

*Mr Bilbo Baggins' eleventy-first birthday party:
Un comienzo de cuento infantil
en The Lord of the Rings, de J. R. R. Tolkien*

Félix SANZ GONZÁLEZ

Leer a J.R.R.Tolkien (1892-1973) es embarcarse en una aventura cuyo final no se vislumbra fácilmente, ya que parece que se va alejando del lector a medida que éste progresa. Y no es la razón principal las más de mil páginas que componen una obra como *The Lord of the Rings*, con ser por sí misma una razón de peso. La obra narrativa es sólo una parte, cierto que la más importante, de un universo de ficción completo, redondo, que apenas si deja ángulos oscuros. El lector tiene muy pronto la sensación de hallarse ante una inmensidad esquiva a rápidas conquistas. Como Frodo y sus amigos, tiene que sopesar mucho los pasos que va dando, porque, aunque cuenta de su parte con la guía de Gandalf y otros magos bonachones, siempre intuirá la perturbadora presencia de los malvados orcos, agazapados en cualquier recodo del camino, o la amenaza inquietante de los invisibles jinetes negros.

1. Motivación lingüística de la narración

The Lord of the Rings está dividido en tres partes: Part 1: The Fellowship of the Ring; part 2: The Two Towers; y part 3: The Return of the King. Las tres partes fueron apareciendo en sendos libros; en 1954, las dos primeras, y la tercera, en 1955. Este último volumen venía acompañado de seis apéndices ordenados de la A a la F. Desde 1968, puede adquirirse la saga completa en un solo volumen, incluso en rústica, y además acompañado de

un doble prólogo (Foreword y Prologue, más exactamente, en la versión original inglesa)¹.

Con toda esa información adicional, se encuentra el lector un poco perplejo y se pregunta qué uso hacer de ella y qué valor atribuirle. Un lector mínimamente experimentado estaría en su derecho al concluir que el autor no debe de sentirse muy seguro de su trabajo, cuando ha tenido que recurrir a medios ajenos al relato, para completar el cuadro narrado. El relato debe bastarse a sí mismo para expresar su contenido literario. En el caso de Tolkien, la inseguridad es sólo aparente. Su relato es, como no podía ser menos tratándose de una obra reconocida literariamente en todo el mundo y desde las culturas más diversas, autosuficiente y autoexplicativo. Entonces ¿cómo se justifica la inclusión de todo ese material adicional? Responder a ese interrogante nos pondrá en la senda más recta y mejor orientada para adentrarnos en el trabajo de Tolkien y en su epistemología. Es material, en todo caso, que se ha ido añadiendo con el paso de los años y a petición de enfervorizados lectores, ávidos siempre de conocer más datos y poner cada cosa en su sitio en su escenario mental de la Tierra Media. El estilo ensayístico propio de la investigación filológica que domina en los apéndices, dice A. Downing (1980, 151), «serves to disguise the persona of the author as chronicler, rather than inventor of Middle-Earth», y le permite a la vez proporcionar un amplio contexto de sistemas de escritura, calendarios, árboles familiares y cuadros de pronunciación.

Vaya por delante que su obra es la de un espíritu minucioso, sabio y reflexivo, y que en su origen no tenía como objetivo la publicación. Ni siquiera cuando ésta se hizo realidad, podía soñar el autor con el éxito que muy pronto alcanzaría. Pensaba Tolkien que lo que a él tanto le divertía no tenía por qué despertar el interés del público. Así explica el autor la motivación de su escritura:

I desired to do this for my own satisfaction, and I had little hope that other people would be interested in this work, especially since it was primarily linguistic in inspiration and was begun in order to provide the necessary background of 'history' for Elvish tongues (Foreword, RINGS, 9)

Lo mismo que Lewis Carroll, Tolkien era un profesor de Oxford que compartía su labor docente e investigadora —sus trabajos filológicos sobre literatura inglesa antigua y medieval así como sobre las sagas nórdicas gozan de reconocido prestigio— con la afición literaria. Pero en Tolkien, su labor investigadora es inseparable de la narradora. Ahí reside la originali-

¹ De estas características es la versión que se ha manejado para la elaboración de este trabajo: Tolkien, J.R.R. (1992): *The Lord of the Rings*, London, Crafton-Harper Collins. A esta edición se refieren las citas de la obra, que aparecerán en el texto con la palabra RINGS más el número de página correspondiente.

dad del caso de Tolkien y se sugiere la clave para adentrarse en los secretos de su mundo, «Middle-Earth at the Third Age». Así pues, fue lingüística o filológica la primera inspiración que tiró de la pluma del autor por los vericuetos de una historia casi interminable. Por mimesis filológica fue capaz de crear lenguas inexistentes y culturas ancestrales tan cercanas a la realidad imaginada de un tiempo inmemorial como las reconstruidas a partir de documentos reales. Había que entretrejer, después, una historia de gestas heroicas que suministraran un soporte cultural, necesario y creíble, a la rica variedad de lenguas élficas.

Como en la génesis de todo hecho cultural, la lengua precedió a la literatura. Ésta nació como una necesidad argumental para proporcionar a aquélla una adecuada ilustración y un soporte cultural imprescindible para hacer creíble una mitología. El biógrafo de Tolkien, H. Carpenter (1992, 150-151) nos da cuenta de uno de tantos diálogos mantenidos entre el biografiado y su influyente colega y amigo C.S. Lewis en 1931, unos años antes, por lo tanto, de que la mitología tolkiana encontrara su cauce narrativo. La conversación sobre la naturaleza de los mitos, en presencia de otro colega, H. Dyson, derivó hacia la mitología, tanto religiosa como profana, del sacrificio, la muerte y la resurrección, que ya Tolkien había desarrollado en un poema titulado «Mythopoeia». C.S. Lewis era el que mantenía una postura más escéptica: «But myths are lies, even though lies breathed through silver».

