) |
| | 10 | Gandalf imprisoned in Orthanc. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| August | | All trace of Gollum is lost. It is thought that at about this time, being hunted both by the Elves and Sauron's servants, he took refuge in Moria; but when he had at last discovered the way to the West-gate he could not get out. | (a, Legolas, [14] The Council of Elrond) |
| September | 18 | Gandalf escapes from Orthanc in the early hours. The Black Riders cross the Fords of Isen. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | 19 | Gandalf comes to Edoras as a beggar, and is refused admittance. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | 20 | Gandalf gains entrance to Edoras. Théoden commands him to go: 'Take any horse, only be gone ere tomorrow is old!' | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | 21 | Gandalf meets Shadowfax, but the horse will not allow him to come near. He follows Shadowfax far over the fields. | |
| | 22 | The Black Riders reach Sarn Ford at evening; they drive off the guard of Rangers. Gandalf overtakes Shadowfax. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | 23 | Four Riders enter the Shire before dawn. The others pursue the Rangers eastward, and then return to watch the Greenway. A Black Rider comes to Hobbiton at nightfall. Frodo leaves Bag End. Gandalf having tamed Shadowfax rides from Rohan. | [3] Three is Company & (a, Sam, [3]) & (a, G, [14]) (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | // 24 | Gandalf crosses the Isen. // Frodo, Sam & Pippin journey through the Woody End and meet Gildor. | // [3] Three is Company |
| | // 25 | // Frodo meets farmer Maggot. // Frodo, Sam, Merry & Pippin agree to travel together; fatty Bolger stays. | // [4] A Short Cut to Mushrooms // [5] A Conspiracy Unmasked |
| | 26 | The Old Forest. Frodo comes to Bombadil. | [6] The Old Forest [7] In the House of Tom Bombadil |
| | 27 | Second night with Bombadil. Gandalf crosses Greyflood. | [7] In the House of Tom Bombadil |

| | | | | |
|------|----------|----|---|--|
| | | 28 | The Hobbits captured by a Barrow-wight. Gandalf reaches Sam Ford. | [7] In the House of Tom Bombadil [8] Fog on the Barrow-downs |
| | | 29 | Frodo reaches Bree at night. Gandalf visits the Gaffer. | [9] At the Sign of The Prancing Pony [10] Strider (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | | 30 | Crickhollow and the Inn at Bree are raided in the early hours. Frodo leaves Bree. Gandalf comes to Crickhollow, and reaches Bree at night. | [11] A Knife in the Dark (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | October | 1 | Gandalf leaves Bree. | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | | 3 | He is attacked at night on Weathertop. | [11] A Knife in the Dark: hinted & (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | | 6 | The camp under Weathertop attacked at night. Frodo wounded. | [11] A Knife in the Dark |
| | | 9 | Glorfindel leaves Rivendell. | (a, Glorfindel, [12] Flight to the Ford) |
| | | 11 | He drives the Riders off the Bridge of Mitheithel. | (a, Glorfindel, [12] Flight to the Ford) |
| | | 13 | Frodo crosses the Bridge. | [12] Flight to the Ford |
| | | 18 | Glorfindel finds Frodo at dusk. Gandalf reaches Rivendell. | [12] Flight to the Ford (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | | 20 | Escape across the Ford of Bruinen. | [12] Flight to the Ford |
| | | 24 | Frodo recovers and wakes. Boromir arrives in Rivendell at night. | [13] Many Meetings (a, Elrond, [14] The Council of Elrond) |
| | | 25 | Council of Elrond. | [14] The Council of Elrond |
| | December | 25 | The Company of the Ring leaves Rivendell at dusk. | [15] The Ring Goes South |
| 3019 | January | 8 | The Company reach Hollin. | [15] The Ring Goes South |
| | | 11 | Snow on Caradhras. | [15] The Ring Goes South |
| | | 12 | Snow on Caradhras. | [15] The Ring Goes South |
| | | 13 | Attack by Wolves in the early hours. The Company reaches West-gate of Moria at nightfall. Gollum begins to trail the Ring-bearer. | [16] A Journey in the Dark |
| | | 14 | Night in Hall Twenty-one | [16] A Journey in the Dark |
| | | 15 | The Bridge of Khazad-dûm, and fall of Gandalf. The Company reaches Nimrodel late at night. | [17] The Bridge of Khazad-dûm [18] Lothlórien |
| | | 17 | The Company comes to Caras Galadhon at evening. | [18] Lothlórien |
| | | 23 | Gandalf pursues the Balrog to the peak of Zirakzigil | (a, Gandalf, [27] The White Rider) |

| | | | | | | |
|----------|----|--|--|--|--|--|
| | 25 | He casts down the Balrog, and passes away. His body lies on the peak. | (a, Gandalf, [27] The White Rider) | | | |
| February | 15 | The Mirror of Galadriel. Gandalf returns to life, and lies in a trance. | [19] The Mirror of Galadriel (a, Gandalf, [27] The White Rider) | | | |
| | 16 | Farewell to Lórien. Gollum in hiding on the west bank observes the departure. | [20] Farewell to Lórien (a, Aragorn, [21] The Great River) | | | |
| | 17 | Gwaihir bears Gandalf to Lórien. | (a, Gandalf, [27] The White Rider) | | | |
| | 23 | The boats are attacked at night near Sarn Gebir. | [21] The Great River | | | |
| | 25 | The Company pass the Argonath and camp at Parth Galen. First Battle of the Fords of Isen; Théodred son of Théoden slain. | [21] The Great River (a, Gríma, [28] The King of the Golden Hall) | | | |
| | | | Frodo & Sam | Aragorn (Leg & Gim) | Merry & Pippin | |
| | 26 | Breaking of the Fellowship. Death of Boromir; his horn is heard in Minas Tirith. Meriadoc and Peregrin captured. Frodo and Samwise enter the eastern Eryn Muil. Aragorn sets out in pursuit of the Orcs at evening. Éomer hears of the descent of the Orc-band from Eryn Muil. | [22] The Breaking of the Fellowship | [22] The Breaking of the Fellowship [23] The Departure of Boromir [24] The Riders of Rohan (a, Éomer, [24] The Riders of Rohan) | [22] The Breaking of the Fellowship [25] The Uruk-hai | |
| | 27 | Aragorn reaches the west-cliff at sunrise. Éomer against Théoden's orders sets out from Eastfold about midnight to pursue the Orcs. | | [24] The Riders of Rohan (a, Éomer, [24] The Riders of Rohan) | [25] The Uruk-hai | |
| | 28 | Éomer overtakes the Orcs just outside Fangorn Forest. | | (a, Éomer, [24] The Riders of Rohan) | [25] The Uruk-hai | |
| | 29 | Meriadoc and Pippin escape and meet Treebeard. The Rohirrim attack at sunrise and destroy the Orcs. Frodo descends from the Eryn Muil and meets Gollum. Faramir sees the funeral boat of Boromir. | [34] The Taming of Sméagol (a, Faramir, [38] The Window on the West) | (a, Éomer, [24] The Riders of Rohan) | [25] The Uruk-hai [26] Treebeard | |
| | 30 | Entmoot begins. Éomer returning to Edoras meets Aragorn. | [34] The Taming of Sméagol | [24] The Riders of Rohan | [26] Treebeard | |
| March | 1 | Frodo begins the passage of the Dead Marshes at dawn. Entmoot continues. Aragorn meets Gandalf the White. They set out for Edoras. Faramir leaves Minas Tirith on an errand to Ithilien. | [35] The Passage of the Marches (a, Faramir, [38] The Window on the West) | [27] The White Rider + Gandalf | [26] Treebeard | |

| | | | | | |
|----|--|---|--|---|--|
| 2 | Frodo comes to the end of the Marshes. Gandalf comes to Edoras and heals Théoden. The Rohirrim ride west against Saruman. Second Battle of Fords of Isen. Erkenbrand defeated. Entmoot ends in afternoon. The Ents march on Isengard and reach it at night. | [35] The Passage of the Marches | [28] The King of the Golden Hall (a, Ceorl, [29] Helm's Deep) | [26] Treebeard | |
| 3 | Théoden retreats to Helm's Deep. Battle of the Hornburg begins. Ents complete the destruction of Isengard. | [35] The Passage of the Marches | [29] Helm's Deep | (a, M&P, [31] Flotsam and Jetsam) | |
| 4 | Théoden and Gandalf set out from Helm's Deep for Isengard. Frodo reaches the slag-mounds on the edge of the Desolation of the Morannon. | [35] The Passage of the Marches | [30] The Road to Isengard | | |
| 5 | Théoden reaches Isengard at noon. Parley with Saruman in Orthanc. Winged Nazgûl passes over the camp at Dol Baran. Gandalf sets out with Peregrin for Minas Tirith. Frodo hides in sight of the Morannon, and leaves at dusk. | [36] The Black Gate is Closed | [30] The Road to Isengard [31] Flotsam and Jetsam [32] The Voice of Saruman [33] The Palantír | <----- Fin Merry & Pippin reunidos con Aragorn (Legolas & Gimli) + Gandalf | |
| | | Frodo & Sam | Pippin & Gandalf | Merry & Rohirrim | Aragorn (Leg & Gim) |
| 6 | Aragorn overtaken by the Dúnedain in the early hours. Théoden sets out from the Hornburg for Harrowdale. Aragorn sets out later. <i>// Aragorn reveals himself (and Andúril) to Sauron through the palantír.</i> | [37] Of Herbs and Stewed Rabbit | (A, Pippin, [44] Minas Tirith) | [45] The Passing of the Grey Company | [45] The Passing of the Grey Company <i>// (a, Aragorn, [45] The Passing of the Grey Company)</i> |
| 7 | Frodo taken by Faramir to Henneth Annûn. Aragorn comes to Dunharrow at nightfall. | [37] Of Herbs and Stewed Rabbit [38] The Window on the West [39] The Forbidden Pool | (A, Pippin, [44] Minas Tirith) | (A, Merry, [46] The Muster of Rohan) | [45] The Passing of the Grey Company |
| 8 | Aragorn takes the 'Paths of the Dead' at daybreak; he reaches Erech at midnight. Frodo leaves Henneth Annûn. | [40] Journey to the Cross-roads | (A, Pippin, [44] Minas Tirith) | (A, Merry, [46] The Muster of Rohan) | [45] The Passing of the Grey Company |
| 9 | Gandalf reaches Minas Tirith. Faramir leaves Henneth Annûn. Aragorn sets out from Erech and comes to Calembel. At dusk Frodo reaches the Morgul-road. Théoden comes to Dunharrow. Darkness begins to flow out of Mordor. | [40] Journey to the Cross-roads | [44] Minas Tirith (a, Faramir, [47] The Siege of Gondor) | [46] The Muster of Rohan | [45] The Passing of the Grey Company |
| 10 | The Dawnless Day. The Muster of Rohan: the Rohirrim ride from Harrowdale. Faramir rescued by Gandalf outside the gates of the City. Aragorn crosses Ringló. An army from the Morannon takes Cair Andros and passes into Anórien. Frodo passes the Cross-roads, and sees the Morgul-host set forth. | [41] The Stairs of Cirith Ungol | [47] The Siege of Gondor | [46] The Muster of Rohan | (a, G&L, [52] The Last Debate) |

| | | | | | |
|-------|--|---|---|---|---|
| 11 | Gollum visits Shelob, but seeing Frodo asleep nearly repents. Denethor sends Faramir to Osgiliath. Aragorn reaches Linhir and crosses into Lebennin. Eastern Rohan is invaded from the north. First assault on Lórien. | [41] The Stairs of Cirith Ungol | [47] The Siege of Gondor | (A, Merry, [48] The Ride of the Rohirrim) (a, Treebeard, [59] Many Partings) | (a, G&L, [52] The Last Debate) |
| 12 | Gollum leads Frodo into Shelob's lair. Faramir retreats to the Causeway Forts. Théoden camps under Min-Rimmon. Aragorn drives the enemy towards Pelargir. The Ents defeat the invaders of Rohan. | [42] Shelob's Lair [43] The Choices of Master Samwise | [47] The Siege of Gondor | (A, Merry, [48] The Ride of the Rohirrim) (a, Treebeard, [59] Many Partings) | (a, G&L, [52] The Last Debate) |
| 13 | Frodo captured by the Orcs of Cirith Ungol. The Pelennor is overrun. Faramir is wounded. Aragorn reaches Pelargir and captures the fleet. Théoden in Drúadan Forest. | [43] termina con Sam inconsciente, [54] comienza con Sam despertando luego de "x" tiempo: ¿este día entero? | [47] The Siege of Gondor | [48] The Ride of the Rohirrim | (a, G&L, [52] The Last Debate) |
| 14 | Samwise finds Frodo in the Tower. Minas Tirith is besieged. The Rohirrim led by the Wild Men come to the Grey Wood. | [54] The Tower of Cirith Ungol [55] The Land of Shadow | [47] The Siege of Gondor | [48] The Ride of the Rohirrim | (a, G&L, [52] The Last Debate) |
| 15 | In the early hours the Witch-king breaks the Gates of the City. Frodo and Samwise escape and begin their journey north along the Morgai. The horns of the Rohirrim are heard at cockcrow. Battle of the Pelennor. Théoden is slain. Denethor burns himself on a pyre. Aragorn raises the standard of Arwen. Battle under the trees in Mirkwood; Thranduil repels the forces of Dol Guldur. Second assault on Lórien. | [55] The Land of Shadow | [47] The Siege of Gondor [50] The Pyre of Denethor [51] The Houses of Healing | [48] The Ride of the Rohirrim [49] The Battle of the Pelennor Fields <----- Fin Merry reunido con Pippin | <----- Fin Aragorn (Leg & Gim) llegan a la batalla |
| 16 | Debate of the commanders. Frodo from the Morgai looks out over the camp to Mount Doom. | [55] The Land of Shadow | [52] The Last Debate | | |
| 17 | Battle of Dale. King Brand and King Dáin Ironfoot fall. Many Dwarves and Men take refuge in Erebor and are besieged. Shagrat brings Frodo's cloak, mail-shirt, and sword to Barad-dûr. | [55] The Land of Shadow | | | |
| 18 | The Host of the West marches from Minas Tirith. Frodo comes in sight of the Isenmouth; he is overtaken by Orcs on the road from Durthang to Udûn. | [55] The Land of Shadow [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens | | |
| 19 | The Host comes to Morgul Vale. Frodo and Samwise escape and begin their journey along the road to the Barad-dûr. | [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens | | |
| // 20 | // Faramir & Éowyn get acquainted. | | // (A, F&É, [58] The Steward and the King) | | |
| 22 | The dreadful nightfall. Frodo and Samwise leave the road and turn south to Mount Doom. Third assault on Lórien. | [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens | | |

| | | | | |
|----------------|-------------------------------|--|------------------------------------|---------------------------|
| | 23 | The Host passes out of Ithilien. Aragorn dismisses the faint-hearted. Frodo and Samwise cast away their arms and gear. | [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens |
| | 24 | Frodo and Samwise make their last journey to the feet of Mount Doom. The Host camps in the Desolation of the Morannon. | [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens |
| | 25 | The Host is surrounded on the Slag-hills. Frodo and Samwise reach the Sammath Naur. Gollum seizes the Ring and falls in the Cracks of Doom. Downfall of Barad-dûr and passing of Sauron. | [56] Mount Doom | [53] The Black Gate Opens |
| | 27 | Bard II and Thorin III Stonehelm drive the enemy from Dale. | [57] The Fields of Cormallen | <----- Fin |
| | 28 | Celeborn crosses Anduin; destruction of Dol Guldur begun. | | |
| April | 6 | Meeting of Celeborn and Thranduil. | | |
| | 8 | The Ring-bearers are honoured on the Field of Cormallen. | [57] The Fields of Cormallen | |
| May | 1 | Crowning of King Elessar; Elrond and Arwen set out from Rivendell. | [58] The Steward and the King | |
| | 8 | Éomer and Éowyn depart for Rohan with the sons of Elrond. | [58] The Steward and the King | |
| | 20 | Elrond and Arwen come to Lórien. | | |
| | 27 | The escort of Arwen leaves Lórien. | | |
| June | 14 | The sons of Elrond meet the escort and bring Arwen to Edoras. | | |
| | 16 | They set out for Gondor. | | |
| | 25 | King Elessar finds the sapling of the White Tree. | [58] The Steward and the King | |
| 1 Lithe | Arwen comes to the City. | [58] The Steward and the King | | |
| Mid-year's Day | Wedding of Elessar and Arwen. | [58] The Steward and the King | | |
| // July | // 15 | // Arwen's gift to Frodo. | // [59] Many Partings | |
| July | 18 | Éomer returns to Minas Tirith. | [59] Many Partings | |
| | 22 | The funeral escort of King Théoden sets out. | [59] Many Partings | |
| August | 7 | The escort comes to Edoras. | [59] Many Partings | |
| | 10 | Funeral of King Théoden. // Faramir & Éowyn bethrotal | [59] Many Partings | |
| | 14 | The guests take leave of King Éomer. | [59] Many Partings | |
| | 15 | Treebeard releases Saruman. | (a, Treebeard, [59] Many Partings) | |
| | 18 | They come to Helm's Deep. | [59] Many Partings | |
| | 22 | They come to Isengard; they take leave of the King of the West at sunset. | [59] Many Partings | |