Para Tolkien los mitos no son mentiras. Y desarrolla su argumentación sobre una base lingüística. LLamamos árbol, dice, a un árbol, y no volvemos a reparar en el término empleado; pero no fue en realidad un «árbol» hasta que alguien le dio tal nombre. LLamamos estrella a una estrella indicando que no es más que una bola de materia siguiendo su curso matemático. Pero ésa es sólo nuestra forma de ver las cosas. Al nombrar a éstas y describirlas, «you are only inventing your own terms about them». Para llegar a la conclusión de que lo mismo que el lenguaje es invención acerca de los objetos y las ideas, así el mito es invención acerca de la verdad.

Católico y profundamente creyente, Tolkien estaba persuadido de que los mitos de nuestra invención, aunque sean defectuosos, reflejan inevitablemente un rayo desprendido de la verdadera luz, la luz eterna que brilla en Dios. Y así, sólo al crear mitos, al convertirse en un «subcreador» e inventar historias, puede el hombre aspirar al estado de perfección que conoció antes de la caída. Nuestros mitos puede que sean inadecuados, pero van dirigidos hacia su verdadero destino, aunque a fuerza de enderezar frecuentemente su rumbo, mientras que el progreso materialista, viene a decir Tolkien, no lleva sino a un abismo de aburrimiento.

El hombre pues, al crear sus mitos, ejerce una de sus facultades más creativas, y esa facultad creativa tiene su base en el lenguaje y sus potencialidades. Además, cuando acierta en esa potencialidad significativa que las palabras encierran mágicamente como tesoros escondidos, el escritor

siente muy pronto la satisfacción creativa, que se traducirá a su vez en gozo del lector. Tolkien está siempre dispuesto al creativo juego de inventar palabras, aunque en su supuesta traducción de material de lenguas ya perdidas, siempre deja en ellas atisbos de las peculiaridades de sus hablantes, como hace en *The Lord of the Rings*.

2. Se hace cuento al contarse

El lector recibe la información del Prólogo como ajena a la narración al principio, pero a medida que avanza la va asimilando como si no se diferenciara de la ficción. La razón es que esa información también es ficción, aunque venga dada en formato de prosa informativa, es decir, prosa neutra, no marcada, no literaria.

Esa experiencia del lector no es sino un reflejo de la misma que debió de sufrir el autor. La pluma de Tolkien, en el Prólogo, avanza en una línea explicativa de un mundo que le es muy conocido, familiar y querido. Trata de poner al lector al corriente de la vida de los hobbits, de su relación con otros pueblos y razas —con los hombres, por ejemplo—, de su forma de ser, de su historia, etc., de todo lo cual se hablaba en *The Hobbit* (1937), libro que el lector no tiene por qué haber leído. Dice Tolkien, utilizando una convención narrativa muy frecuente, que el libro citado es una traducción a lengua estándar de parte de un libro escrito por el hobbit Bilbo Baggins en Common Speech o Westron que llevaba por título «The Red Book of Westmarch» y que trataba básicamente del viaje del autor al Este y su regreso al Shire. De ahí, se supone, la afición impenitente del viejo hobbit a hacer de cronista de su tiempo y del pasado, a contar historias e incluso a cantarlas con aires de romances.

Un ejemplo de esa confusión de las lindes que tradicionalmente han separado los géneros y estilos de escritura puede verse en las líneas siguientes del Prólogo, donde la fantasía (siempre la fantasía en la obra de Tolkien) encuentra expresión, con ciertas gotas de melancolía, en el registro de la historia:

Those days, the Third Age of Middle-Earth, are now long past, and the shape of all lands has been changed; but 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». (Prologue, RINGS, 14)

¿Por qué, si la historia es obra de la fantasía, no contarla con los medios de expresión de la narrativa fantástica? E incluso ¿por qué no imaginar como destinatario de esa historia al público más agradecido y, por consiguiente, el más adecuado: el infantil o juvenil? Así, sin que el autor sea casi consciente de ello —o del todo a propósito, que es sabido que los es-

critores que escriben para un público no crecido del todo corren el riesgo de sucumbir a su propia esquizofrenia— desarrolla su discurso narrativo con una simplicidad sintáctica que ni el lector más distraído puede pasar por alto. En el mismo Prólogo tenemos el ejemplo:

Most Hobbits regarded even rivers and small boats with deep misgivings, and not many of them could swim. And as the days of the Shire lengthened they spoke less and less with the Elves, and grew afraid of them, and distrustful of those that had dealings with them; and the Sea became a word of fear among them, and a token of death, and they turned their faces away from the hills in the west. (Prologue, RINGS, 19)

El mismo coordinador, «and», se repite una y otra vez para ligar un discurso de mínima variedad sintáctica, produciendo una amplia gama de efectos que Tolkien pone en frecuente funcionamiento en su narrativa. Este patrón sintáctico y el ritmo que necesariamente impone se repite en el primer capítulo de *The Lord of the Rings* con una frecuencia tan marcada que parece sugerir que el autor pensaba en una audiencia infantil o juvenil, y acaso en una narración de viva voz.

The Hobbit es tenido como un libro para público infantil básicamente. Su mismo origen lo delata. Como tantas obras de la llamada literatura infantil nació al calor del cuento directo que alguien cuenta a un niño, y aquél se va alargando al amor de la improvisación, al principio, para ser fruto, después, de una elaboración más estudiada. El cuentista era Tolkien y el destinatario, sus hijos, y más concretamente, el menor, Christopher, quien incluso ya mayor seguiría recibiendo de su padre material inédito para su aprobación o simplemente para su disfrute, sin intención de publicación. El propio Christopher organizaría parte de ese material, muerto ya su padre, para que vieran la luz obras como *The Silmarillion* (1977) o *Unfinished Tales of Númenor and Middle Earth* (1980). Nunca perdió Tolkien el contacto directo con un público que escuchara de su propia voz los relatos que su fantasía iba urdiendo, aunque ese público fuera muy frecuentemente tan escogido y solemne como sus propios colegas de la Universidad de Oxford².