| | | | | |
|-----------|-----------|----|---|--|
| | | 28 | They overtake Saruman; Saruman turns towards the Shire. | [59] Many Partings |
| September | | 6 | They halt in sight of the Mountains of Moria. | [59] Many Partings |
| | | 13 | Celeborn and Galadriel depart, the others set out for Rivendell. | [59] Many Partings |
| | | 21 | They return to Rivendell. | [59] Many Partings |
| | | 22 | The hundred and twenty-ninth birthday of Bilbo. Saruman comes to the Shire. | [59] Many Partings (a, Saruman, [61] The Scouring of the Shire) |
| October | | 5 | Gandalf and the Hobbits leave Rivendell. | [60] Homeward Bound |
| | | 6 | They cross the Ford of Bruinen; Frodo feels the first return of pain. | [60] Homeward Bound |
| | | 28 | They reach Bree at nightfall. | [60] Homeward Bound |
| | | 30 | They leave Bree. The 'Travellers' come to the Brandywine Bridge at dark. | [60] Homeward Bound [61] The Scouring of the Shire |
| November | | 1 | They are arrested at Frogmorton. | [61] The Scouring of the Shire |
| | | 2 | They come to Bywater and rouse the Shire-folk. | [61] The Scouring of the Shire |
| | | 3 | Battle of Bywater, and Passing of Saruman. End of the War of the Ring | [61] The Scouring of the Shire |
| 3020 | March | 13 | Frodo is taken ill (on the anniversary of his poisoning by Shelob). | [62] The Grey Havens |
| | April | 6 | The mallorn flowers in the Party Field. | [62] The Grey Havens |
| | May | 1 | Samwise marries Rose. | [62] The Grey Havens |
| | | | Frodo resigns office of mayor, and Will Whitfoot is restored. | [62] The Grey Havens |
| | September | 22 | Bilbo's hundred and thirtieth birthday. | [62] The Grey Havens |
| | October | 6 | Frodo is again ill. | [62] The Grey Havens |
| | March | 13 | Frodo is again ill. | [62] The Grey Havens |
| | | 25 | Birth of Elanor the Fair, daughter of Samwise. On this day the Fourth Age began in the reckoning of Gondor. | [62] The Grey Havens |
| | September | 21 | Frodo and Samwise set out from Hobbiton. | [62] The Grey Havens |
| | | 22 | They meet the Last Riding of the Keepers of the Rings in Woody End. | [62] The Grey Havens |
| | | 29 | They come to the Grey Havens. Frodo and Bilbo depart over Sea with the Three Keepers. The end of the Third Age. | [62] The Grey Havens |
| | October | 6 | Samwise returns to Bag End. | [62] The Grey Havens |

Tabla 2: Estructura 1 (Fuente: elaboración propia).

12.2.3. Anexo B.3: Índice 2: LOTR

ÍNDICE 2: LOTR

El número indicado con (#) es el global en los DVDs. La utilización en el trabajo es: (#) "Capítulo".

| FOTR | | | |
|------|-------------|--|----------|
| (#) | DVD Chapter | | Tiempo |
| (1) | 1 | Prologue: One Ring to Rule Them All... | 00:00:00 |
| (2) | 2 | Concerning Hobbits | 00:07:36 |
| (3) | 3 | The Shire | 00:10:35 |
| (4) | 4 | Very Old Friends | 00:15:39 |
| (5) | 5 | A Long-Expected Party | 00:19:58 |
| (6) | 6 | Farewell Dear Bilbo | 00:25:32 |
| (7) | 7 | Keep It Secret, Keep It Safe | 00:29:57 |
| (8) | 8 | The Account of Isildur | 00:32:10 |
| (9) | 9 | At the Green Dragon | 00:34:51 |
| (10) | 10 | The Shadow of the Past | 00:36:18 |
| (11) | 11 | The Passing of the Elves | 00:45:04 |
| (12) | 12 | Saruman the White | 00:46:44 |
| (13) | 13 | A Short Cut to Mushrooms | 00:51:21 |
| (14) | 14 | Bucklebury Ferry | 00:55:12 |
| (15) | 15 | At the Sign of the Prancing Pony | 00:57:30 |
| (16) | 16 | The Nazgûl | 01:03:31 |
| (17) | 17 | The Midgewater Marshes | 01:07:16 |
| (18) | 18 | The Spoiling of Isengard | 01:08:53 |
| (19) | 19 | A Knife in the Dark | 01:10:35 |
| (20) | 20 | The Caverns of Isengard | 01:15:15 |
| (21) | 21 | Flight to the Ford | 01:17:46 |

| TT | | | |
|------|-------------|-------------------------------|----------|
| (#) | DVD Chapter | | Tiempo |
| (49) | 1 | The Foundations of Stone | 00:00:00 |
| (50) | 2 | Elven Rope | 00:04:08 |
| (51) | 3 | The Taming of Sméagol | 00:06:10 |
| (52) | 4 | The Uruk-Hai | 00:14:44 |
| (53) | 5 | The Three Hunters | 00:17:06 |
| (54) | 6 | The Burning of the Westfold | 00:19:17 |
| (55) | 7 | Massacre at the Fords of Isen | 00:23:07 |
| (56) | 8 | The Banishment of Éomer | 00:23:58 |
| (57) | 9 | On the Trail of the Uruk-Hai | 00:27:09 |
| (58) | 10 | Night Camp at Fangorn | 00:28:03 |
| (59) | 11 | The Riders of Rohan | 00:31:38 |
| (60) | 12 | The Fate of Merry and Pippin | 00:35:45 |
| (61) | 13 | Treebeard | 00:38:17 |
| (62) | 14 | The Passage of the Marshes | 00:41:47 |
| (63) | 15 | The White Rider | 00:50:49 |
| (64) | 16 | The Song of the Entwives | 00:58:19 |
| (65) | 17 | The Heir of Númenor | 01:00:40 |
| (66) | 18 | The Black Gate Is Closed | 01:02:48 |
| (67) | 19 | Ent Draft | 01:08:05 |
| (68) | 20 | The King of the Golden Hall | 01:12:41 |
| (69) | 21 | The Funeral of Théodred | 01:24:17 |

| ROTK | | | |
|-------|-------------|-------------------------------------|----------|
| (#) | DVD Chapter | | Tiempo |
| (117) | 1 | The Finding of the Ring | 00:00:00 |
| (118) | 2 | Journey to the Cross-Roads | 00:06:24 |
| (119) | 3 | The Road to Isengard | 00:09:21 |
| (120) | 4 | The Voice of Saruman | 00:11:21 |
| (121) | 5 | Return to Edoras | 00:18:23 |
| (122) | 6 | Gollum's Villany | 00:23:05 |
| (123) | 7 | Éowyn's Dream | 00:27:03 |
| (124) | 8 | The Palantír | 00:29:00 |
| (125) | 9 | Arwen's Vision | 00:37:06 |
| (126) | 10 | The Reforging of Narsil | 00:40:02 |
| (127) | 11 | Minas Tirith | 00:42:03 |
| (128) | 12 | The Decline of Gondor | 00:47:52 |
| (129) | 13 | Cross-Roads of the Fallen King | 00:50:18 |
| (130) | 14 | "The Deep Breath Before the Plunge" | 00:52:18 |
| (131) | 15 | Minas Morgul | 00:55:35 |
| (132) | 16 | Sam's Warning | 00:59:36 |
| (133) | 17 | Pippin's Task | 01:00:23 |
| (134) | 18 | Osgiliath Invaded | 01:00:50 |
| (135) | 19 | The Lighting of the Beacons | 01:04:30 |
| (136) | 20 | Théoden's Decision | 01:07:16 |
| (137) | 21 | The Fall of Osgiliath | 01:10:35 |

| | | | |
|------|----|---------------------------------|----------|
| (22) | 22 | Rivendell | 01:24:11 |
| (23) | 23 | Many Meetings | 01:26:12 |
| (24) | 24 | The Fate of the Ring | 01:29:41 |
| (25) | 25 | The Sword That Was Broken | 01:33:14 |
| (26) | 26 | The Evenstar | 01:35:54 |
| (27) | 27 | The Council of Elrond | 01:37:32 |
| (28) | 28 | Gilraen's Memorial | 01:45:26 |
| (29) | 29 | Bilbo's Gifts | 01:46:41 |
| (30) | 30 | The Departure of the Fellowship | 01:48:25 |
| (31) | 31 | The Ring Goes South | 01:49:42 |
| (32) | 32 | The Pass of Caradhras | 01:52:48 |
| (33) | 33 | Moria | 01:57:34 |
| (34) | 34 | A Journey in the Dark | 02:04:00 |
| (35) | 35 | Balin's Tomb | 02:10:30 |
| (36) | 36 | The Bridge of Khazad-dûm | 02:19:55 |
| (37) | 37 | Lothlórien | 02:29:36 |
| (38) | 38 | Caras Galadhon | 02:32:49 |
| (39) | 39 | The Mirror of Galadriel | 02:40:06 |
| (40) | 40 | The Fighting Uruk-hai | 02:45:46 |
| (41) | 41 | Farewell to Lórien | 02:47:27 |
| (42) | 42 | The Great River | 02:52:50 |
| (43) | 43 | Parth Galen | 02:57:42 |
| (44) | 44 | The Breaking of the Fellowship | 03:04:10 |
| (45) | 45 | The Departure of Boromir | 03:11:26 |
| (46) | 46 | The Road Goes Ever On... | 03:14:08 |
| (47) | 47 | Credits | 03:20:26 |
| (48) | 48 | Official Fan Club Credits | 03:28:07 |

Marcas de Tiempo de FOTR recuperadas de:
<https://chapterdb.plex.tv/browse/83568>

| | | | |
|-------|----|-------------------------------------|----------|
| (70) | 22 | Simbelmynë on the Burial Mounds | 01:25:41 |
| (71) | 23 | The King's Decision | 01:27:34 |
| (72) | 24 | Brego | 01:30:45 |
| (73) | 25 | The Ring of Barahir | 01:32:30 |
| (74) | 26 | A Daughter of Kings | 01:34:31 |
| (75) | 27 | Exodus From Edoras | 01:35:57 |
| (76) | 28 | The Forests of Ithilien | 01:37:02 |
| (77) | 29 | Gollum and Sméagol | 01:38:43 |
| (78) | 30 | Of Herbs and Stewed Rabbit | 01:41:14 |
| (79) | 31 | Dwarf Women | 01:46:36 |
| (80) | 32 | One of the Dúnedain | 01:47:18 |
| (81) | 33 | The Evenstar | 01:49:48 |
| (82) | 34 | The Wolves of Isengard | 01:54:55 |
| (83) | 35 | Helm's Deep | 02:01:33 |
| (84) | 36 | Isengard Unleashed | 02:04:13 |
| (85) | 37 | The Grace of the Valar | 02:06:49 |
| (86) | 38 | Arwen's Fate | 02:08:27 |
| (87) | 39 | The Story Foreseen from Lórien | 02:12:10 |
| (88) | 40 | The Window on the West | 02:14:36 |
| (89) | 41 | Sons of the Steward | 02:18:25 |
| (90) | 42 | The Forbidden Pool | 02:23:05 |
| (91) | 43 | Aragon's Return | 02:30:27 |
| (92) | 44 | Entmoot | 02:36:00 |
| (93) | 45 | The Glittering Caves | 02:37:20 |
| (94) | 46 | "Where Is the Horse and the Rider?" | 02:40:28 |
| (95) | 47 | "Don't Be Hasty, Master Meriadoc!" | 02:42:13 |
| (96) | 48 | The Host of the Eldar | 02:43:03 |
| (97) | 49 | The Battle of the Hornburg | 02:46:38 |
| (98) | 50 | Old Entish | 02:53:00 |
| (99) | 51 | The Breach of the Deeping Wall | 02:54:37 |
| (100) | 52 | The Entmoot Decides | 02:58:02 |

| | | | |
|-------|----|--------------------------------------|----------|
| (138) | 22 | The Wizard's Pupil | 01:14:54 |
| (139) | 23 | The Stairs of Cirith Ungol | 01:17:21 |
| (140) | 24 | "Courage Is the Best Defense" | 01:19:21 |
| (141) | 25 | Peregrin of the Tower Guard | 01:20:01 |
| (142) | 26 | Allegiance to Denethor | 01:21:26 |
| (143) | 27 | The Parting of Sam and Frodo | 01:23:48 |
| (144) | 28 | The Sacrifice of Faramir | 01:29:08 |
| (145) | 29 | Marshalling at Dunharrow | 01:33:57 |
| (146) | 30 | Andúril - Flame of the West | 01:38:08 |
| (147) | 31 | Aragorn Takes the Paths of the Dead | 01:42:49 |
| (148) | 32 | "No More Despair" | 01:45:34 |
| (149) | 33 | Dwimorberg - the Haunted Mountain | 01:46:57 |
| (150) | 34 | The Muster of Rohan | 01:49:24 |
| (151) | 35 | The Paths of the Dead | 01:51:09 |
| (152) | 36 | The Siege of Gondor | 01:58:39 |
| (153) | 37 | The Corsairs of Umbar | 02:07:40 |
| (154) | 38 | Shelob's Lair | 02:08:42 |
| (155) | 39 | Merry's Simple Courage | 02:17:50 |
| (156) | 40 | Grond - The Hammer of the Underworld | 02:19:40 |
| (157) | 41 | The Tomb of the Stewards | 02:20:16 |
| (158) | 42 | Breaking the Gate of Gondor | 02:21:50 |
| (159) | 43 | The Choices of Master Samwise | 02:22:57 |
| (160) | 44 | Denethor's Madness | 02:28:59 |
| (161) | 45 | The Witch King's Hour | 02:30:04 |
| (162) | 46 | The Ride of the Rohirrim | 02:32:29 |
| (163) | 47 | The Pyre of Denethor | 02:36:43 |
| (164) | 48 | The Battle of Pelennor Fields | 02:38:50 |
| (165) | 49 | "A Far Green Country" | 02:43:46 |
| (166) | 50 | The Nazûgl and His Prey | 02:45:16 |
| (167) | 51 | The Black Ships | 02:47:02 |
| (168) | 52 | Shieldmaiden of Rohan | 02:47:55 |

| | | | |
|-------|----|---------------------------------------|----------|
| (101) | 53 | The Retreat to the Hornburg | 02:59:47 |
| (102) | 54 | Master Peregrin's Plan | 03:05:50 |
| (103) | 55 | Osgiliath | 03:07:15 |
| (104) | 56 | The Last March of the Ents | 03:07:50 |
| (105) | 57 | The Nazgûl Attack | 03:10:19 |
| (106) | 58 | Forth Eorlingas | 03:12:51 |
| (107) | 59 | The Flooding of Isengard | 03:17:30 |
| (108) | 60 | The Tales That Really Mattered... | 03:19:56 |
| (109) | 61 | Fangorn Comes to Helm's Deep | 03:24:41 |
| (110) | 62 | The Final Tally | 03:25:34 |
| (111) | 63 | Flotsam and Jetsam | 03:26:14 |
| (112) | 64 | Farewell to Faramir | 03:28:18 |
| (113) | 65 | "The Battle for Middle-Earth Is About | 03:30:48 |
| (114) | 66 | Gollum's Plan | 03:32:28 |
| (115) | 67 | End Credits | 03:34:52 |
| (116) | 68 | Fan Club Credits | 03:43:48 |

Marcas de Tiempo de TT recuperadas de:
<https://chapterdb.plex.tv/browse/83588>

| | | | |
|-------|----|--|----------|
| (169) | 53 | Victory at Minas Tirith | 02:48:39 |
| (170) | 54 | The Passing of Théoden | 02:51:15 |
| (171) | 55 | Oaths Fulfilled | 02:53:17 |
| (172) | 56 | The Houses of Healing | 02:54:24 |
| (173) | 57 | Pippin Looks After Merry | 02:56:40 |
| (174) | 58 | The Tower of Cirith Ungol | 02:57:32 |
| (175) | 59 | The Last Debate | 03:04:28 |
| (176) | 60 | Aragorn Masters the Palantír | 03:06:11 |
| (177) | 61 | The Captain and the White Lady | 03:07:40 |
| (178) | 62 | In the Company of Orcs | 03:08:30 |
| (179) | 63 | The Land of Shadow | 03:12:11 |
| (180) | 64 | The Mouth of Sauron | 03:16:23 |
| (181) | 65 | The Black Gate Opens | 03:19:39 |
| (182) | 66 | "I Can't Carry It for You... But I Can C | 03:23:13 |
| (183) | 67 | The Last Move | 03:25:25 |
| (184) | 68 | Mount Doom | 03:26:29 |
| (185) | 69 | "The Eagles Are Coming!" | 03:28:25 |
| (186) | 70 | The Crack of Doom | 03:28:59 |
| (187) | 71 | Sauron Defeated | 03:34:37 |
| (188) | 72 | The End of All Things | 03:36:51 |
| (189) | 73 | The Fellowship Reunited | 03:40:20 |
| (190) | 74 | The Return of the King | 03:42:43 |
| (191) | 75 | Homeward Bound | 03:47:36 |
| (192) | 76 | The Grey Havens | 03:52:18 |
| (193) | 77 | End Credits | 04:01:36 |
| (194) | 78 | Fan Club Credits | 04:12:44 |

Marcas de Tiempo de ROTK recuperadas de:
<https://chapterdb.plex.tv/browse/83590>

Tabla 3: Índice 2 (Fuente: elaboración propia).