La misma línea de relato infantil o juvenil es la que domina en los comienzos de *The Lord of the Rings*, según confesión del autor, que lo recuerda justo en la primera frase del Foreword: «This tale grew in the telling, until it became a history of the Great War of the Ring». Así pues, el propio Tolkien nos pone en la pista de esa diferencia narrativa, que se hace más estri-

² CARPENTER, H. (1978): *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams, and Their Friends*. London, George Allen and Unwin. Los Inklings eran los ilustres componentes de la tertulia que se reunía los jueves por la tarde tras la jornada académica para, entre otras cosas, escuchar los párrafos de *The Lord of the Rings* escritos en la semana. Eran asiduos, además de los citados, W.H. Auden, John Wain y Roy Campbell.

dente al ahondar el autor en la prehistoria de su mundo o, en propias palabras, «set in order the mythology and legends of the Elder Days». En *The Lord of the Rings* hay numerosas referencias a esa historia pasada y, por supuesto, todo el desarrollo de la gran guerra del anillo: una obra que, como un árbol, creció tanto en sus ramas como en sus raíces. Y esos temas reciben un tratamiento bastante denso como para que el largo relato siguiera manteniendo la etiqueta de literatura para niños o jóvenes, aunque gran parte de sus lectores sean niños y jóvenes, del mismo modo que se cuenta a gran parte de los lectores de *The Hobbit* entre el público adulto.

3. La fiesta de cumpleaños

Es manifiesto el contraste entre el primer capítulo, que lleva por título «A Long-Expected Party» (al que en ocasiones nos referiremos simplemente como «Party») y el resto de *The Lord of the Rings*, y sobre todo, a partir de la segunda parte. Conviene dejar claro, sin embargo, que por más que se descubran diferencias narrativas, tanto lingüísticas como textuales, en «Party», su integración, cohesión y coherencia con *The Lord of the Rings* quedan en todo momento salvaguardadas.

Cohesión y coherencia son dos de los siete constituyentes o cualidades textuales —los otros son intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad— que R. de Beaugrande y W. Dressler (1981, 3-4) señalan como requisitos básicos para que una muestra lingüística sea tenida como texto. Esos dos componentes suelen quedar referidas al plano lingüístico y, más concretamente, a la gramática en su sentido más amplio y a la semántica, es decir, estudian la constitución formal del texto y su significado. «Cohesion», citando a Beaugrande y Dressler, «concerns... the components of the surface text», mientras que la Coherencia se ocupa de «the components of the textual world». Una y otra tienen su cimentación en los elementos secuenciales y conceptuales, que son los que alargan sus relaciones funcionales de interacción entre ellos mismos y con los demás factores determinantes que constituyen un texto. Esos elementos secuenciales y conceptuales tienen su realización en el texto objeto de estudio en este trabajo.

Es, sin embargo, la categoría de Coherence, al referirse al mundo textual, la que da pie aquí a ulteriores matizaciones. Teniendo en cuenta las relaciones que siempre se establecen entre el mundo textual y el mundo real en toda obra de ficción, parece oportuno recordar que Beaugrande (1980, 77) concibe el «textual world» como «the cognitive correlate in the mind of text user for the configuration of concepts activated in regard to a text».

Lo que se cuenta y narra en «A Long-Expected Party», es la base imprescindible donde se sustenta el resto del edificio narrativo de *The Lord of the Rings*. Es más, el marco que el autor diseña para el arranque de su historia opera como referencia inevitable para entender unas normas de

ser y de comportarse, unas normas de vida en definitiva, de los héroes naturales del relato que, de no ser así, quedarían desnaturalizadas y desfiguradas en los avatares de sus viajes. Perderían incluso humanidad, si el término puede emplearse para referirse a personajes literarios que la mitopoética del autor atribuye a una especie distinta de la humana —«halflings», mitad humanos, se los llama en alguna ocasión—, ante las empresas de heroísmo sobrehumano en que han de embarcarse. Temática y estilísticamente, el primer capítulo de *The Lord of the Rings* se sitúa más cerca de *The Hobbit* que del resto de la obra, y el eslabón de unión entre uno y otro no puede ser otro que el anillo. Y el patriarcal Bilbo Baggins, por supuesto. Se ve justificada, pues, la organización narrativa de *The Lord of the Rings* con ese comienzo de fiesta de cumpleaños, aunque las diferencias apuntadas destaquen con todo su vigor.

En la novela prevalece una línea narrativa que se alarga en viajes erizados de peligros por paisajes muy variados y culturas de pasado esplendoroso y ahora en ruinas, que el autor muestra una inclinación indesmayable por describir con toda su riqueza, dejando aflorar a ratos un aroma de nostálgica melancolía.

Características textuales de «The Lord of the Rings»

— Estructura narrativa básicamente itinerante dentro del género fantástico.

— Variedad de paisaje y escenario, con la consiguiente abundancia de topónimos y riqueza de vocabulario referido a la naturaleza.

— Marco de «misión mítica», que la crítica, empezando por W. H. Auden³, uno de los primeros seducidos, sin duda, por la magia narrativa de su amigo y compañero Tolkien, ha concretado en la expresión «mythical quest». (Esta «quest» o búsqueda mítica tiene aquí unos matices propios que la distinguen de la clásica búsqueda mítica como se da, por ejemplo, en el tema medieval de la Búsqueda del Grial. Aquí el tema se desarrolla en sentido inverso, lo que ofrece una original versión: no se trata de hallar una prenda valiosa, sino de deshacerse de ella, una vez poseída, en este caso el anillo, pero cuidando ante todo de que no caiga en poder del enemigo.)