12.2.4. Anexo B.4: Estructura 2: LOTR

ESTRUCTURA 2: LOTR

En las columnas *Año*, *Mes*, *Día* y *Descripción* se copió la cronología correspondiente al relato de *The Lord of the Rings*, extraída de "Appendix B: The Tale of Years". Se agregaron las columnas "LOTR" y "*The Lord of the Rings*" y se completaron con sus respectivos capítulos: (#) "Capítulo" y [#] "Capítulo" respectivamente (ver Anexos B.3 y B.1).

Luego, la manera de completar las celdas es igual a la de la Estructura 1 (ver Anexo B.2).

Sin embargo, en este esquema se priorizan los eventos de *LOTR*, por lo que se quitaron todos los sucesos de la historia de *The Lord of the Rings* que el relato de *LOTR* elide o excluye, así como se tomaron ciertas libertades: cuando en los films se agregan eventos que no suceden en la novela, en este esquema igual se los clasifica dentro del capítulo del libro al cual corresponderían porque **el énfasis está puesto en el orden, no en el contenido**.

Asimismo, **no hay manera de corroborar si la cronología de Jackson intenta acercarse a la de Tolkien, o si el director tiene una propia ni cuál sería**. Por lo tanto, el esquema se construyó partiendo de la base de Tolkien y corroborando con los diálogos del film.

Las // descripciones se agregan en *Oro*, con dos barras // y subrayado; estas son agregadas por el autor para complementar la cronología.

Los // comentarios se agregan en *Oro* y con dos barras //.

| Año | Mes | Día | Descripción | LOTR | <i>The Lord of the Rings</i> |
|------|-------|-----|--|---|--|
| 3001 | | | Bilbo's farewell feast. | (2) Concerning Hobbits (3) The Shire (4) Very Old Friends (5) A Long-Expected Party (6) Farewell Dear Bilbo | [1] A Long-expected Party |
| | | | Gandalf suspects his ring to be the One Ring. | (7) Keep It Secret, Keep It Safe | [1] A Long-expected Party: hinted (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond): retelling |
| 3009 | | | Gandalf and Aragorn renew their hunt for Gollum at intervals during the next eight years, searching in the vales of Anduin, Mirkwood, and Rhovanion to the confines of Mordor. // En LOTR sin ninguna mención de Aragorn. | (a, Gandalf, (10) The Shadow of the Past) | (a, Gandalf, [2] & [14]: retelling) |
| | | | At some time during these years Gollum himself ventured into Mordor, and was captured by Sauron. | (8) The Account of Isildur | |
| 3017 | | | Gandalf visits Minas Tirith and reads the scroll of Isildur. | (8) The Account of Isildur | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| 3018 | April | 12 | Gandalf reaches Hobbiton. | (9) At the Green Dragon (10) The Shadow of the Past | [2] The Shadow of the Past |
| | | | | | |
| | July | 4 | Boromir sets out from Minas Tirith. | (A, Boromir, (89) Sons of the Steward) | (a, Boromir, [14] The Council of Elrond) |
| | | 10 | Gandalf imprisoned in Orthanc. | (12) Saruman the White | |

| | | | | |
|-----------|--|--|---------------------------------------|---|
| September | 18 | Gandalf escapes from Orthanc in the early hours. | (A, Gandalf, (22) Rivendell) | (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| | 23 | A Black Rider comes to Hobbiton at nightfall. | (10) The Shadow of the Past | [3] Three is Company: hinted & (a, Gandalf, [14]) |
| | | Frodo leaves Bag End. // acompañado por Sam. | | |
| | //24 | // Frodo, Sam & Pippin journey through the Woody End and meet Gildor. // Solo Frodo & Sam. Ven a los Elfos de lejos. | (11) The Passing of the Elves | // [3] Three is Company |
| | //25 | // Frodo meets farmer Maggot. // No sucede el encuentro. Aquí se le unen Merry y Pippin a la aventura. | (13) A Short Cut to Mushrooms | [4] A Short Cut to Mushrooms |
| | | // Los cuatro hobbits escapan al ferry perseguidos por Nazgûl. | (14) Bucklebury Ferry | |
| | 29 | Frodo reaches Bree at night. | (15) At the Sign of the Prancing Pony | [9] At the Sign of The Prancing Pony |
| | | | [10] Strider | |
| 30 | Crickhollow and the Inn at Bree are raided in the early hours. | (16) The Nazgûl | [11] A Knife in the Dark | |
| | Frodo leaves Bree. | (16) The Nazgûl | | |
| | 3 | He [Gandalf] is attacked at night on Weathertop. // PJ. corta de (16): Aragorn y los cuatros hobbits atraviesan "the Midgewater Marshes"; no se menciona el ataque. | (17) The Midgewater Marshes | [11] A Knife in the Dark: hinted & (a, Gandalf, [14] The Council of Elrond) |
| ??? | | // PJ. corta de (17): vemos el comienzo de industrialización de Isengard y por primera vez a Gandalf atrapado en Orthanc, quien también lo observa. En Rings Gandalf ya había escapado el 18 Sept. | (18) The Spoiling of Isengard | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| October | 6 | The camp under Weathertop attacked at night. Frodo wounded. | (19) A Knife in the Dark | [11] A Knife in the Dark |
| ??? | | // PJ. corta de (18): vemos el mensaje de escape de Gandalf a Gwaihir a través de la polilla, así como el nacimiento de los Uruk-hai. En Rings Gandalf ya había escapado el 18 Sept. | (20) The Caverns of Isengard | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | 20 | Escape across the Ford of Bruinen. | (21) Flight to the Ford | [12] Flight to the Ford |
| | | Frodo recovers and wakes. | (22) Rivendell (23) Many Meetings | [13] Many Meetings |
| | 24 | Boromir arrives in Rivendell at night. // Boromir arriba durante el día; al igual que Legolas y Gimli. | (24) The Fate of the Ring | |
| | | // Intercambio entre Aragorn y Boromir sobre Narsil, que en LOTR no es aún reforjada. | (25) The Sword That Was Broken | |
| | | // Intercambio entre Aragorn y Arwen; ella le obsequia el pendiente Evenstar. | (26) The Evenstar | |
| | 25 | Council of Elrond. | (27) The Council of Elrond | [14] The Council of Elrond |
| ??? | | // Bilbo le da Sting y la cota de mithril a Frodo. | (29) Bilbo's Gifts | [15] The Ring Goes South |
| ??? | | // Intercambio entre Aragorn y Elrond sobre el destino del primero. | (28) Gilraen's Memorial | |
| ??? | | // Nuevos intercambios Aragorn y Elrond | (A, Aragorn, (81) The Evenstar) | |

| | | | | | |
|--|--|---|--|--------------------------------------|--|
| | December | 25 | // Nuevos intercambios Aragorn y Arwen | (A, Aragorn, (81) The Evenstar) | |
| | | | The Company of the Ring leaves Rivendell at dusk. | (30) The Departure of the Fellowship | |
| 3019 | January | 8 | The Company reach Hollin. | (31) The Ring Goes South | |
| | | 11 | Snow on Caradhras. | (32) The Pass of Caradhras | |
| | | 13 | The Company reaches West-gate of Moria at nightfall. | (33) Moria | [16] A Journey in the Dark |
| | | | | (34) A Journey in the Dark | |
| | | | Gollum begins to trail the Ring-bearer. | | |
| | | 15 | The Bridge of Khazad-dûm, and fall of Gandalf. | (35) Balin's Tomb | [17] The Bridge of Khazad-dûm |
| | | | | (36) The Bridge of Khazad-dûm | |
| | | | The Company reaches Nimrodel late at night. | (37) Lothlórien | [18] Lothlórien |
| | | 17 | The Company comes to Caras Galadhon at evening. | (38) Caras Galadhon | |
| | 25 | He casts down the Balrog, and passes away. His body lies on the peak. | (A, Gandalf, (63) The White Rider) | (a, Gandalf, [27] The White Rider) | |
| | February | 15 | The Mirror of Galadriel. | (39) The Mirror of Galadriel | [19] The Mirror of Galadriel |
| | | | Gandalf returns to life, and lies in a trance. | (A, Gandalf, (63) The White Rider) | (a, Gandalf, [27] The White Rider) |
| | | ??? | // PJ. corta de (39): Saruman prepara la tropa de Uruk-hai que da caza a la Comunidad. | (40) The Fighting Uruk-hai | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | | 16 | Farewell to Lórien. | (41) Farewell to Lórien | [20] Farewell to Lórien |
| | | 25 | The Company pass the Argonath and camp at Parth Galen. | (42) The Great River | [21] The Great River |
| | | | | (43) Parth Galen | |
| | | 26 | Breaking of the Fellowship. | (44) The Breaking of the Fellowship | [22] The Breaking of the Fellowship |
| Death of Boromir; his horn is heard in Minas Tirith. | | | (45) The Departure of Boromir | [23] The Departure of Boromir | |
| Meriadoc and Peregrin captured. | | | (44) The Breaking of the Fellowship | [25] The Uruk-hai | |
| Frodo and Samwise enter the eastern Eryn Muiil. | | | (46) The Road Goes Ever On... | [22] The Breaking of the Fellowship | |
| Aragorn sets out in pursuit of the Orcs at evening. | [23] The Departure of Boromir | | | | |
| | | [24] The Riders of Rohan | | | |
| //27 | // PJ. corta de (51): Merry y Pippin son cargados por los Uruk-hai | (52) The Uruk-Hai | [25] The Uruk-hai | | |
| //28 | // PJ. corta de (49 - prólogo TT): Frodo y Sam atraviesan Eryn Muiil | (50) Elven Rope | [34] The Taming of Sméagol | | |
| | // PJ. corta de (52): Aragorn, Legolas y Gimli dan caza a los Uruk-hai. | (53) The Three Hunters | [24] The Riders of Rohan | | |
| ??? | // PJ. corta de (53): Isengard, la preparación de su ejército y ataque a Westfold. | (54) The Burning of the Westfold | No correspondería a ningún capítulo en específico. | | |
| 3019 | February | 27 | // PJ. corta de (54): Éomer encuentra a Théodred (en Rings ya muerto) | (55) Massacre at the Fords of Isen | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|---|---------------------------------|
| | ??? | // PJ. corta de (55): Théodred es llevado a Meduseld. Éomer es desterrado (en Rings no; ver 27 Feb) | (56) The Banishment of Éomer | | |
| | 29 | Frodo descends from the Eryn Muil and meets Gollum. | (51) The Taming of Sméagol | [34] The Taming of Sméagol | |
| | | The Rohirrim attack at sunrise and destroy the Orcs. // En LOTR es a la noche (del 28). | (58) Night Camp at Fangorn (60) The Fate of Merry and Pippin | [25] The Uruk-hai | |
| | | Meriadoc and Pippin escape and meet Treebeard. // En LOTR es a la noche (del 28). Y Treebeard los lleva con Gandalf (en Rings este encuentro no se da) | (61) Treebeard | [26] Treebeard | |
| | | // PJ. corta de (63): Merry y Pippin son cargados a través de Fangorn hasta la morada de Treebeard. | (64) The Song of the Entwives | | |
| | | // PJ. corta de (56): Aragorn, Legolas y Gimli dan caza a los Uruk-hai. | (57) On the Trail of the Uruk-Hai | [24] The Riders of Rohan | |
| | | Faramir sees the funeral boat of Boromir. | (A, Faramir, (88) The Window on the West) | (a, Faramir, [38] The Window on the West) | |
| | | 30 | // PJ. corta de (66): Treebeard carga a Merry y Pippin al Entmoot. | (67) Ent Draft | [26] Treebeard |
| | // PJ. corta de (84): Merry y Pippin ven marchar el ejército de Uruks-hai (3 de marzo) | | (84) Isengard Unleashed | | |
| | Entmoot begins. | | (92) Entmoot | | |
| | Éomer returning to Edoras meets Aragorn. | | (59) The Riders of Rohan (60) The Fate of Merry and Pippin | [24] The Riders of Rohan [25] The Uruk-hai | |
| | // PJ. corta de (50): Frodo y Sam desatan a Gollum, este los guía fuera de Eryn Muil. | | (51) The Taming of Sméagol | [34] The Taming of Sméagol | |
| | March | | 1 | Frodo begins the passage of the Dead Marshes at dawn. | (62) The Passage of the Marshes |
| | | Entmoot continues. // En LOTR es ambiguo el pasaje del tiempo. Se busca coincidencia de clímax. | | (95) "Don't Be Hasty, Master Meriadoc!" | [26] Treebeard |
| | | // PJ. corta de (97): Entmoot continúa. Tiempo ambiguo. | (98) "Old Entish" | | |
| | | Aragorn meets Gandalf the White. They set out for Edoras. | (63) The White Rider | [27] The White Rider | |
| | | // PJ. corta de (64): Intercambio entre Gandalf y Aragorn (noche). Gandalf explica la trama de LOTR. | (65) The Heir of Númenor | [28] The King of the Golden Hall | |
| | | 2 | Gandalf comes to Edoras and heals Théoden. | (68) The King of the Golden Hall | |
| | | | // PJ. corta de (68): Funeral de Théodred. | (69) The Funeral of Théodred | |
| | | | // PJ. corta de (69): Intercambio entre Gandalf y Théoden. | (70) Simbelmynë on the Burial Mounds | |
| | | | // PJ. corta de (70): Théoden decide refugiarse en Helm's Deep; (cambio de luz, ¿de día?) Gandalf parte a buscar a Éomer. // En Rings a dar batalla; Gandalf aún no parte (a buscar a Enrkenbrandt). | (71) The King's Decision | |
| | | | // PJ. corta de (71): Aragorn libera a Brego. | (72) Brego | |
| | | | // PJ. corta de (72): Saruman intercambio con Wormtongue: "Ring of Barahir" | (73) The Ring of Barahir | |
| | | | // PJ. corta de (73): Intercambio Aragorn y Éwoyn. | (74) A Daughter of Kings | |

| | | | | |
|-------|-----|--|---|--|
| | | The Rohirrim ride west (to Helm's Deep.) [against Saruman. Second Battle of Fords of Isen. Erkenbrand defeated.] | (75) Exodus From Edoras | [29] Helm's Deep |
| | | // PJ. corta de (78): Gimli sobre mujeres Enano. Intercambio Aragorn y Théoden. | (79) Dwarf Women | |
| | | // PJ. corta de (79): Intercambio Aragorn y Éowyn. | (80) One of the Dúnedain | |
| | | Entmoot ends in afternoon. The Ents march on Isengard and reach it at night. | (100) The Entmoot Decides | [26] Treebeard |
| | | // PJ. corta de (101): En LOTR los Ents deciden no involucrarse. Pippin engaña a Treebeard. | (102) Master Peregrin's Plan | |
| | | // PJ. corta de (103): Treebeard llama a la última marcha de los Ents. | (104) The Last March of the Ents | |
| | 3 | // PJ. corta de (80): Pasa una noche. Analepsis Aragorn y Arwen | (81) The Evenstar | [29] Helm's Deep |
| | | // PJ. corta de (81): Ataque de Wargs; Aragorn cae. | (82) The Wolves of Isengard | |
| | | Théoden retreats to Helm's Deep. (Battle of the Hornburg begins.) | (83) Helm's Deep | |
| | | // PJ. corta de (83): Saruman manda su ejército a Helm's Deep. | (84) Isengard Unleashed | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | | // PJ. corta de (84): Vínculo Aragorn y Arwen. Brego the wonderhorse. | (85) The Grace of the Valar | |
| | ??? | // PJ. corta de (85): Intercambio Elrond y Arwen sobre su no-futuro con Aragorn. | (86) Arwen's Fate | |
| | ??? | // PJ. corta de (86): Vínculo Galadriel y Elrond enviar tropas a Helm's Deep. | (87) The Story Foreseen from Lórien | |
| March | 3 | // PJ. corta de (90): Aragorn regresa a Helm's Deep. | (91) Aragon's Return | [29] Helm's Deep |
| | | // PJ. corta de (92): Preparación para la batalla. | (93) The Glittering Caves | |
| | | // PJ. corta de (93): Théoden se pregunta. | (94) "Where Is the Horse and the Rider?" | |
| | | // PJ. corta de (94): Arribo de Galadhrim. // En Rings no reciben ayuda. | (95) The Host of the Eldar | |
| | | Battle of the Hornburg begins. | (96) The Battle of the Hornburg | |
| | | | (99) The Breach of the Deeping Wall | |
| | | | (101) The Retreat to the Hornburg | |
| | | | (106) Forth Eorlingas | |
| | | | (109) Fangorn Comes to Helm's Deep | |
| | | Ents complete the destruction of Isengard. | (107) The Flooding of Isengard | (a, M&P, [31] Flotsam and Jetsam) |
| | | // PJ. corta de (110): Merry y Pippin encuentran la despensa de Saruman. | (111) Flotsam and Jetsam | (a, M&P, [31] Flotsam and Jetsam) |
| | 4 | Théoden and Gandalf set out from Helm's Deep for Isengard. | (110) The Final Tally | [30] The Road to Isengard |
| | | // PJ. corta de (112): Gandalf explica la trama de ROTK. | (113) "The Battle for Middle-Earth Is About to Begin" | |
| | | Frodo reaches the slag-mounds on the edge of the Desolation of the Morannon. | (66) The Black Gate Is Closed | [35] The Passage of the Marches |
| | 5 | Théoden reaches Isengard at noon. | (119) The Road to Isengard | [30] The Road to Isengard |
| | | | | [31] Flotsam and Jetsam |

| | | | |
|---|--|---|--|
| | Parley with Saruman in Orthanc. | (120) The Voice of Saruman | [32] The Voice of Saruman |
| | // PJ. corta de (120): Regresan a Edoras; hay un banquete. // En <i>Rings</i> acampan en Dol Baran. | (121) Return to Edoras | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | // PJ. corta de (122): Intercambio Aragorn-Éowyn. // En <i>Rings</i> Éowyn está en Dunharrow. | (123) Éowyn's Dream | |
| | Gandalf sets out with Peregrin for Minas Tirith. | (124) The Palantír | [33] The Palantír |
| | // PJ. corta de (124): Arwen ve su futuro con Aragorn y a su hijo Eldarion. Intercambio con Elrond. | (125) Arwen's Vision | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | // PJ. corta de (125): Se reforja Narsil. // En <i>Rings</i> antes de partir de Rivendell (ver Oct-Dic 3018). | (126) The Reforging of Narsil | |
| 6 | // PJ. corta de (75): Sam, Frodo y Gollum caminan por Ithilien. | (76) The Forests of Ithilien | [37] Of Herbs and Stewed Rabbit |
| | // PJ. corta de (76): Monólogo Gollum-Sméagol | (77) Gollum and Sméagol | |
| | // <u>Aragorn reveals himself (and Andúril) to Sauron through the palantír.</u> // En <i>LOTR</i> sucede el 16 de marzo. | (176) Aragorn Masters the Palantír | (a, Aragorn, [45] The Passing of the Grey Company) |
| 7 | Frodo taken by Faramir to Henneth Annûn. | (78) Of Herbs and Stewed Rabbit | [37] Of Herbs and Stewed Rabbit |
| | // PJ. corta de (87): Fragmentos de Frodo capturado siendo llevado a Henneth Annûn. | (87) The Story Foreseen From Lórien | [38] The Window on the West |
| | // PJ. corta de (87): Intercambio Frodo y Faramir // Parte en <i>LOTR</i> [37] Of Herbs and Stewed Rabbit. | (88) The Window on the West | [38] The Window on the West |
| | // PJ. corta de (88): Analepsis a Gondor recuperó Osgiliath. | (89) Sons of the Steward | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | // PJ. corta de (89): Faramir decide ir a Osgiliath y llevar a Frodo y Sam y Gollum. | (90) The Forbidden Pool | [39] The Forbidden Pool |
| 8 | // PJ. corta de (102): En <i>LOTR</i> Frodo es llevado como prisioneros hacia Osgiliath | (103) Osgiliath | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | // PJ. corta de (104): Un nazgûl ataca Osgiliath. | (105) The Nazgûl Attack | |
| | // PJ. corta de (107): Faramir decide liberar a Frodo (y Sam y Gollum). | (108) The Tales That Really Mattered... | |
| | // PJ. corta de (111): Faramir se despide, advierte a Frodo sobre Cirith Ungol. | (112) Farewell to Faramir | |
| | Frodo leaves Henneth Annûn. // <i>LOTR</i> retoma itinerario de <i>Rings</i> . | (114) Gollum's Plan. | [40] Journey to the Cross-roads |
| | | (118) Journey to the Cross-Roads | |
| | // PJ. corta de (121): Noche. Intercambio Gollum-Sméagol. | (122) Gollum's Villany | |
| 9 | Gandalf reaches Minas Tirith. | (127) Minas Tirith | [44] Minas Tirith |
| | // PJ. corta de (129): Intercambio Pippin-Gandalf. | (128) The Decline of Gondor | |
| | // PJ. corta de (131): conecta el rayo de luz de Minas Morgul con Gandalf y Pippin que lo ven desde Gondor. | (130) "The Deep Breath Before the Plunge" | |
| | | (131) Minas Morgul | // [41] The Stairs of Cirith Ungol |
| | At dusk Frodo reaches the Morgul-road. | (129) Cross-Roads of the Fallen King | [40] Journey to the Cross-roads |

| | | | |
|----|--|---|--|
| | Théoden comes to Dunharrow. | (145) Marshalling at Dunharrow | [46] The Muster of Rohan |
| | Darkness begins to flow out of Mordor. | | [44] & [40] |
| 10 | Frodo passes the Cross-roads, and sees the Morgul-host set forth. | (131) Minas Morgul | [41] The Stairs of Cirith Ungol |
| | // PJ. corta de (131): Sam amenaza a Gollum. | (132) Sam's Warning | |
| | // PJ. corta de (138): Gollum le presagia a Frodo que Sam le va a pedir el anillo. | (139) The Stairs of Cirith Ungol | |
| | The Dawnless Day. // PJ. corta de (132): Pippin debe encender la almenara. // En <i>Rings</i> ya encendidas desde (124) | (133) Pippin's Task | [47] The Siege of Gondor |
| | // PJ. corta de (135): Pippin enciende la almenara, secuencia de almenaras sobre Ered Nimrais. | (135) The Lighting of the Beacons | |
| | An army from the Morannon takes Cair Andros and passes into Anórien. // PJ. corta de (133): En <i>LOTR</i> muestra la invasión de Osgiliath. | (134) Osgiliath Invaded | [47] The Siege of Gondor |
| | The Muster of Rohan: the Rohirrim ride from Harrowdale. // En <i>LOTR</i> parten desde Edoras y con Aragorn. | (136) Théoden's Decision | [46] The Muster of Rohan |
| | Faramir rescued by Gandalf outside the gates of the City. | (137) The Fall of Osgiliath | [47] The Siege of Gondor |
| | | (138) The Wizard's Pupil | |
| 11 | // PJ. corta de (139): El Rey Brujo y Gohtmog preparan el asedio. Gandalf les pide coraje a los soldados. | (140) "Courage Is the Best Defense" | |
| | // PJ. corta de (140): Intercambio entre Faramir y Pippin. | (141) Peregrin of the Tower Guard | |
| | Denethor sends Faramir to Osgiliath. // En <i>LOTR</i> Pippin jura su lealtad y está presente. | (142) Allegiance to Denethor | |
| | // PJ. corta de (143): Faramir y sus soldados cargan contra Osgiliath. | (144) The Sacrifice of Faramir | |
| | // PJ. corta de (142): Frodo le dice a Sam que se vuelva. | (143) The Parting of Sam and Frodo | |
| | // PJ. corta de (144): Théoden y Aragorn acampan en Dunharrow. Se presume 11 de marzo -en <i>LOTR</i> -si se tiene en cuenta que el 12 al alba parten a MT (3 días de viaje a galope). | (145) Marshalling at Dunharrow | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | // PJ. corta de (145): Elrond le otorga Andúril a Aragorn. | (146) Andúril - Flame of the West | |
| | // PJ. corta de (146): Despedida Aragorn y Éowyn. Aragorn, Legolas y Gimli toman <i>The Path of the Dead</i> . | (147) Aragorn Takes the Paths of the Dead | |
| 12 | // PJ. corta de (147): Despedida Théoden y Éowyn. | (148) "No More Despair" | [46] The Muster of Rohan |
| | // PJ. corta de (148): Aragorn, Legolas y Gimli arriban a la entrada de <i>The Path of the Dead</i> . Se elige equiparar (149) y [45], a pesar de sus tiempos no corresponder, porque ahora es cuando más se asemejan. | (149) Dwimorberg - the Haunted Mountain | [45] The Passing of the Grey Company |
| | // PJ. corta de (149): Théoden le deniega a Merry cabalgar a la guerra. Éowyn lo lleva (ambos de incógnito). // En <i>Rings</i> Merry no reconoce a Éowyn quien oculta su identidad y dice llamarse Dernhelm. | (150) The Muster of Rohan | [46] The Muster of Rohan |

| | | | |
|----|--|--|--|
| | // PJ. corta de (150): Aragorn convoca a los Muertos. Aragorn ve a los corsarios. Los Muertos aceptan. | (151) The Paths of the Dead | [45] The Passing of the Grey Company |
| | Gollum leads Frodo into Shelob's lair. // En <i>LOTR</i> sin Sam. | (154) Shelob's Lair | [42] Shelob's Lair |
| | | (159) The Choices of Master Samwise | [43] The Choices of Master Samwise |
| 13 | Aragorn reaches Pelargir and captures the fleet. // Si se supone que las líneas narrativas coinciden. | (153) The Corsairs of Umbar | (a, G&L, [52] The Last Debate) |
| | Théoden in Drúadan Forest. // Se sitúa (155) aquí por info en diálogos. // En <i>Rings Merry</i> no reconoce a Dernhelm = Éowyn. | (155) Merry's Simple Courage | [48] The Ride of the Rohirrim |
| 14 | Samwise finds Frodo in the Tower. | (174) The Tower of Cirith Ungol | [54] The Tower of Cirith Ungol |
| | | | [55] The Land of Shadow |
| | Minas Tirith is besieged. | (152) The Siege of Gondor | [47] The Siege of Gondor |
| 15 | In the early hours the Witch-king breaks the Gates of the City. // En <i>LOTR</i> sucede durante la noche. // El ejército no invade la ciudad. // El encuentro entre Gandalf y el Rey Brujo se da; no le quiebra el báculo. | (156) Grond - The Hammer of the Underworld | [47] The Siege of Gondor |
| | | (158) Breaking the Gate of Gondor | |
| | | (161) The Witch King's Hour | |
| | Denethor burns himself on a pyre. | (157) The Tomb of the Stewards | [50] The Pyre of Denethor |
| | | (160) Denethor's Madness | |
| | | (163) The Pyre of Denethor | |
| | The horns of the Rohirrim are heard at cockcrow. | (162) The Ride of the Rohirrim | [48] The Ride of the Rohirrim |
| | Battle of the Pelennor. | (164) The Battle of Pelennor Fields | [49] The Battle of the Pelennor Fields |
| | // PJ. corta de (164): Intercambio Gandalf y Pippin. | (165) "A Far Green Country" | No correspondería a ningún capítulo en específico. |
| | Théoden is slain. // En <i>LOTR</i> Théoden se despide de Merry y Éomer. No Éowyn, a quien Éomer reconoce durante la batalla y no después. | (166) The Nazûgl and His Prey | [49] The Battle of the Pelennor Fields |
| | | (168) Shieldmaiden of Rohan | |
| | | (170) The Passing of Théoden | |
| | Aragorn raises the standard of Arwen. // En <i>Rings</i> los Muertos fueron liberados luego de capturar Pelargir. En <i>LOTR</i> no levanta ningún estandarte pero llega con los muertos que liberan Minas Tirith y solo luego los libera. | (167) The Black Ships | |
| | | (169) Victory at Minas Tirith | |
| | | (171) Oaths Fulfilled | |
| | // <u>The Houses of Healing</u> | (172) The Houses of Healing | // [51] <u>The Houses of Healing</u> |
| | // PJ. corta de (172): Pippin encuentra a Merry en el campo de batalla. // En <i>Rings Merry</i> entra por la puerta. | (173) Pippin Looks After Merry | - |
| 16 | Debate of the commanders. // En <i>Rings</i> Legolas y Gimli no forman parte. | (175) The Last Debate | [52] The Last Debate |

| | | | | |
|-----------|------|---|---|--|
| | | // PJ. corta de (175): Aragorn domina la palantír y se revela ante Sauron. // En <i>Rings</i> lo hace el 6 de marzo. | (176) Aragorn Masters the Palantír | (a, Aragorn, [45] The Passing of the Grey Company) |
| | 18 | The Host of the West marches from Minas Tirith. // PJ. corta de (176). | (176) Aragorn Masters the Palantír | [53] The Black Gate Opens |
| | | Frodo comes in sight of the Isenmouthe; he is overtaken by Orcs on the road from Durthang to Udûn. // En <i>LOTR</i> el paso del 18 al 19 está marcado por un pequeño clip (indeterminado) del ejército de Gondor marchando. | (178) In the Company of Orcs | [55] The Land of Shadow |
| | | | | [56] Mount Doom |
| | 19 | Frodo and Samwise escape and begin their journey along the road to the Barad-dûr. | (178) In the Company of Orcs | |
| | //20 | // <u>Faramir & Éowyn get acquainted.</u> | (177) The Captain and the White Lady | (A, F&É, [58] <u>The Steward and the King</u>) |
| | 23 | Frodo and Samwise cast away their arms and gear. // En <i>LOTR</i> el paso del 23 al 24 está marcado por un pequeño clip del ejército de Gondor arribando a Morannon. | (179) The Land of Shadow | [56] Mount Doom |
| | 24 | Frodo and Samwise make their last journey to the feet of Mount Doom. | (179) The Land of Shadow | [53] The Black Gate Opens |
| | 25 | The Host is surrounded on the Slag-hills. // PJ. corta de (179): El ejército de Gondor llega directo a Morannon. | (180) The Mouth of Sauron | |
| | | | (181) The Black Gate Opens | |
| | | | (183) The Last Move | |
| | | | (184) Mount Doom | |
| | | | (185) "The Eagles Are Coming!" | |
| | | | (186) The Crack of Doom | |
| | | Downfall of Barad-dûr and passing of Sauron. | (187) Sauron Defeated | [57] The Fields of Cormallen |
| | | Frodo and Samwise reach the Sammath Naur. Gollum seizes the Ring and falls in the Cracks of Doom. | (181) The Black Gate Opens | [56] Mount Doom |
| | | | (182) "I Can't Carry It for You... But I Can Carry You" | |
| | | | (184) Mount Doom | |
| | | | (186) The Crack of Doom | |
| | | | (188) The End of All Things | [57] The Fields of Cormallen |
| | 8 | The Ring-bearers are honoured on the Field of Cormallen. | (189) The Fellowship Reunited | [57] The Fields of Cormallen |
| May | 1 | Crowning of King Elessar. // En <i>Rings</i> Arwen no llega hasta 1 Lithe. | (190) The Return of the King | [58] The Steward and the King |
| ??? | | // En <i>LOTR</i> los capítulos [59], [60] y [61] no se incluyeron en el relato. | (191) Homeward Bound | |
| May | 1 | Samwise marries Rose. | (191) Homeward Bound | [62] The Grey Havens |
| September | 29 | They come to the Grey Havens. Frodo and Bilbo depart over Sea with the Three Keepers. The end of the Third Age. | (192) The Grey Havens | |
| October | 6 | Samwise returns to Bag End. | | |

Tabla 4: Estructura 2 (Fuente: elaboración propia).