— Contacto y relación con otros pueblos, razas, especies...

— Marco de intriga y misterio como efecto del tratamiento que se hace del peligro de la empresa en marcha, en línea a menudo con los relatos de espías y otras variedades de la novela negra.

³ AUDEN, W.H. (1954): «The Hero is a Hobbit», *New York Times Books review*, Oct., 31, p. 37. (1954): «A World Imaginary but Real», *Encounter*, 3, Nov., pp. 59-72. (1956): «At the End of the Quest, Victory», *N.Y. Times Books Review*, Jan., 22, p.5. (1961): «The Quest Hero» (Essay on the characteristics of the traditional quest story), *Texas Quarterly*, 4, (Winter), pp. 81-93. (1967): «Good and Evil in *The Lord of the Rings*», *Tolkien Journal*, 3, pp. 5-8.

— Relatos de frecuentes y encarnizadas batallas, como la de «Pelennor Fields», y frecuentes escaramuzas que en conjunto componen la Gran Guerra del Anillo.

— Relato de una «reunión en la cumbre» de los poderes del bien en coalición contra el enemigo: la de Rivendell en torno a Elrond, el gran señor de los Elfos.

— Aparición en el relato de monstruos y dragones participando en la lucha siempre del lado enemigo.

— Dominio general de una «sphere of grand and heroic romance» como prolongación de las líneas trazadas en los papeles que con el tiempo constituirían *The Silmarillion*.

— El hobbit Frodo como héroe que alcanza su estatus tras su correspondiente *rite de passage*.

— Pluralidad de estilos narrativos, desde el grandilocuente que exige la situación de Rivendell al lúdico y mágico de los episodios de Bombadil, por citar sólo dos muestras, pero con predominio del «high style» que parece requerir la materia heroica.

Características textuales de «A Long-Expected Party»

— Narración centrada en The Shire, la comarca habitada por los hobbits, y Hobbiton, la ciudad principal, y, estrechando más el círculo, la casa-agujero en la colina donde habita Bilbo Baggins.

— Recurso del diálogo para dar voz al habla popular y expresar lo que el pueblo piensa del personaje central.

— Narración predominantemente costumbrista: retazos de vida tranquila y monótona; pasión por el intercambio de regalos; envidias de comunidad pequeña.

— Lo exótico está representado por la llegada de seres foráneos, extraños (*dwarfs*, enanos).

— La intriga, el misterio y ciertas dosis de amenaza tienen también su presencia en todo lo que se refiere al anillo.

— Presencia de las artes mágicas a través del mago Gandalf que ofrece una mezcla de magia y tecnología en sus juegos de pirotecnia.

— Los monstruos y dragones del resto de la obra quedan lejos de este capítulo. Sólo aparece un dragón, pero es del todo obra de la magia de Gandalf, para poner colofón a sus fuegos. La sensación de miedo que produce en los hobbits es, sin embargo, real.

— Al no variar el marco de acción, ésta se torna más lenta, para favorecer una descripción que profundiza más en los rasgos sociológicos de la comunidad hobbit.

— La Informatividad («the extent to which a presentation is new or unexpected for the receiver», Beaugrand and Dressler, 1981, 139) es densa o ligera, dependiendo de si el lector ha leído o no *The Hobbit*, pues in-

cluso este libro sufrió sus consiguientes retoques después de quedar terminado *The Lord of the Rings*, para evitar pasos en falso y no dejar cabos sueltos o incoherencias, históricas o geográficas previsiblemente, dado el carácter de la saga, ya que las dos obras vienen a nutrirse de la misma base mitopoética.

El contenido del capítulo gira en torno al hobbit Bilbo Baggins y comienza con el interés despertado en la pequeña comunidad hobbit por el anuncio de la fiesta de cumpleaños de Bilbo, que suele repartir los mejores regalos. La ocasión es especial para los hobbits, y para el lector, por tres razones: primera, porque el anfitrión es extraño, raro, extravagante e inmensamente rico, según fama; la segunda, porque en la misma fecha coincide el cumpleaños del sobrino del patrón y heredero, Frodo, y tanto el uno como el otro marcan un momento crucial en sus vidas; y tercera, ésta más para el lector, porque lo que ahí suceda será clave para entender la historia de la comunidad.

Los preparativos de la fiesta dan tema al relato en la continuación: llegada de gentes extrañas, enanos que Bilbo conoció en un viaje misterioso y lejano, con sacas repletas de regalos, en cuya construcción no tenían rivales; y la llegada también del famoso mago Gandalf y sus materiales de fuegos artificiales, entre los vítores de la chiquillería. Y por último, el acopio de alimentos hasta agotar las existencias de la comarca.

Los puntos fuertes de la fiesta vienen dados por la música, el baile y los fuegos artificiales; por el discurso de Bilbo, abundante en juegos de palabras, en que anuncia su inminente partida de la comunidad y, fiel a su excentricidad, desaparece haciéndose invisible, gracias al anillo extraño que guarda. El mago Gandalf será el único que todavía lo verá antes de que el hobbit emprenda su partida, y mantendrá con él un diálogo sobre el anillo y en qué manos dejarlo.

Frodo es a partir de ahí el centro de la narración y quien, como nuevo amo, da fin a la fiesta repartiendo los regalos minuciosamente preparados por Bilbo con sus etiquetas y dedicatorias. Las propiedades del agujero de Bilbo acaban sufriendo saqueo.

Se narra un último encuentro entre Frodo y Gandalf en el que éste se asegura de que el hobbit Frodo, ya dueño del anillo, será prudente y no lo usará sin motivo grave. Y se muestra el mago muy preocupado por un futuro que parece demasiado condicionado por el misterioso anillo, de ahí su insistente recomendación: «Keep it safe, and keep it secret!»

4. Una buena frase para empezar

La lectura de la primera frase de *The Lord of the Rings* es suficiente para percatarse de que la historia narrada no empieza de cero.

When Mr Bilbo Baggins of Bag End announced that he would shortly be celebrating his eleventy-first birthday with a party of special magnificence, there was much talk and excitement in Hobbiton. RINGS, 33)

Se nos da noticia de la expectación y comentarios que el anuncio de la fiesta suscitó. Se nos habla de un señor concreto, con su nombre y apellidos, e incluso su domicilio, y nos da el llamativo dato de su edad, que nos pone en la pista de hallarnos en un mundo donde pueden esperarse maravillas sin cuento. El topónimo Hobbiton completa el cuadro morfosintáctico, pero tampoco ayuda mucho a poner cada cosa en su sitio en la mente del lector, a menos que éste esté en posesión de claves previas. Y sin embargo, no deja de ser un comienzo brillante. Comparemos con el comienzo de *The Hobbit*, teniendo en cuenta la informatividad de que se ha hablado un poco más arriba: «In a hole in the ground there lived a hobbit». Aquí sí comienza de cero la narración. Incluso su funcionalidad queda muy cercana a la de la fórmula clásica de todo cuento que se precie «Once upon a time...», con el grupo verbal en construcción impersonal, para mayor abundancia. Tolkien, pues, continúa una historia ya comenzada, pero sin que ello suponga barreras insalvables para los nuevos lectores. En cierto sentido, puede considerarse a este primer capítulo como una recapitulación de *The Hobbit*.

En ello pensaba sin duda el autor cuando tan manifiestamente jugó con los títulos. «A Long-Expected Party» no deja de ser un juego deliberado de coincidencias con «An Unexpected Party» con que se abría *The Hobbit*. No es gratuita la forma de comenzar con sendas fiestas dos relatos que tienen como héroes a los afables y festivos hobbits, improvisada una y largamente esperada la otra.

La frase del anuncio de la fiesta muestra una complejidad controlada, tanto sintáctica como morfológicamente, para servir de pórtico a un pequeño laberinto cuyos primeros corredores resultan algo familiares. Una subordinada temporal se alarga moderadamente en otra subordinada sustantiva para producir una tensión que queda más pronunciada por la brevedad de la apódosis. El texto transmite la sensación de que el narrador, con su intención presumiblemente orientada hacia un destinatario mayoritariamente juvenil, pretende mitigar el tono de gravedad que la narración en tercera persona sugiere. Y lo consigue mediante los recursos textuales que se citan a continuación:

- El desequilibrio deliberado entre prótasis y apódosis ya apuntado.
- Una mezcla sabiamente elegida y compensada del vocabulario: hay palabras que se podrían considerar cultas o, al menos, dejan cierto eco de ampulosidad, como *announced*, *celebrating*, *magnificence*, *excitement*; junto a otras, las menos en este fragmento, de uso más corriente y familiar, como *party*, *talk*, *shortly*.
- La organización morfosintáctica, que hace recaer el discurso dentro de un registro de lengua natural, de complejidad más aparente que real.

— El recurso de la aliteración en los nombres propios.

— La invención de un numeral, *eleventy-first*, cuyo empleo no parece provocar grave rechazo del sistema morfológico inglés, pero que crea dudas semánticas y una más que ligera asociación del discurso con la literatura del *nonsense*.

Todo ello configura un cuadro significativo que si no llega a rebasar el límite de la parodia, sí la bordea, y delata la presencia de referentes semánticos con una considerable carga de ironía amable y afectiva que aflora por las costuras de todo el tejido comunicativo, muy en consonancia con todo el capítulo y, de forma más inmediata, con el párrafo siguiente, donde se narra la fama de Bilbo y su misteriosa leyenda en la comarca de hombre muy rico.

Este inicio del relato busca producir en la mente del lector un ámbito de expectación y admiración ante un mundo de maravillas sugerido más que anunciado. Ese mundo de sugerencias puede despertarse con la misma propiedad y eficacia en un contexto audio-oral en el que junto a los elementos significativos del texto propiamente dichos habría que añadir los complementarios del discurso, tales como la inflexiones de voz, las pausas, etc. Todo el capítulo primero rezuma un halo de cuento fantástico que pide concretarse con tanta propiedad en un circuito comunicativo tipo autor/recitador oyente como en otro circuito tipo escritor-lector. En esa doble posibilidad es donde el relato encuentra su más adecuado contexto de cuento fantástico («fairy tale» o «faerie story», según la denominación de Tolkien), contando con ese supuesto implícito que antepone el deseo de que las cosas sucedan a la realidad positivista del mundo adulto.

En una conferencia de 1938, titulada «On Faerie Stories», ante alumnos de la Universidad de St Andrews, Tolkien explica su visión del tema fantástico, que es tanto como decir la base de su propia creación literaria. Es un campo inmenso y misterioso, viene a decir, que se hurta a definiciones precisas, por ser por naturaleza indescriptible, pero sin que ello merme su capacidad de ser objeto de percepción. En ese mundo no tienen mucha pertinencia cuestiones sobre la posibilidad de su contenido, para que éste siga abriendo puertas en nuestra imaginación; es suficiente con sentir el deseo de que las cosas sean así para percibir las maravillas que ahí se atesoran. No busquemos pues información que sacie el apetito del científico donde sólo se ofrece, o primordialmente, alimento al explorador de aventuras fantásticas donde tienen cabida todos los reinos que la imaginación pueda crear.