12.2.5. Anexo B.5: Estructura 3: Prólogos

ESTRUCTURA 3: PRÓLOGOS

En las columnas *Año* y *Descripción* se copió la cronología correspondiente al relato de *The Lord of the Rings*, extraída de "Appendix B: The Tale of Years".

Se agregó la columna Prólogo y completó con los respectivos prólogos de cada obra.

Se diferencian dos tipos de // descripciones en color *Oro*:

aquellas que están seguidas de un (T) e indican que fue extraída literal de "Appendix B: The Tale of Years".

aquellas que, como los comentarios, no tienen mayor indicaciones e indican palabras del autor.

En ambos casos son agregadas para dar apenas algo más de contexto.

Luego, los eventos que están en color *Rojo* no forman parte de ninguno de los dos prólogos, mas se dejan por el contexto del año.

| SECOND AGE | | |
|---------------|---|---|
| Año | Descripción | Prólogo |
| c. 1500 | The Elven-smiths instructed by Sauron reach the height of their skill. They begin the forging of the Rings of Power. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| c. 1590 | The Three Rings are completed in Eregion. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| c. 1600 | Sauron forges the One Ring in Orodruin. He completes the Barad-dûr. Celebrimbor perceives the designs of Sauron. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| // c. 1697 | // Sauron invade Eregion y recupera 16 Anillos. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| ??? | // Sauron otorga 7 Anillos a los Enanos y 9 Anillos a los Hombres. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| | // Sucesos varios. Entre ellos cambia la propia forma del mundo. | |
| // 3430 | // The Last Alliance of Elves and Men is formed. (T) | |
| 3434 | The host of the Alliance crosses the Misty Mountains. Battle of Dagorlad and defeat of Sauron. Siege of Barad-dûr begins. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| 3440 | Anárion slain. | // Eventos narrados como uno solo en el espacio-tiempo y adjudicados al año 3434. |
| 3441 | Sauron overthrown by Elendil and Gil-galad , who perish. Isildur takes the One Ring. Sauron passes away and the Ringwraiths go into the shadows. The Second Age ends. | |

| THIRD AGE | | |
|-----------|--|--|
| Año | Descripción | Prólogo |
| 2 | Isildur plants a seedling of the White Tree in Minas Anor. He delivers the South-kingdom to Meneldil. Disaster of the Gladden Fields; Isildur and his three elder sons are slain. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| 1050 | Hyarmendacil conquers the Harad. Gondor reaches the height of its power. About this time a shadow falls on Greenwood, and men begin to call it Mirkwood. The Periannath [Hobbits] are first mentioned in records, with the coming of the Harfoots to Eriador. | 1. Concerning Hobbits |
| c. 1150 | The Stoors come over the Redhorn Pass and move to the Angle, or to Dunland. The Fallohides enter Eriador. | 1. Concerning Hobbits |

| | | |
|---------------|--|--|
| c. 1300 | Evil things begin to multiply again. Orcs increase in the Misty Mountains and attack the Dwarves. The Nazgûl reappear. The chief of these comes north to Angmar. The Periannath [Hobbits] migrate westward; many settle at Bree. | 1. Concerning Hobbits |
| 1601 | Many Periannath [Hobbits] migrate from Bree, and are granted land beyond Baranduin by Argeleb II. | 1. Concerning Hobbits |
| c. 1630 | They are joined by Stoors coming up from Dunland. | 1. Concerning Hobbits. |
| c. 1636 | The Great Plague devastates Gondor. Death of King Telemnar and his children. The White Tree dies in Minas Anor. The plague spreads north and west, and many parts of Eriador become desolate. Beyond the Baranduin the Periannath [Hobbits] survive, but suffer great loss. | 1. Concerning Hobbits |
| 1975 | The Witch-king defeated at the Battle of Fornost, and pursued to the Ettenmoors. He vanishes from the North. | 1. Concerning Hobbits. |
| 1979 | Bucca of the Marish becomes first Thain of the Shire. | 1. Concerning Hobbits |
| 2340 | Isumbras I becomes thirteenth Thain, and first of the Took line. The Oldbucks occupy the Buckland. | 3. Of the Ordering of the Shire |
| 2463 | The White Council is formed. About this time Déagol the Stoor finds the One Ring, and is murdered by Sméagol. // El hallazgo per se del anillo en FOTR. El relato completo en la secuencia (117) "The Finding of the Ring" en ROTK. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| 2470 | About this time Sméagol-Gollum hides in the Misty Mountains. | (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| c. 2670 | Tobold plants 'pipe-weed' in the Southfarthing. | 2. Concerning Pipe-weed |
| 2683 | Isengrim II becomes tenth Thain and begins the excavation of Great Smials. | |
| 2747 | Bandobras Took defeats an Orc-band in the Northfarthing. | 1. Concerning Hobbits |
| 2758 | The Long Winter | 1. Concerning Hobbits |
| 2759 | The Long Winter | 1. Concerning Hobbits |
| 2790 | Thrór slain by an Orc in Moria. The Dwarves gather for a war of vengeance. Birth of Gerontius, later known as the Old Took. | |
| // c. 2850 | // "Rumor grew of a shadow in the East... whispers of a nameless fear". | // (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... |
| 2911 | The Fell Winter. The Baranduin and other rivers are frozen. White Wolves invade Eriador from the North. | 1. Concerning Hobbits |
| 2941 | Thorin Oakenshield and Gandalf visit Bilbo in the Shire. Bilbo meets Sméagol-Gollum and finds the Ring. The White Council meets; Saruman agrees to an attack on Dol Guldur, since he now wishes to prevent Sauron from searching the River. Sauron having made his plans abandons Dol Guldur. The Battle of the Five Armies in Dale. Death of Thorin II. Bard of Esgaroth slays Smaug. Dáin of the Iron Hills becomes King under the Mountain (Dáin II). | 4. Of the Finding of the Ring (1) Prologue: One Ring to Rule Them All... ": // Bilbo (...) finds the Ring" |
| 2942 | Bilbo returns to the Shire with the Ring. Sauron returns in secret to Mordor. | 4. Of the Finding of the Ring |
| // 3021 | // They come to the Grey Havens. Frodo and Bilbo depart over Sea with the Three Keepers. The end of the Third Age. (T) | |
| | // THIRD AGE 3022 = FOURTH AGE 1 = SHIRE RECORD 1422 | |

LATER EVENTS CONCERNING THE MEMBERS OF THE FELLOWSHIP OF THE RING (Shire Record)

| Año | Descripción | Prólogo |
|------|---|-----------------------------|
| 1427 | Will Whitfoot resigns. Samwise is elected Mayor of the Shire. Peregrin Took marries Diamond of Long Cleeve. King Elessar issues an edict that Men are not to enter the Shire, and he makes it a Free Land under the protection of the Northern Sceptre. | "Note on the Shire Records" |

| | | |
|---------|---|--|
| 1432 | Meriadoc, called the Magnificent, becomes Master of Buckland. Great gifts are sent to him by King Éomer and the Lady Éowyn of Ithilien. | 2. Concerning Pipe-weed "Note on the Shire Records" |
| 1434 | Peregrin becomes the Took and Thain. King Elessar makes the Thain, the Master, and the Mayor Counsellors of the North-kingdom. Master Samwise is elected Mayor for the second time. | "Note on the Shire Records" |
| 1452 | The Westmarch, from the Far Downs to the Tower Hills (<i>Eryn Beraid</i>), is added to the Shire by the gift of the King. Many hobbits remove to it. | 3. Of the Ordering of the Shire |
| 1462 | Master Samwise becomes Mayor for the sixth time. At his request the Thain makes Fastred Warden of Westmarch. Fastred and Elanor make their dwelling at Undertowers on the Tower Hills, where their descendants, the Fairbairns of the Towers, dwelt for many generations. | "Note on the Shire Records" |
| 1484 | In the spring of the year a message came from Rohan to Buckland that King Éomer wished to see Master Holdwine once again. Meriadoc was then old (102) but still hale. He took counsel with his friend the Thain, and soon after they handed over their goods and offices to their sons and rode away over the Sarn Ford, and they were not seen again in the Shire. It was heard after that Master Meriadoc came to Edoras and was with King Éomer before he died in that autumn. Then he and Thain Peregrin went to Gondor and passed what short years were left to them in that realm, until they died and were laid in Rath Dínen among the great of Gondor. | "Note on the Shire Records" |
| // 1541 | // In this year on March 1st came at last the Passing of King Elessar. It is said that the beds of Meriadoc and Peregrin were set beside the bed of the great king. Then Legolas built a grey ship in Ithilien, and sailed down Anduin and so over Sea; and with him, it is said, went Gimli the Dwarf. And when that ship passed an end was come in Middle-earth of the Fellowship of the Ring. (T) | |

Tabla 5: Estructura 3 (Fuente: elaboración propia).

12.3 Anexos C: Guiones

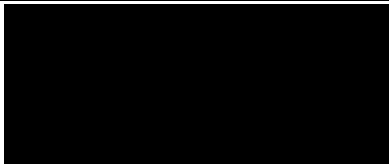



12.3.1. Anexo C.1: Guion Técnico






GUION TÉCNICO: (1) "PROLOGUE: ONE RING TO RULE THEM ALL..."

El encabezado "EXT. PROLOGUE - DAY" se extrajo del guion literario, al ser la primera escena marcada se le agregó el "1".

A los elementos que preceden el encabezado se los agrupó bajo "0. EXT. SUPERs - DAY" para mantener cierta consistencia.

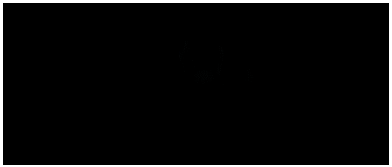


Las celdas de la columna *Acción*, y las primeras de *Plano*, se encuentran en color *Oro* porque fueron extraídas directamente del guion literario y son representativas de cómo fue escrito (ver anexo C.2). Todo el resto se completó para este trabajo.



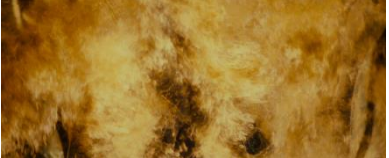




| Nº | Frame | Plano | Acción | Diálogo | Sonido |
|-----------------------------|---|------------------------------------|--|---------|--|
| 0. EXT. SUPERs - DAY | | | | | |
| 0.1 |  | BLACK SCREEN. | Pantalla en negro. | | |
| 0.2 |  | SUPER: New Line Cinema LOGO. | Animación logo New Line Cinema. | | New Line Cinema Logo. |
| 0.3 |  | SUPER: New Line Cinema Presents. | Animación logo New Line Cinema Presents. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 0.4 |  | SUPER: A Wingnut Films Production. | Animación logo A Wingnut Films Production. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |

| | | | | | |
|-------------------------------|---|---|---|---|--|
| 0.5 |  | BLACK SCREEN. | BLACK CONTINUES: ...ELVISH SINGING ... A WOMAN'S VOICE IS whispering, tinged with SADNESS and REGRET: | GALADRIEL (V.O.) <i>I amar prestar aen: The world is changed: Han mathon ne nen, I feel it in the water, Han mathon ne chae... I feel it in the earth, A han noston ned 'wilith. I smell it in the air. Much that once was is lost, for none now live who remember it.</i> | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 0.6 |  | SUPER: The Lord of the Rings. | Animación título The Lord of the Rings. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1. EXT. PROLOGUE - DAY | | | | | |
| 1.1 |  | PD casillo siendo extraído de un horno, sale por izq. | IMAGE: FLICKERING FIRELIGHT. The NOLDORIN FORGE in EREGION. MOLTEN GOLD POURS from the lip of an IRON LADLE. | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) It began with the forging of the Great Rings. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Fuego ardiendo. |
| 1.2 |  | PD casillo vertiendo oro fundido en recipiente. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Fuego ardiendo. |
| 1.3 |  | PD manos Galadriel, Gil-Galad y Círdan exhibiendo los Tres Anillos. | IMAGE: THREE RINGS, each set with a single GEM, are received by the HIGH ELVES - GALADRIEL, GIL-GALAD and CÍRDAN. | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) Three were given to the Elves: immortal, wisest and fairest of all beings. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |

| | | | | | |
|-----|--|--|--|--|---|
| 1.4 |  | <p>PD mano de Galadriel siendo levantada, TILT UP con mov. A PP 3/4 Galadriel a der. con PD mano en el centro.</p> <p>En prof. de campo y OOF (out of focus): PMC Círdan 3/4 a der. PMC Gil-Galad 3/4 a izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.5 |  | <p>DOLLY OUT y ROTACIÓN horaria de PD Cenital 7 Anillos sobre una mesa A</p> <p>PD Cenital brazos de Enanos ingresando en cuadro y tomando los Anillos.</p> | <p>IMAGE: SEVEN RINGS held aloft in triumph by the DWARF LORDS.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) Seven to the Dwarf-lords: great miners and craftsmen of the mountain halls.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> |
| 1.6 |  | <p>TILT UP y PANEEO de izq. a der. de PP enano en foco con PD Anillo OOF. A</p> <p>PP enano en foco con PD Anillo OOF.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> |





| | | | | | |
|------|--|---|---|---|--|
| 1.7 |  | <p>CRANE SHOT. DOLLY OUT PM Picado 7 Enanos en ronda A</p> <p>PE Picado 7 Enanos y PG morada.</p> | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.8 |  | <p>DOLLY OUT PMC 9 Hombres en posición en "V" A</p> <p>PM 9 Hombres.</p> <p>Funde a negro.</p> | <p>IMAGE: NINE RINGS clutched tightly by the KINGS OF MEN... As if holding-close a precious secret.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) And Nine ... nine rings were gifted to the race of Men, who above all else desire power.</p> | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.9 |  | Pantalla en negro. | Pantalla en negro. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.10 |  | <p>TRAVELLING de izq. a der. PG mapa Tierra Media (rotando de der. a izq.como globo terráqueo).</p> <p>Funde a negro.</p> | <p>FADE UP: An ancient PARCHMENT MAP of MIDDLE EARTH ... Moving slowly across the MAP as if drawn by an unseen force the CAMERA closes in on a PLACE NAME ... MORDOR.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) For within these rings was bound the strength and the will to govern each race.</p> <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) But they were all of them deceived...</p> | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |






| | | | | | |
|------|---|--|---|--|---|
| 1.11 |  | Pantalla en negro. | | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) For another Ring was made. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.12 |  | DOLLY IN y ROTACIÓN antihorario PD Mordor en mapa. | | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) In the land of Mordor, | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.13 |  | DOLLY IN GPG Monte del Destino. | TEASING SHOTS: SAURON forging the ONE RING in the CHAMBERS of SAMMATH NAUR. | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) ...in the fires of Mount Doom, the Dark Lord Sauron forged in secret a Master Ring to control all others. | "Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente. |






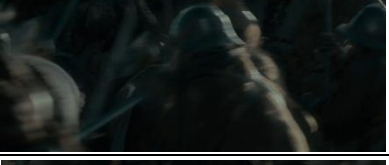

| | | | | | |
|------|---|--|---|---|---|
| 1.14 |    | <p>ZOOM IN PP Sauron A PPP Sauron.</p> <p>Transición con llamas desde inf.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Fuego ardiendo.</p> <p>Llamarada.</p> |
| 1.15 |   | <p>PE Contrapicado 3/4 Sauron a der. sobre una pasarela de roca. Llamaradas debajo. El cuadro tiembla.</p> <p>Transición con llamas desde izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Fuego ardiendo.</p> <p>Llamarada.</p> |
| 1.16 |   | <p>PD Anillo levitando y girando sobre su propio eje. Llamas alrededor.</p> <p>Transición con llamas desde la der.</p> | <p>IMAGE: THE ONE RING falls through SPACE and into flames...</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) ...and into this Ring he poured his cruelty, his malice and his will to dominate all life.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente. Fuego ardiendo.</p> <p>Llamarada.</p> |

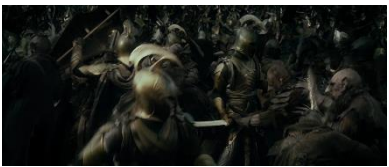






| | | | | | |
|------|---|--|--|---|---|
| 1.17 |  | <p>ZOOM IN PP Sauron exhibiendo la palma de su mano a Foco en PD Anillo en dedo.</p> <p>En el Anillo se marca la inscripción. El cuadro tiembla.</p> | <p>IMAGE: The ONE RING reflecting the FIERY LAVA! FIRE WRITING emerges on the plain BAND OF GOLD.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) One Ring to rule them all.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.18 |  | <p>TRAVELLING de der. a izq. PG mapa Tierra Media ÍDEM 1.10 Desde Mordor se extiende la oscuridad. Funde con:</p> | <p>IMAGE: A GREAT SHADOW falls across the MAP ... closing in around the realm of GONDOR...</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) One by one the Free lands of Middle-earth fell to the power of the Ring.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> |
| 1.19 |  | <p>PG aldea siendo asaltada. PE Aldeanos son perseguidos por PE Hombres Salvajes de izq. a der.</p> | <p>IMAGE: SCREAMING VILLAGERS, MEN, WOMEN, AND CHILDREN, RUN from their homes, pursued by ARMIES OF HIDEOUS ORCS.</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente.</p> |
| 1.20 |  | <p>PM Señora escapando de izq. a der. Detrás escapan otros aldeanos.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.21 |  | <p>48fps. PM Espaldas Hombres Salvajes celebrando; llamas de fondo. Funde a negro.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.22 |  | <p>Pantalla en negro.</p> | <p>Pantalla en negro.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) But there were some who resisted.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> |

| | | | | | |
|------|--|--|---|---|--|
| 1.23 |  | <p>PANEO de izq. a der. de PMC Perfil Isildur caminando de izq. a der. seguido por Batallón en PMC Perfil. A</p> <p>CRANE SHOT Picado GPG Dagorlad atestada de tropas: a izq. Hombres y Elfos a der. Orcos. Van a colisionar en el medio.</p> <p>PANEO continúa y TILT UP A PG Contrapicado Monte del Destino expulsando humo.</p> | <p>FADE UP: ISILDUR, son of the KING OF GONDOR, leads an ARMY ACROSS the PLAINS OF DAGORLAD...</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) A last alliance of Men and Elves marched against the armies of Mordor. And on the slopes of Mount Doom, they fought for the freedom of Middle-earth.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Mov. Armaduras.</p> <p>Orcos gritando.</p> |
| 1.24 |  | <p>TRAVELLING de der. a izq. PP Orco mirando a izq. Detrás más Orcos.</p> | <p>TEASING SHOTS: THE BATTLE OF DAGORLAD ... THE ELF LORD, ELROND, commands rack after rank of ELVEN ARCHERS...</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Orco gruñendo.</p> |
| 1.25 |  | <p>PP 3/4 Orco mirando a izq. Detrás más Orcos.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente. Orco gruñendo.</p> |




| | | | | | |
|------|---|---|--|--|--|
| 1.26 |  | <p>TRAVELLING de der. a izq. Filas de arqueros Hombres en PMC Contrapicado disparan a der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente. Flechas disparadas.</p> |
| 1.27 |  | <p>CGI SHOT. GPG Picado Dagorlad. a izq. 3/4 PE Última Alianza. a der. 3/4 PE Espaldas Orcos y más a der. sobre un acantilado más Orcos. CÁM. (cámara) planea paralelo al acantilado, caen Orcos abatidos. CÁM. gira a izq. y queda a Espaldas de Orcos que cargan contra Alianza.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Flechas. Orcos abatidos. Orcos gritando. Orcos cargando.</p> |
| 1.28 |  | <p>PD fila de Escudos 3/4 mirando a der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All" Ambiente. Escudos.</p> |
| 1.29 |  | <p>PMC Perfil Elrond mirando a der. A izq. Lanceros en PP. A der. Lanceros en PMC a PE.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Lanzas.</p> |





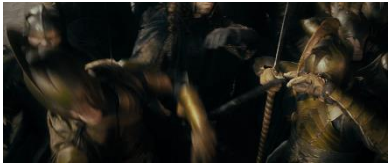

| | | | | | |
|------|---|--|--|---|---|
| 1.30 |  | <p>PMC 3/4 Elrond mirando a der. DOLLY IN A</p> <p>PP 3/4 Erond mirando a der. Detrás y a los costados Lanceros.</p> | | <p>ELROND <i>Tangado haid! Leithio i philinn!</i></p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Arcos tensados.</p> |
| 1.31 |  | <p>PMC Picado Fila de Lanceros. Detrás: PM Picado Filas y Filas de Arqueros listos para disparar.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Arcos tensados.</p> |
| 1.32 |  | <p>TRAVELLING der. a izq. PMC Fila Arqueros apuntando. Delante y OOF: PD torso y cuello Lanceros.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.33 |  | <p>Multitud de Orcos en PM 3/4 corriendo de der. a izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Orcos cargando.</p> |
| 1.34 |  | <p>PMC Perfil Elrond mirando a der. A izq. Lanceros en PP. A der. Lanceros en PMC a PE. ÍDEM 1.29. Vuelan flechas entre Elfos.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Flechas disparadas.</p> |




| | | | | | |
|------|--|---|--|--|---|
| 1.35 |  | PMC Contrapicado Fila de Lanceros 3/4 mirando a der. Vuelan flechas entre Elfos. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Flechas disparadas. |
| 1.36 |  | PP 3/4 Elrond mirando a der. Detrás y a los costados Lanceros. ÍDEM Fin 1.30. Vuelan flechas entre Elfos. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Flechas disparadas. |
| 1.37 |   | BARRIDO de izq a der. de GPG Dagorlad. A izq. PE 3/4 Filas Última Alianza. Vuelan flechas. A PE 3/4 Orcos cargando de der. a izq. abatidos por flechas. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Flechas disparadas. Orcos cargando. Orcos abatidos. |
| 1.38 |  | PE Perfil Filas de Elfos a izq. de cuadro. PE Perfil Orcos cargando de der. a izq. Colisionan. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Orcos cargando. Lanzas. |
| 1.39 |  | PMC Alianza y Orcos batallando. | TEASING SHOTS: ARROWS FIRING ... ORCS RETREATING before the ARMY of the LAST ALLIANCE ... ELENLIL, KING OF GONDOR, holds aloft the great SWORD ... NARSIL! | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.40 |  | PMC Perfil Orco a der. golpeando con hacha a PMC Perfil Elfo a izq. Detrás Batalla. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Golpe hacha. Ambiente. |








| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.41 |  | <p>PMC Perfil Elfo a izq. golpeando con escudo a PMC Perfil Orco a der.</p> <p>Detrás Batalla.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Golpe escudo.</p> |
| 1.42 |    | <p>Seguimiento Elrond en PMC batallando con Orcos.</p> <p>PANEO der. a izq. Seguimiento PMC Perfil Orco atacando.</p> <p>Detrás batalla.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Gruñido Orco.</p> |
| 1.43 |    | <p>PA Contrapicado 3/4 Gil-Galad a izq. abatiendo a Orco 3/4 PP a der. inferior. TILT DOWN y seguimiento golpe.</p> <p>Golpe.</p> <p>TILT UP y DOLLY IN A PMC Contrapicado 3/4 Gil-Galad atravezando Orco con Aeglos, su lanza.</p> <p>Detrás batalla.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Golpe lanza.</p> <p>Chillido Orco. Lanza incrustada.</p> |





| | | | | | |
|------|--|---|---|---|---|
| 1.44 |  | <p>DOLLY IN PMC Contrapicado Elendil a izq. de cuadro. A</p> <p>PD Contrapicado Narsil elevada en señal de victoria.</p> <p>Detrás batalla.</p> | | <p>GALADRIEL (V.O.) Victory was near!</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> <p>Batalla.</p> <p>Grito Elendil.</p> |
| 1.45 |  | <p>DOLLY IN PM Elrond asestando golpe a Orco A</p> <p>PP Elrond a izq. mirando a der. y arriba.</p> <p>Detrás batalla.</p> | <p>IMAGES: THE HUGE, DARK FIGURE OF SAURON, bearing the ONE RING on his finger, looms over the field of battle...</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> <p>Ambiente.</p> <p>Golpe Elrond.</p> |
| 1.46 |  | <p>PMC Isildur a izq. mirando a der. y arriba a</p> <p>DOLLY IN A</p> <p>PP Isildur a izq. mirando a der. y arriba.</p> <p>Detrás tropas.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> <p>Ambiente.</p> |





| | | | | | |
|------|--|--|--|---|--|
| 1.47 |  | <p>PD puño derecho de Sauron a der. sosteniendo maza y con el Anillo puesto. Camina de der. a izq. PANEO de der. a izq. seguimiento.</p> | | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) But the power of the Ring could not be undone.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pasos Sauron.</p> |
| 1.48 |  | <p>PANEO de izq. a der. de PP Elendil a der mirando a der. A PP Elendil a izq. mirando a der. y arriba. Detrás tropas.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Pasos Sauron.</p> |
| 1.49 |  | <p>CRANE SHOT. PM Picado de Hombres y Elfos mirando a der. y arriba. Leve DOLLY OUT y Entra PP Espaldas Sauron por der. de cuadro.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pasos Sauron.</p> |








| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.50 |   | <p>PD puño de Sauron con Anillo y sosteniendo maza. DOLLY IN A</p> <p>PD Anillo.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.51 |   | <p>PMC Contrapicado Sauron mirando a der. asestando golpe a CÁM.</p> | <p>IMAGE: SAURON lays waste to the armies of the LAST ALLIANCE. With desperate courage, ELENLIL leads a charge ... THE BLACK MACE OF SAURON LASHES OUT!!</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.52 |   | <p>PANEO de izq. a der. PM Picado Hombres y Elfos recibiendo golpe.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Golpe Sauron. Alaridos Alianza.</p> |




| | | | | | |
|------|--|---|--|--|---|
| 1.53 |  | <p>PMC Contrapicado Sauron a der. golpeando a PP Espaldas Hombre a izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.54 |  | <p>PANEEO de izq. a der. PMC Picado Hombres y Elfos recibiendo golpe.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Golpe Sauron. Alaridos Alianza.</p> |
| 1.55 |  | <p>Cielo en penumbras OOF.</p> <p>Por izq. entra en Foco PD Anillo en el puño de Sauron.</p> <p>Sale por izq. de cuadro.</p> <p>Cielo en penumbras OOF.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |

| | | | | |
|------|---|---|--|---|
| 1.56 |  | PG Picado Dagorlad. PE Sauron a der. asestando golpe. Detrás batalla. PE Espaldas Alianza delante de Sauron. Tropas despedidas aire. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Golpe Sauron. Alaridos. |
| 1.57 |    | 48fps. PANEEO de der. a izq. y TILT UP siguiendo PMC Espaldas Sauron asestando golpe. A PE Picado Alianza. detrás Tropas despedidas por el aire. PANEEO de izq. a der. y TILT DOWN siguiendo PMC Espaldas Sauron asestando otro golpe. que termina en TILT UP. y Tropas despedidas por el aire. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Golpe Sauron. Alaridos Alianza. Golpe Sauron. Alaridos Alianza. |
| 1.58 |  | PP 3/4 Elendil a izq. mirando a der. y arriba. ÍDEM 1.40. Detrás tropas. Elendil sale por der. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.59 |  | PMC Contrapicado Sauron mirando a izq. golpeando a CÁM. ÍDEM 1.51. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.60 |  | PP Picado Elendil mirando a der. Elendil recibe el golpe. Elendil sale despedido por der. Detrás tropas. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |



| | | | | | |
|------|--|---|--|--|---|
| 1.61 |  | <p>PMC Isildur mirando a izq. Isildur mira a der. Detrás tropas. ÍDEM Inicio 1.46.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.62 |  | <p>PANEOS de izq. a der. seguimiento PE Perfil Elendil despedido.</p> <p>Elendil golpea una pared rocosa.</p> <p>TILT DOWN seguimiento cuerpo de Elendil hasta el piso.</p> | <p>IMAGE: ELENLIL'S body falls like a crumpled rag doll...</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Elendil golpea roca.</p> |
| 1.63 |  | <p>PD roca. Por parte superior entra PD Narsil.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Narsil golpea roca.</p> |
| 1.64 |  | <p>PD piso rocoso. Por izq. de cuadro entra PMC Picado 3/4 Elendil muerto boca arriba. DOLLY IN A PP 3/4 Picado Elendil muerto boca arriba.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Elendil cae.</p> |





| | | | | | |
|------|--|---|---|---|--|
| 1.65 |  | <p>PP Isildur a izq. mirando a der. ÍDEM 1.46.</p> <p>Isildur sale por der.</p> <p>Detrás Tropas.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.66 |  | <p>PMC 3/4 Picado Elendil acostado boca arriba. a der. CÁM. mov. descendente. DUTCH ANGLE.</p> <p>Entra Isildur por izq. PMC Isildur 3/4 a izq. sobre su padre.</p> | <p>IMAGE: ISILDUR cradles the body of his father in his arms. The SHADOW OF SAURON falls over him.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) It was in this moment... when all hope had faded, that Isildur, son of the king, took up his father's sword.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Isildur corriendo.</p> |
| 1.67 |  | <p>PP Elendil a der. OTS Picado Isildur a izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pasos Sauron.</p> |
| 1.68 |  | <p>PE Picado Isildur y Elendil a der. acostados boca arriba.</p> <p>Entra OTS Sauron por izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pasos Sauron.</p> |

| | | | | | |
|------|---|---|--|--|--|
| 1.69 |  | PP Isildura a der. mirando a izq. y arriba. Isildur sale por izq. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Gemido Isildur. |
| 1.70 |   | PD Narsil. DOLLY IN A PD Narsil siendo tomada por Isildur. | ISILDUR snatches up the BROKEN BLADE OF NARSIL ... The BLADE severs SAURON'S FINGERS ... AND THE ONE RING FLIES from his body. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.71 |  | PM Contrapicado Sauron mirando a izq. y PD levantando su pie. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.72 |   | PE Isildur acostado a lo largo a izq. mirando a der. y arriba. Por parte superior entra pie de Sauron. por delante de Isildur y pisa a Narsil. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pisada Sauron. |
| 1.73 |  | PM Isildur acostado a lo largo a izq. Por parte superior entra pie de Sauron por delante de Isildur y a izq. y pisa a Narsil. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Pisada Sauron. |




| | | | | | |
|------|--|--|--|--|--|
| 1.74 |  | <p>PMC Contrapicado Sauron a der. de cuadro inclinándose a CÁM. con PD mano extendida a izq. Monte del Destino detrás.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.75 |  | <p>PMC Picado Isildur mirando a izq. DOLLY IN A</p> <p>PP Picado Isildur asestando golpe con Narsil quebrada.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.76 |  | <p>48fps. PMC Picado 3/4 Isildur mirando a izq. DOLLY IN A</p> <p>PP Picado 3/4 Isildur asestando golpe con Narsil quebrada.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Grito Isildur.</p> |




| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.77 |  | <p>48fps TILT UP PMC Contrapicado Sauron y PD dedos cercenados A PM Contrapicado Sauron cayendo hacia atrás y saliendo por inf. mientras PD Anillo en dedo en centro sale luego por inf. ÍDEM 1.74.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Corte Narsil. Alarido Sauron.</p> |
| 1.78 |  | <p>48fps. PD suelo rocoso. PM Perfil Isildur acostado a der. y OOF. Entra por parte superior en Foco PD dedo cercenado con Anillo. RACK FOCUS a PM Perfil Isildur acostado.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Dedo golpeando suelo.</p> |
| 1.79 |  | <p>48fps. PMC Picado Isildur a der. acostado a lo largo. mirando a izq. y abajo. TILT UP seguimiento Isildur A PMC Isildur a der. semi-erguido y mirando a izq. y arriba.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |



| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.80 |  | 48fps. PM Contrapicado Sauron implosionando. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Armadura. |
| 1.81 |  | PP Filas de Elfos mirando a der. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.82 |   | 48fps. PANEEO der. a izq. de PMC 3 Elfos mirando a der y siendo absorbidos a der. Detrás tropas. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.83 |  | GPG Picado Dagorlad. A der. de cuadro PE Sauron rodeado de Tropas. Sauron explota. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.84 |  | PMC Isildur a der. semi-erguido y mirando a izq. y arriba. ÍDEM Fin 1.79. Isildur es derribado. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |



| | | | | | |
|------|--|---|---|---|--|
| 1.85 |  | <p>PE 3/4 Isildur a der. semi-erguido y mirando a izq. Isildur es derribado. TILT DOWN A</p> <p>Isildur cayendo al suelo.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.86 |  | <p>PMC 3 Elfos mirando a der y siendo derribados. Detrás tropas.</p> <p>ÍDEM Fin 1.82.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.87 |  | <p>GPG Picado Dagorlad. A der. de cuadro PE Sauron rodeado de Tropas. Sauron explota. ÍDEM 1.83. DOLLY OUT acompañando la onda de expansión. Todas las Tropas que rodeaban a Sauron son derribadas.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Derribamiento Tropas.</p> |
| 1.88 |  | <p>48fps. PD suelo rocoso. Detrás y OOF tropas derribadas. Caen por parte superior restos de Sauron. Luego cae en Foco PD casco de Sauron humeando.</p> | <p>SAURON'S ARMOUR clatters to the ground, his body GONE ... VAPORIZED!</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) Sauron, the enemy of the Free Peoples of Middle-earth, was defeated.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Restos cayendo. Casco golpeando suelo.</p> |



| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.89 |  | <p>PP Isildur acostado a der. PD mano de Isildur a izq. acercándose a CÁM. TILT DOWN y RACK FOCUS A</p> <p>PD dedo cercenado de Sauron y Anillo. Isildur lo toma.</p> <p>TILT UP y RACK FOCUS A Isildur observando el Anillo. Isildur estruja el dedo quebradizo.</p> | <p>CLOSE ON: ISILDUR picks up the SEVERED FINGER and removes the ONE RING ... transfixed!</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) The Ring passed to Isildur... who had this one chance to destroy evil forever.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Dedo humeando.</p> <p>Falange arrancada.</p> |
| 1.90 |  | <p>PD Anillo sobre mano abierta de Isildur y restos del dedo de Sauron.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.91 |  | <p>TRAVELLING izq. a der. de PE Isildur montado a caballo a der. de cuadro avanzando de izq. a der. hacia cámara. Detrás avanza su Escolta.</p> | <p>IMAGE: GLADDEN FIELD ... ISILDUR leads a small column of MEN through DARKENING WOODS ... the ONE RING glinting on a CHAIN around his neck.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) But the hearts of Men are easily corrupted. And the Ring of Power has a will of its own.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Caballos al paso.</p> |

| | | | | | |
|------|--|--|---|--|---|
| 1.92 |  | <p>PD Anillo colgando sobre el pecho de Isildur. TILT UP y ZOOM OUT A</p> <p>PP Isildur mirando a der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Caballos al paso.</p> |
| 1.93 |  | <p>12fps PM Fila de Escolta a caballo avanzando de izq. a der. y mirando a izq. BARRIDO der. a izq. y ZOOM OUT A</p> <p>PE Orcos en falda del camino avanzando de izq. a der. y mirando a der.</p> | <p>SUDDENLY! ARROWS FLY! They are ambushed by ORCS ... ISIDULR is THROWN from his HORSE!</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.94 |  | <p>12fps PANEEO izq. a der. de PE Contrapicado Orco ingresando por izq. y lanzándose sobre Isildur.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Grito Orco.</p> |








| | | | | | |
|------|--|--|--|--|---|
| 1.95 |  | <p>12fps. PP 3/4 Isildur a izq. mirando a der. Isildur mira a izq. Por izq. entra un Orco que lo tumba del caballo. Ambos salen por der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Isildur golpeado.</p> |
| 1.96 |  | <p>PM Contrapicado de Isildur a Caballo. Orco entra en PM por izq. y tumba a Isildur del caballo. PANEAO izq. a der. acompañando el mov. Ambos salen por der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Isildur derribado.</p> |
| 1.97 |  | <p>PM de Isildur entra por izq. boca arriba. TILT DOWN siguiendo movimiento A PM de Isildur boca arriba cayendo al suelo.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Isildur cayendo al suelo.</p> |

| | | | | | |
|------|---|---|--|--|---|
| 1.98 |  | <p>12fps. PANEO de izq. a der. y ZOOM OUT de PM Refriega entre Orcos y Hombres y sus caballos.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.99 |  | <p>12fps. PANEO de izq. a der. y ZOOM IN de PM Refriega entre Orcos y Hombres y sus caballos.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |



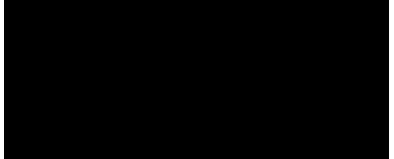
| | | | | | |
|-------|--|---|--|--|---|
| 1.100 |  | <p>PMC Isildur a der. irguiéndose Detrás refriega en PE.</p> <p>Un cuerpo pasa por delante de la CÁM.</p> <p>PMC Isildur arrodillado mirando todo alrededor.</p> <p>Un cuerpo pasa por delante de la CÁM.</p> <p>PMC Isildur arrancando el Anillo de su cadena.</p> | <p>ISILDUR stumbles to his feet and in a PANIC, puts on the the RING and DISAPPEARS!</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Cadena arrancada.</p> |
| 1.101 |  | <p>12fps. PP Cabeza de Caballo mirando a der. ZOOM OUT A PM Caballos y refriega.</p> <p>PANEO der. a izq. como transición</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All".</p> <p>Refriega.</p> <p>Caballos relinchando.</p> |



| | | | | | |
|-------|---|---|--|--|---|
| 1.102 |  | <p>PMC 3/4 Orco mirando a der. Orco asestando golpe.</p> <p>TILT UP siguiendo el movimiento del hacha.</p> <p>TILT DOWN A golpe asestado en PM Picado Hombre.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Golpe hacha.</p> |
| 1.103 |  | <p>PMC Isildur arrodillado mirando a izq. Detrás refriega en PE.</p> <p>Isildur se pone el Anillo. Isildur desaparece.</p> <p>Refriega en PE.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |




| | | | | | |
|-------|---|--|---|---|---|
| 1.104 |  | <p>PD Contrapicado matorrales siendo movidos. Detrás refriega y caballos en PE Contrapicado.</p> <p>TILT DOWN y PANEEO de izq. a der. siguiendo el mov. de Isildur invisible con PD pasto y ribera hasta chapoteo en el río.</p> | <p>INVISIBLE ISILDUR flees from the BATTLE and jumps into the RIVER ANDUIN.</p> | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Matorrales.</p> <p>Chapoteo.</p> |
| 1.105 |  | <p>PD Contrapicado de la superficie.</p> <p>PMC Contrapicado Isildur mirando a izq. flotando bajo el agua.</p> <p>PD Anillo hundiéndose inf. der. y PD mano extendida Isildur detrás.</p> | <p>ISILDUR MATERIALIZES UNDER WATER ... as the RING slips slowly from his finger. He grasps for it, desperately.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) It betrayed Isildur... to his death.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.106 |  | <p>PD mano de Isildur extendida hacia la der. PD Anillo desapareciendo en oscuridad inf. der.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |

| | | | | | |
|-------|---|---|---|--|--|
| 1.107 |  | PMC Contrapicado Isildur a izq. flotando bajo el agua. Isildur se estira a PP. ÍDEM 1.105. | | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.108 |  | PM Orco a der. disparando a inf. der. PMC Espaldas Orco a izq. disparando a inf. der. Ambos en la ribera. Detrás refriega. | ORCS on the RIVERBANK spot him in the WATER. They fire a BARRAGE OF ARROWS into him. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Orcos gruñendo. Disparos. |
| 1.109 |  | PPP Contrapicado Isildur a izq. flotando bajo el agua y recibiendo los disparos. ÍDEM 1.107, 1.105. | ISILDUR JERKS. Ripples of light play across ISILDUR'S PALE FACE ... he is DEAD. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. Flechas en armadura. |
| 1.110 |   | PANEO de izq. a der. de PE Espaldas Isildur saliendo a flote y corriendo río abajo con flechas en su espalda. | IMAGE: ISILDUR floats down the RIVER, ARROWS lodged in his back. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.111 |   | TILT DOWN de PD Anillo entrando por sup. izq. y saliendo por inf. der. hundiéndose en la oscuridad del fondo del río entre las plantas. Funde a negro. | IMAGE: THE RING falls through the MURKY WATERS of the RIVER ANDUIN ... and into OBLIVION... | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) And some things that should not have been forgotten... were lost. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |



| | | | | | |
|-------|--|--|--|---|---|
| 1.112 |  | Pantalla en negro. | Pantalla en negro. | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) History became legend... legend became myth. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.113 |  | <i>Fade in</i> PG ribera del Anduin. TILT DOWN A PG aguas del Anduin. Fundido encadenado con: | FADE UP: The waters of the ANDUIN RIVER lie dark and undisturbed. | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) And for two and a half thousand years, the Ring passed out of all knowledge. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.114 |  | DOLLY OUT PD Anillo entre la arena del fondo del río luego PD mano Déagol entrando por sup. izq. de cuadro y agarrando el Anillo. | IMAGE: SILT SWIRLS ... A THIN WHITE HAND reaches down ... grasping the RING... | GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) Until, when chance came, it ensnared a new bearer. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.115 |  | PD mano Gollum abriéndose para revelar el Anillo. | IMAGE: THE THIN WHITE HAND opens to reveal the ONE RING. | GOLLUM My Precious... | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |

| | | | | | |
|-------|--|---|--|---|---|
| 1.116 |  | DOLLY IN GPG Laderas Montañas Nubaldas a izq. | IMAGE: MIST SHROUDED MOUNTAINS... | GALADRIEL (V.O.) The Ring came to the creature Gollum, who took it deep into the tunnels of the Misty Mountains. And there... it consumed him. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.117 |  | <p>DOLLY IN y TILT UP de restos de pescados sobre suelo rocoso A</p> <p>PE Perfil Gollum mirando a izq. sobre roca.</p> <p>Gollum 3/4 mira a izq.</p> <p>Gollum vuelve al Anillo.</p> <p>Fundido a negro.</p> | <p>IMAGE: THE GLOOM of a MOUNTAIN CAVERN ... a MURKY POOL of WATER ... in the DARKNESS the SHADOWY OUTLINE of an EMACIATED FIGURE.</p> <p>A RASPY VOICE mutters in the half light...</p> | <p>GOLLUM It came to me. My own. My love. My own. My precious... <i>GOLLUM!</i></p> <p>GALADRIEL (V.O.) The Ring gave to Gollum unnatural long life. For five hundred years it poisoned his mind. And in the gloom of Gollum's cave... it waited.</p> | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.118 |  | Pantalla en negro. | Pantalla en negro. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |

| | | | | | |
|-------|--|--|--|--|---|
| 1.119 |  | <p><i>Fade in</i> PD luna a izq. Delante PD ramas contraluz atravezando plano OOF.</p> <p>RACK FOCUS A</p> <p>PD luna a izq. OOF. Delante PD contraluz ramas atravezando plano.</p> | <p>FADE UP: Bathed in COLD MOONLIGHT, the WORLD lies DARK and STILL ... the unsettled quiet before the storm...</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) Darkness crept back into the forests of the world. Rumor grew of a Shadow in the East ... Whispers of a nameless fear. And the Ring of Power perceived... its time had now come.</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.120 |  | <p>PD ondas y contraluces sobre el agua.</p> <p>Fundido encadenado con:</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.121 |  | <p>TRAVELLING de izq. a der. de PG bosque a contraluz.</p> <p>PG Contrapicado ROTANDO horario de copas de árboles contraluz</p> <p>Fundido encadenado con:</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.122 |  | <p>GPG Alba u Ocaso sobre terreno rocoso.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |

| | | | | | |
|-------|--|--|--|--|---|
| 1.123 |  | <p>48fps. Mov. descendente diagonal de der. a izq. de PD Anillo ingresa por sup. der. y cae rebotando sobre pendiente rocosa.</p> <p>Anillo sale por inf. izq.</p> | <p>SLOW MOTION: Unseen by its KEEPER, THE RING falls to the MUDDY FLOOR of a MOUNTAIN TUNNEL...</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) It abandoned Gollum. But something happened then the Ring did not intend...</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Golpes Anillo.</p> |
| 1.124 |  | <p>48fps. PD Anillo ingresa por sup. der. y cae rebotando sobre pendiente rocosa.</p> <p>Anillo sale por inf. izq.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Golpes Anillo.</p> |
| 1.125 |  | <p>48fps. TRAVELLING der. a izq. de PD Anillo ingresa por sup. der. y rebota y sale por sup. izq.</p> <p>Fundido a negro.</p> | | | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> <p>Golpes Anillo.</p> |

| | | | | | |
|-------|--|--|---|--|--|
| 1.126 | | Pantalla en negro. | Pantalla en negro. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". |
| 1.127 | | <p><i>Fade in.</i> PD Anillo a der. sobre suelo rodeado de restos de pescado.</p> <p>Entra PD mano Bilbo por der. PANEEO de izq. a der. A PD Rizos Bilbo OOF.</p> | <p>IMAGE: FUMBLING in the dark, a SMALL HAND closes over the RING.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) (CONT'D) It was picked up by the most unlikely creature imaginable...</p> <p>BILBO (to himself) What's this?</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |
| 1.128 | | <p>DOLLY IN PE Bilbo a der. acostado frontal boca arriba A</p> <p>PP Bilbo a der. mirando a izq. y PD Anillo en mano de Bilbo en centro.</p> <p>Bilbo mira a der.</p> <p>TILT UP y DOLLY OUT A</p> <p>PE Contrapicado Bilbo poniéndose en pie mirando a der.</p> | <p>A YOUNGISH LOOKING BILBO BAGGINS peers down at what lies in his hand ... PERPLEXED by what he has found.</p> <p>SUDDENLY! A VOICE SCREAMS ... ITS ANGUISH RINGING through the COLD, DANK TUNNELS...</p> <p>Frightened, BILBO quickly POCKETS the ONE RING and hurries on.</p> | <p>GALADRIEL (V.O.) A Hobbit ... Bilbo Baggins of the Shire.</p> <p>BILBO (surprised) A Ring.</p> <p>GOLLUM (OFF) Lost! (wailing) My Precious is lost!</p> | <p>"Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente.</p> |

| | | | | | |
|--------------------------------------|---|--|---|--|---|
| 1.129 |  | PD mano de Bilbo guardando el Anillo en su bolsillo. | Frightened, BILBO quickly POCKETS the ONE RING and hurries on. | | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 1.130 |  | DOLLY OUT en medio de Montañas Nubladas abarcando todo el cuadro. Fundido encadenado con: | WIDE ON: THE CAMERA SOARS AWAY FROM THE MOUNTAINS. MOVING FASTER AND FASTER ... THEIR DARK GREEN FORESTS AND JAGGED WHITE PEAKS RECEDING INTO THE SHROUD OF MIST. | GALADRIEL (V.O.) For the time will soon come when Hobbits will shape the fortunes of all. | "Prologue: One Ring to Rule Them All". Ambiente. |
| 2. INT. BAG END HALLWAY - DAY | | | | | |


| | | | | | |
|------------|---|---|--|--|-----------------------------------|
| <p>2.1</p> |  | <p>CÁM. se mueve a través del mapa de la Tierra Media de Bilbo. Comienza en PD Montañas Nubladas al este de Ettenmoors.</p> <p>Luego desciende hasta Rivendell y hacia el oeste por Weathertop, Bree, Bywater hasta Hobbiton.</p> <p>DOLLY OUT A PD del todo el mapa.</p> <p>Continúa DOLLY OUT y TILT UP A PG sala de Bilbo.</p> <p>DOLLY IN y entran los títulos.</p> | <p>CLOSE ON: A MAP OF MIDDLE-EARTH. WE MOVE from the MISTY MOUNTAINS to HOBBITON.</p> <p>PULL BACK ON THE MAP TO REVEAL: ANGLES ON: The MAP rests on the floor with several other MAPS, BOOKS, SCROLLS, and other similar items of research.</p> <p>CAMERA TRACKS: Down through the hall, we find BAG END shares this DECOR throughout its modest halls.</p> <p>SUPER: THE FELLOWSHIP OF THE RING</p> | <p>BILBO (OFF) The 22nd day of September in the year 1400 by Shire-reckoning. Bag End, Bagshot Row, Hobbiton, Westfarthing, the Shire, Middle-earth. The Third Age of this world.</p> | <p>"The Shire". Ambiente.</p> |
|------------|---|---|--|--|-----------------------------------|

Tabla 6: GT (Fuente: elaboración propia).

12.3.2. Anexo C.2: Guion Literario

THE LORD OF THE RINGS
The Fellowship of the Ring

Screenplay by
Fran Walsh &
Philippa Boyens &
Peter Jackson

Based on the novels by J.R.R. Tolkien

© 2001 New Line Cinema

BLACK SCREEN

SUPER: New Line Cinema Presents

SUPER: A Wingnut Films Production

BLACK CONTINUES: ...ELVISH SINGING ... A WOMAN'S VOICE IS whispering, tinged with SADNESS and REGRET:

GALADRIEL (V.O.)

(Elvish: subtitled)

"I amar presten aen: han mathon ne nen, han mathon ne chae ... a han noston ned wilith."

(English:)

The world is changed: I feel it in the water, I feel it in the earth, I smell it in the air ... Much that once was is lost, for none now live who remember it.