Y puede ser inútil hacer preguntas cuando las maravillas de esos reinos atan la lengua:

In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them. And while he is there it is dangerous for him to ask too many questions, lest the gates should be shut and the keys be lost. (Tolkien, 1964, 11)

De la mano de la imaginación vienen la admiración y el gozo por haber sido admitidos en el reino de las maravillas. Para guiarnos por los vericuetos de ese reino, Tolkien encontró en Bilbo su héroe más adecuado, como vendría a demostrar el éxito de *The Hobbit*, y sirve de referencia en gran parte de «Party». «Bilbo [...] had been the wonder of the Shire for sixty years [...]. The riches he had brought back from his travels had now become a local legend» (RINGS, 33).

Una cierta carga hiperbólica suele acompañar a la ironía cuando el narrador se refiere a su héroe. Resulta ciertamente eficaz en este tipo de relatos juveniles el lenguaje sencillo salpicado de referencias hiperbólicas, con lo que éste experimenta una desviación tan sutil como necesaria para que la imaginación del lector se deje llevar más dócilmente. En los preparativos de la fiesta, nos dice el narrador que los hobbits apenas podían disimular su impaciencia esperando la llegada del cartero y de las invitaciones, y describe la situación en la oficina de correos con su natural tendencia a la exageración.

Before long the invitations began pouring out, and the Hobbiton post-office was blocked, and the Bywater post-office was snowed under, and voluntary assistant postmen were called for. (RINGS, 38)

A un instrumento similar recurre para expresar lo singular de la fiesta y sus efectos, centrando el interés ahora en la venta de alimento que descendió prácticamente a cero en la comarca en las semanas siguientes; claro que eso, se nos dice, no debieron de notarlo mucho los tenderos, pues «Bilbo's catering had depleted the stocks of most of the stores, cellar and warehouses for miles around». Hay abundancia de figuras retóricas que dan al texto una identidad propia, como la frase «an odd-looking waggon laden with odd-looking packages», donde la aliteración y la repetición del compuesto calificador producen una atmósfera lúdica en concordancia absoluta con la misma carga de los carruajes. O aquella otra, con su carga de misterio y amenaza, con que se describe al dragón que el mago Gandalf se sacó de la manga como traca final de su alarde pirotécnico: «Out flew a red-golden dragon —not life-size, but terribly life-like». ¿Aliteración? ¿Asonancia? Intencionado juego de palabras, en cualquier caso, muy eficaz para un contexto festivo. Y puestos a citar frases, no puede quedar sin mencionar el opaco retruécano que Bilbo soltó a sus invitados, poco antes de desaparecer, y que a buen seguro les proporcionó horas de cavilación: «I don't know half of you half as well as I should like; and I like less than half of you half as well as you deserve». El narrador dice con toda pertinencia que los más se abstuvieron de aplaudir porque no acababan de ver el sentido de la frase. Ni siquiera estaban seguros de que las palabras fueran un cumplido.

5. La voz del narrador

Estamos hablando de autor, de narrador, de receptor del texto, o del lector que el autor podía tener en su mente; puntos de discusión todos ellos dignos de ser tenidos en cuenta en todo estudio textual. La referencia a estos aspectos se hace insoslayable cuando se habla de ironía, hipérbole, tono y demás elementos léxico-sintácticos que suelen concurrir en el texto literario y que reflejan la distancia y actitud del narrador. Ahí es donde suele desembocar toda exploración del punto de vista narrativo, entendido éste, en su sentido más general, como «the relationship, expressed through discourse structure between the implied author or some other addresser and the fiction» (Leech y Short, 1981, 272).

En esa relación entre el texto y el autor, una de las cosas que llama pronto la atención en *The Lord of the Rings* es esa diversidad de voces que se deja oír a lo largo de la narración, como ya se ha sugerido. En efecto, no es la misma voz la de los prólogos y la de los apéndices, como no lo es asimismo la que suena en «Party» y la que oímos en el resto de la obra y, sobre todo, en las Partes 2 y 3. Incluso el autor muestra una voz de tonalidades distintas en las partes dialogadas.

El lector tiene en este texto de Tolkien un amplio repertorio de registros narrativos que se explican por sí mismos y que, en consecuencia, no necesitan de una gramática especial para su descodificación. Basta con dejarse llevar confiadamente al hilo de la escritura y de su magia, para convertirse en ese lector ideal que todo texto demanda. Sabido es que el destinatario de la comunicación literaria es ese lector hipotético que W. Booth comenzó llamando «the mock reader» y que ha venido denominándose después «el lector implícito», a partir de W. Iser y H. R. Jauss y demás teóricos de la llamada Estética de la Recepción literaria (García Berrio, 1989, 219-234). Ese lector comparte con el autor un conocimiento contextual que abarca desde los signos lingüísticos hasta ciertos presupuestos culturales.

Pero a partir de Booth, se admite también la existencia del «autor implícito» entre el autor y el texto, lo que nos permite distinguir entre los puntos de vista expresados en el texto y los del propio autor. Por todo ello, la situación discursiva que se genera en la comunicación literaria es un tanto extraña y alambicada («an odd embedded one» es la expresión empleada por Leech y Short para referirse a ese carácter restrictivo) donde un autor implícito comunica un mensaje desprovisto de un contexto situacional inmediato y simultáneo a un destinatario (lector implícito) que no puede dar una respuesta al mismo nivel (Leech y Short, 1981, 261).