SUPER: THE LORD OF THE RINGS

EXT. PROLOGUE - DAY

IMAGE: FLICKERING FIRELIGHT. The NOLDORIN FORGE in EREGION. MOLTEN GOLD POURS from the lip of an IRON LADLE.

GALADRIEL (V.O.)

It began with the forging of the Great Rings.

IMAGE: THREE RINGS, each set with a single GEM, are received by the HIGH ELVES - GALADRIEL, GIL-GALAD and CIRDAN.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)

Three were given to the Elves: immortal, wisest ... fairest of all beings.

IMAGE: SEVEN RINGS held aloft in triumph by the DWARF LORDS.

GALADRIEL (V.O.)

(CONT'D) *Seven to the Dwarf Lords: great miners and craftsmen of the mountain halls.*

IMAGE: NINE RINGS clutched tightly by the KINGS OF MEN
... as if holding-close a precious secret.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*And Nine ... nine rings were gifted
to the race of Men, who above all
else desire power.*
(MORE)

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*For within these rings was bound
the strength and the will to
govern each race.*

FADE TO BLACK.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
But they were all of them deceived.

FADE UP: An ancient PARCHMENT MAP of MIDDLE EARTH ...
moving slowly across the MAP as if drawn by an unseen
force the CAMERA closes in on a PLACE NAME ... MORDOR.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
...for another Ring was made.

TEASING SHOTS: SAURON forging the ONE RING in the
CHAMBERS of SAMMATH NAUR.

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *In the land of Mordor, in
the fires of Mount Doom, the Dark
Lord Sauron forged in secret a
Master Ring to control all others.*

IMAGE: The ONE RING reflecting the FIERY LAVA! FIRE
WRITING emerges on the plain BAND OF GOLD.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*...and into this Ring he poured
his cruelty, his malice and his
will to dominate all life.*

IMAGE: THE ONE RING falls through SPACE and into flames...

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
One Ring to rule them all...

IMAGE: A GREAT SHADOW falls across the MAP ...
closing in around the realm of GONDOR...

IMAGE: SCREAMING VILLAGERS, MEN, WOMEN, AND CHILDREN,
RUN from their homes, pursued by ARMIES OF HIDEOUS ORCS.

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *One by one the Free
lands of Middle earth fell to
the power of the Ring.*

FADE TO BLACK.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
But there were some ... who resisted.

FADE UP: ISILDUR, son of the KING OF GONDOR, leads an
ARMY ACROSS the PLAINS OF DAGORLAD...

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*A last alliance of Men and Elves
marched against the armies of
Mordor. On the slopes of Mount
Doom, they fought for the freedom
of Middle-Earth.*

TEASING SHOTS: THE BATTLE OF DAGORLAD ... THE ELF LORD,
ELROND, commands rack after rank of ELVEN ARCHERS...

ELROND
(Elvish)
Tangado haid! Leithio i philinn!
(English)
Hold positions! Fire the arrows!

TEASING SHOTS: ARROWS FIRING ... ORCS RETREATING
before the ARMY of the LAST ALLIANCE ... ELENLIL, KING
OF GONDOR, holds aloft the great SWORD ... NARSIL!

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
Victory was near!

IMAGES: THE HUGE, DARK FIGURE OF SAURON, bearing the
ONE RING on his finger, looms over the field of
battle...

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *But the power of the Ring
could not be undone.*

IMAGE: SAURON lays waste to the armies of the LAST ALLIANCE. With desperate courage, ELENLIL leads a charge ... THE BLACK MACE OF SAURON LASHES OUT!!

IMAGE: ELENLIL'S body falls like a crumpled rag doll...

IMAGE: ISILDUR cradles the body of his father in his arms. The SHADOW OF SAURON falls over him.

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *It was in this moment ...
when all hope had faded, that
Isildur, son of the king, took up
his father's sword.*

ISILDUR snatches up the BROKEN BLADE OF NARSIL ... The BLADE severs SAURON'S FINGERS ... AND THE ONE RING FLIES from his body.

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *Sauron, the enemy of the
Free Peoples of Middle-Earth,
was defeated.*

SAURON'S ARMOUR clatters to the ground, his body GONE ... VAPROIZED!

CLOSE ON: ISILDUR picks up the SEVERED FINGER and removes the ONE RING ... transfixed!

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *The Ring passed to
Isildur ... who had this one
chance to destroy evil forever.*

IMAGE: GLADDEN FIELD ... ISILDUR leads a small column of MEN through DARKENING WOODS ... the ONE RING glinting on a CHAIN around his neck.

GALADRIEL (V.O.)
*But the hearts of Men are
easily corrupted. And the Ring
of Power has a will of its
own.*

SUDDENLY! ARROWS FLY! They are ambushed by ORCS ... ISILDUR is THROWN from his HORSE!

ISILDUR stumbles to his feet and in a PANIC, puts on the the RING and DISAPPEARS!

INVISIBLE ISILDUR flees from the BATTLE and jumps into the RIVER ANDUIN.

ISILDUR MATERIALIZES UNDER WATER ... as the RING slips slowly from his finger. He grasps for it, desperately.

ORCS on the RIVERBANK spot him in the WATER. They fire a BARRAGE OF ARROWS into him.

ISILDUR JERKS. Ripples of light play across ISILDUR'S PALE FACE ... he is DEAD.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)

It betrayed Isildur to his death.

IMAGE: ISILDUR floats down the RIVER, ARROWS lodged in his back.

IMAGE: THE RING falls through the MURKY WATERS of the RIVER ANDUIN ... and into OBLIVION...

GALADRIEL (V.O.)

*And some things that should not
have been forgotten ... were lost.*

FADE TO BLACK.

GALADRIEL (V.O.)

*Thus a Third Age of Middle-Earth
began. History became legend ...
legend became myth.*

FADE UP: The waters of the ANDUIN RIVER lie dark and undisturbed.

GALADRIEL (V.O.)

*(CONT'D) And for two and a half
thousand years, the Ring passed
out of all knowledge.*

IMAGE: SILT SWIRLS ... A THIN WHITE HAND reaches down ... grasping the RING...

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *Until, when chance came,
it ensnared a new bearer.*

IMAGE: THE THIN WHITE HAND opens to reveal the ONE RING.

GOLLUM (V.O.)
My Precious...

IMAGE: MIST SHROUDED MOUNTAINS...

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *The Ring came to the
creature Gollum, who took it deep
into the tunnels of the Misty
Mountains.*

IMAGE: THE GLOOM of a MOUNTAIN CAVERN ... a MURKY POOL
of WATER ... in the DARKNESS the SHADOWY OUTLINE of an
EMACIATED FIGURE.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
And there it consumed him.

A RASPY VOICE mutters in the half light...

GOLLUM
It came to me. My own. My love...
(ecstatic whisper)
My preciousness.

GALADRIEL (V.O.)
(CONT'D) *The Ring gave to Gollum
unnatural long life. For five
hundred years it poisoned his
mind. And in the gloom of
Gollum's cave...*

FADE TO BLACK.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
It waited.

FADE UP: Bathed in COLD MOONLIGHT, the WORLD lies
DARK and STILL ... the unsettled quiet before the
storm...

GALADRIEL (V.O.)
*Darkness crept back into the forests
of the world. Rumor grew of a Shadow in*

*the East ... whispers of a nameless
fear. And the Ring of Power
perceived ... its time had now
come. It abandoned Gollum.*

SLOW MOTION: Unseen by its KEEPER, THE RING falls to the
MUDDY FLOOR of a MOUNTAIN TUNNEL...

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*But something happened then the
Ring did not intend...*

FADE TO BLACK.

IMAGE: FUMBLING in the dark, a SMALL HAND closes
over the RING.

GALADRIEL (V.O.) (CONT'D)
*It was picked up by the most
unlikely creature imaginable...*

BILBO
(to himself)
What's this?

A YOUNGISH LOOKING BILBO BAGGINS peers down at what
lies in his hand ... PERPLEXED by what he has found.

GALADRIEL (V.O.)
*A Hobbit ... Bilbo Baggins of the
Shire.*

BILBO
(surprised)
A Ring.

SUDDENLY! A VOICE SCREAMS ... ITS ANGUISH RINGING
through the COLD, DANK TUNNELS...

GOLLUM (V.O.)
Lost! Lost! My Precious is lost!!

Frightened, BILBO quickly POCKETS the ONE RING and hurries
on.

DISSOLVE TO:

WIDE ON: THE CAMERA SOARS AWAY FROM THE MOUNTAINS.
MOVING FASTER AND FASTER ... THEIR DARK GREEN FORESTS

AND JAGGED WHITE PEAKS RECEDING INTO THE SHROUD OF
MIST

GALADRIEL (V.O.)

*For the time will soon come when
Hobbits will shape the fortunes of all.*

DISSOLVE TO:

CLOSE ON: A MAP OF MIDDLE-EARTH. WE MOVE from the
MISTY MOUNTAINS to HOBBITON.

BILBO (V.O.)

The 22nd day of September in the
year 1400 by Shire-reckoning. Bag
End, Bagshot Row, Hobbiton,
Westfarthing, the Shire, Middle-
earth. The Third Age of this
world.

PULL BACK ON THE MAP TO REVEAL:

INT. BAG END HALLWAY - DAY

ANGLES ON: The MAP rests on the floor with several other
MAPS, BOOKS, SCROLLS, and other similar items of
research.

CAMERA TRACKS: Down through the hall, we find BAG END
shares this DECOR throughout its modest halls.

SUPER: THE FELLOWSHIP OF THE RING

12.3.3. Anexo C.3: Traducción de la narración de Galadriel

**The world is changed: I feel it in the water, I feel it in the earth, I smell it in the air ...
Much that once was is lost, for none now live who remember it.**

El mundo ha cambiado. Lo siento en el agua. Lo siento en la tierra. Lo huelo en el aire. Mucho de lo que una vez fue se ha perdido, porque ahora nadie vive quien lo recuerde.

It began with the forging of the Great Rings.

Comenzó con la forja de los Grandes Anillos.

Three were given to the Elves: immortal, wisest ... fairest of all beings.

Tres fueron dados a los Elfos: inmortales, los más sabios... los más hermosos de todos los seres.

Seven to the Dwarf Lords: great miners and craftsmen of the mountain halls.

Siete a los Señores Enanos: grandes mineros y artesanos de los salones de las montañas

And Nine ... nine rings were gifted to the race of Men, who above all else desire power.

Y Nueve... nueve anillos fueron obsequiados a la raza de los Hombres, quienes por encima de todo desean el poder.

For within these rings was bound the strength and the will to govern each race.

Pues en estos anillos estaba ligada la fuerza y la voluntad para gobernar cada raza.

But they were all of them deceived.

Pero todos ellos fueron engañados.

...for another Ring was made.

...porque otro Anillo fue creado.

**In the land of Mordor, in the fires of Mount Doom, the Dark Lord Sauron forged in secret
a Master Ring to control all others.**

En la tierra de Mordor, en los fuegos del Monte del Destino, el Señor Oscuro Sauron forjó en secreto un Anillo Maestro para controlar a todos los demás.

...and into this Ring he poured his cruelty, his malice and his will to dominate all life.

One Ring to rule them all...

...y en este Anillo vertió su crueldad, su malicia y su voluntad para dominar toda vida. Un Anillo para gobernarlos a todos.

One by one the Free lands of Middle-earth fell to the power of the Ring.

Uno a uno los Pueblos Libres de la Tierra Media cayeron ante el poder del Anillo.

But there were some ... who resisted.

Pero hubo algunos... que resistieron.

A last alliance of Men and Elves marched against the armies of Mordor. [And] On the slopes of Mount Doom, they fought for the freedom of Middle-earth.

Una Última Alianza de Hombres y Elfos marchó contra los ejércitos de Mordor. Y en las laderas del Monte del Destino lucharon por la libertad de la Tierra-media.

Victory was near!

La victoria estaba cerca.

But the power of the Ring could not be undone.

Pero el poder del Anillo no podía ser anulado.

It was in this moment ... when all hope had faded, that Isildur, son of the king, took up his father's sword.

Fue en este momento... cuando toda la esperanza se había esfumado, que Isildur, hijo del rey, tomó la espada de su padre.

Sauron, the enemy of the Free Peoples of Middle-earth, was defeated.

Sauron, el enemigo de los Pueblos Libres de la Tierra Media, fue derrotado.

The Ring passed to Isildur ... who had this one chance to destroy evil forever.

El Anillo pasó a Isildur... quien tuvo esta única oportunidad de destruir el Mal para siempre.

But the hearts of Men are easily corrupted. And the Ring of Power has a will of its own.

Pero los corazones de los Hombres son fácilmente corrompibles. Y el Anillo de Poder tiene una voluntad propia.

It betrayed Isildur to his death.

Traicionó a Isildur hacia su muerte.

And some things that should not have been forgotten ... were lost.

Y ciertas cosas que no deberían haber sido olvidadas... se perdieron.

(Thus a Third Age of Middle-earth began.) History became legend ... legend became myth.

La historia se convirtió en leyenda... la leyenda se convirtió en mito.

And for two and a half thousand years, the Ring passed out of all knowledge.

Y durante dos mil quinientos años, el Anillo se perdió de todo conocimiento.

Until, when chance came, it ensnared a new bearer.

Hasta que, cuando se presentó la oportunidad, atrapó a un nuevo portador.

The Ring came to the creature Gollum, who took it deep into the tunnels of the Misty Mountains.

El Anillo llegó a la criatura Gollum, quien se lo llevó a lo profundo de los túneles de las Montañas Nubladas.

And there it consumed him.

Y allí, el Anillo lo consumió.

The Ring gave to Gollum unnatural long life. For five hundred years it poisoned his mind. And in the gloom of Gollum's cave...

El Anillo le dio a Gollum una vida innaturalmente larga. Durante quinientos años le envenenó la mente. Y en las penumbras de la cueva de Gollum...

It waited.

Esperó.

Darkness crept back into the forests of the world. Rumor grew of a Shadow in the East ... whispers of a nameless fear. And the Ring of Power perceived ... its time had now come. It abandoned Gollum.

La Oscuridad se escabulló en los bosques del mundo. Creció el rumor de una Sombra en el Este... susurros de un temor sin nombre. Y el Anillo de Poder percibió... que ahora su momento había llegado. Abandonó a Gollum.

But something happened then the Ring did not intend...

Pero entonces sucedió algo que el Anillo no pretendía.

It was picked up by the most unlikely creature imaginable...

Fue recogido por la criatura más improbable que pueda imaginarse.

A Hobbit ... Bilbo Baggins of the Shire.

Un Hobbit... Bilbo Baggins de la Comarca.

For the time will soon come when Hobbits will shape the fortunes of all.

Puesto que pronto llegará el tiempo en que los Hobbits determinarán el destino de todos.

12.4. Anexo D: Elementos de terceros

| D: ELEMENTOS DE TERCEROS | | | |
|------------------------------------|------------------|--|-----------------------|
| Elemento | Ubicación | Titular de la propiedad intelectual | Permiso de uso |
| Fig. 1 | p.60 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 2 y 3 | Anexo A.1 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 4 y 6 | Anexo A.2 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 5 y 7 | Anexo A.2 | Fantasy Films | No se logró |
| Figs. 8, 10 y 14 | Anexo A.3 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 9, 11 y 13 | Anexo A.3 | Fantasy Films | No se logró |
| Fig. 14 | Anexo A.3 | John Howe | No se logró |
| Figs. 15, 16, 18, 19, 20, 22 y 24 | Anexo A.4 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 17 y 25 | Anexo A.4 | John Howe | No se logró |
| Figs. 21 y 23 | Anexo A.4 | Alan Lee | No se logró |
| Figs. 26 y 27 | Anexo A.5 | New Line Cinema | No se logró |
| Fig. 28 | Anexo A.6 | Tolkien Estate | No se logró |
| Fig. 29 | Anexo A.6 | New Line Cinema | No se logró |
| Fig. 30 | Anexo A.7 | Dino di Laurentiis Company | No se logró |
| Fig. 31 | Anexo A.7 | New Line Cinema | No se logró |
| Fig. 32 | Anexo A.8 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 33, 34 y 35 | Anexo A.9 | New Line Cinema | No se logró |
| Figs. 36, 37, 38 y 39 | Anexo A.10 | New Line Cinema | No se logró |
| Fig. 40 | Anexo A.11 | New Line Cinema | No se logró |
| Fig. 41 | Anexo A.12 | New Line Cinema | No se logró |
| Imágenes Tabla 6, columna "Frames" | Anexo C.1 | New Line Cinema | No se logró |

Tabla 7 (Fuente: elaboración propia).