En la narración en tercera persona, como es la que se da en *The Lord of the Rings*, el autor implícito y el narrador quedan fundidos en una sola voz, y en esa plataforma de omnisciencia que les depara la estructura discursiva elegida el narrador asume todo el conocimiento del autor. Se da entonces entre el autor y la ficción una relación tal que da paso de forma na-

tural a un contraste de valores que favorece la aparición de figuras del tipo de la ironía o aspectos más relacionados con la actitud narrativa, como son el tono y la distancia. Ese juicio de valores es el que reclama una «secret communion», según expresión de Booth, entre el autor (implícito) y el lector (implícito). Otros hablan de «complicidad» e incluso de «conspiración», v.g. Leech y Short: «This conspiracy is founded on shared standards of evaluation, and on the manner in which these are controlled and developed through the novel» (1981, 277). En ese espacio misterioso cuya posesión es compartida por el autor y el lector es donde se asienta en gran medida la distinción entre el discurso literario y los demás discursos.

La comunión secreta a la que el lector es invitado o atraído tiene distintas formas de realización: sutil e indirecta una veces, y más abierta, otras. En la literatura infantil y juvenil la interpelación al lector es con frecuencia bastante directa y obvia, por más que la morfosintaxis pueda dejarla en una nebulosa impersonal. «That very month was September, and as fine as you could ask» es una referencia temporal de la fiesta, en la que el narrador introduce ese latiguillo final entre ingenuo y popular que deja redonda la frase y que encaja perfectamente en el tono de la narración. Incluso añade cierto ambiente de cuento oral ante una supuesta audiencia de público infantil o juvenil. Y en el fondo, un espacio cultural, al conjuro de un mes y una estación del año, que sugiere vivencias compartidas. El tono y la distancia afectiva de esta otra frase «Mr Frodo is as nice a young hobbit as you could wish to meet» quedan muy cercanos a los de la anterior, y es buena prueba de que la voz del narrador suena en este capítulo tan cercana y entrañable como la de algunos de los hobbits que comentan distendidamente en torno a una jarra de cerveza los chismes de la comunidad, ya que, en efecto, a uno de ellos pertenece la aseveración. Es precisamente en la unión entre las partes dialogadas, o en afirmaciones o comentarios atribuidos a la voz popular, y la continuación de la narración donde se produce la interferencia más frecuente del narrador en un papel intermedio que todavía lo acerca más al lector, produciendo una verdadera atmósfera de complicidad. Así se da, por ejemplo, al reflejar el sentir popular sobre la longevidad y presumibles riquezas materiales del héroe con ciertas sombras de envidia provinciana, y al continuar el narrador su relato con una apostilla más cercana a la subjetividad de un narrador comprometido que a la supuesta objetividad de la distanciada y neutral voz en tercera persona:

‘It will have to be paid for,’ they said, ‘It isn’t natural, and trouble will come of it!’ But so far trouble had not come... (RINGS, 33)

O una página más adelante, donde la voz del narrador, al introducir su apostilla inmediatamente después del comentario de un hablante concreto, («old Ham Gamgee, the Gaffer, [who] held forth at *The Ivy Bush*, a small inn...»), llega a alcanzar un grado de personalismo y singularidad compa-

rable a los de éste. El narrador deja su opinión tan clara como espontáneamente:

'A very nice well-spoken gentlehobbit is Mr Bilbo, as I've always said,' the Gaffer declared. With perfect truth: for Bilbo was very polite to him. (RINGS, 34)

Es claro el esfuerzo del autor por acercar su punto de vista al del lector, sea éste niño, joven o adulto, lo que consigue mediante el tono general del relato. Leech y Short se refieren al tono narrativo como «the stance or attitude taken by an (implied) author towards his readers, and towards (parts of) his message» (1981, 280). El tono pues encuentra su fundamento en la equivalencia del punto de vista del autor y el del lector y, al coincidir, se opera la «secret communio». En el tono se da entonces una simetría de actitudes del autor y del lector que implican a otro elemento del análisis textual: la distancia narrativa, o el registro elegido por el autor —narrar es siempre poner en práctica un continuo ejercicio de elección— en la comunicación literaria: formal, público, privado, coloquial, íntimo, etc. Por otra parte, se dan también grados de distancia en la relación entre el autor y la materia narrada, que nos indican las diferencias entre el conocimiento, la actitud y el sistema de valores del autor (implícito) y los de la sociedad y los distintos personajes descritos. Cuando el lector alcanza el grado de complicidad requerido con el autor, comparte también las diferencias aludidas. Pero hay casos en que el mismo autor procura que esa relación no sea simétrica, empleando siempre los recursos que le ofrece la escritura, graduando a su voluntad el flujo de información. Y así, sirviéndose de la ironía, puede el autor retardar, ocultar o fingir su juicio de valor. En todos estos casos, seguimos a Leech y Short (1981, 282), el autor asume el papel de guía, mentor, o director de escena, al controlar la respuesta del lector.

6. Cuando Bilbo cumple oncenta y uno

Un fino y ligero halo de ironía envuelve las frases con que el narrador expresa la edad y el cumpleaños del héroe del relato, Bilbo Baggins. La ironía y una impenitente afición lúdica se delatan en la expresión de cifras del relato: como si el autor descubriera en éstas una oculta magia que quisiera alargar hasta el lector. He aquí un ejemplo de la magia de los números, no tan oculta. La edad de Bilbo: 111 años; la de Frodo, 33; la suma nos da doce docenas, o sea, 144, que es el número exacto de Hobbits notables invitados al pabellón donde tiene lugar la fiesta de los selectos. Ese número equivale asimismo a *One Gross*, una expresión vulgar para referirse a personas, que Bilbo no elude en su discurso, y aunque trata de suavizar su significado, que apunta más a cantidad que a número, con un «if a may use the

expression», no logra despejar las suspicacias de algunas familias hobbits, enfrentadas desde antiguo a su anfitrión, que sienten que sólo han sido invitadas «to fill up the required number, like goods in a package». Seguro que no les faltaba razón para tomarlo como una grosería. Detengámonos un poco más en la edad de Bilbo, que aparece estratégicamente referida ya en la primera frase, analizada anteriormente.

La introducción del numeral puede responder al deseo del autor de reflejar el sistema lingüístico de la supuesta lengua original de los hobbits, el «common speech», de la que la versión presentada sería una traducción al inglés. Siguiendo ese propósito, lo que el autor hace es forzar un poco el sistema morfológico inglés de los numerales, para dar cabida a un numeral de propia invención que no produce estridencias gramaticales violentas y sí un resultado muy efectista. La regla que enmarca la introducción del numeral es la que rige en la formación de los numerales ingleses a partir de *Twenty* y siguiendo con *Thirty*, *Forty*, *Fifty*, etc. para aceptar la irregularidad de *One Hundred*, y volver a establecer la regularidad con *Eleventy*, *Eleventy-one* o *Eleventy-first*, todos ellos a partir de *Eleven*. Veámoslo más claro:

Seven (7) Seventy (70) Seventy-one (71) Seventy-first (71°)
Eleven (11) Eleventy (110) Eleventy-one (111) Eleventy-first (111°)

El juego de Tolkien produce sin duda un resultado eficaz. El numeral aparece con machacona insistencia en el capítulo. La segunda vez que lo encontramos, una página más adelante a la de comienzo, viene en cursiva, y a continuación el numeral en cifras («*eleventy-one, 111*»), para que no deje lugar a dudas, producido ya el primer impacto del comienzo. Pero escondiendo su intención o siguiendo su juego con el lector, el autor nos da en el mismo párrafo la edad de Frodo, para la que no tiene que inventar ningún numeral nuevo, quedando en *thirty-three, 33*, también en cursiva y con el añadido de la cifra, para no ser menos. En otra ocasión, unas páginas más adelante, ya en el discurso de Bilbo, el narrador sigue jugando su baza de la ambigüedad al juntar en una línea los dos numerales: «Today is my one hundred and eleventh birthday: I am eleventy-one today!».

Es evidente el efecto que el autor consigue al introducir el nuevo numeral, apenas comenzado el relato, en la segunda línea, y sin aclaración alguna añadida. El tono de la narración, un tanto lúdico y con alguna resonancia del *nonsense*, queda así claramente sugerido. Tolkien está abriendo las puertas de un reino de maravillas, donde las categorías al uso pueden quedarse insuficientes e inexpresivas para comunicarse con un público joven, aunque ningún lector quede excluido de ese reino.

Tolkien traduce al inglés un contenido escrito originalmente en la lengua de los Hobbits. Pero ¿cómo traducir a otras lenguas ese rico espacio de sugerencias? Parece obvio pensar que el camino a seguir ha de ser el indicado por las flechas que el mismo autor ha ido marcando a su paso, y todas

las lenguas suelen poseer recursos significativos para expresar toda la atmósfera del original, que puede haber quedado esfumada de las traducciones al español que sólo han empleado, para todos los casos vistos, los numerales convencionales. No parecen quedar muy lejos del discurso Tolkieniano numerales que la lengua española puede generar para estos efectos, como, por ejemplo, *oncenta y uno u oncentagésimo primero*, para el ordinal⁴. Seguro que el concepto gana un nuevo color y sus ondas connotativas llegan más lejos. Es un esfuerzo que, en todo caso, Tolkien solicita de los traductores, en el Apéndice F, para que éstos se conviertan también en creadores.

Tolkien también traduce costumbres en *The Lord of the Rings*, pero el cuadro sociocultural referido a la comarca hobbit, the Shire, refleja tanto o más el carácter típico del británico medio y sus hábitos más conocidos y celebrados, y el autor nunca lo ha ocultado. Carpenter recoge, a este respecto, unas palabras que Tolkien pronunció en una entrevista, teniendo como fondo el valor que anónimos soldados británicos derrocharon en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, justo a su lado. Es probable que Tolkien comenzara entonces a visualizar en su mente un mundo habitado por hobbits.

The Hobbits are just rustic English people, made small in size because it reflects the generally small reach of their imagination —not the small reach of their courage or latent power [...] ‘I’ve always been impressed,’ he once said, ‘that we are here, surviving, because of the indomitable courage of quite small people against impossible odds.’
(CARPENTER, 1992, 180)

En una narración en que la casi totalidad de la acción recae en hombros masculinos, los hombres se comunican entre sí principalmente en la taberna. En «Party», un escenario muy frecuente es *The Ivy Bush*, una posada con su bien abastecido y concurrido bar que reproduce el cuadro social de cualquier pub británico, en zona rural y en una época en torno a los años treinta, donde todo el mundo se conoce. Ahí se transmite la poca información que se produce en la comunidad de Hobbits y donde encuentran su caldo de cultivo el rumor y el chismorreó. Nos enteramos de que la profesión del padre es generalmente seguida por el hijo; de lo aficionados que son los hobbits a cultivar su huerto; de su pasión por la historia familiar; de la poca afición que le tienen al agua y a la navegación en barco (ironía sin duda, si pensamos en los británicos como un pueblo que inevitablemente ha tenido que hacer del mar su aliado); de la cultura del regalo como base de convivencia; o de lo difícil que puede resultar satisfacer en las fiestas los gustos

⁴ Los alumnos de Lengua y Literatura Inglesa III, curso 1993-94, del Centro «M^a Díaz Jiménez», que leyeron el texto objeto de este trabajo como parte del programa de curso, pasaron un buen rato en clase comparando el sistema de los Numerales en Inglés y en Español, y tratando de dar con los más apropiados en Español para trasladar el contenido que sugiere el autor de *The Lord of the Rings*.

de algunos hobbits, como se ve al final de la de Bilbo, cuando algunos notables se retiran en sus carros, «filled with full but very unsatisfied hobbits».

Otro aspecto del sentir británico, y no británico, es el que asoma en el discurso de Bilbo, donde se recoge irónicamente toda la cultura del discurso en ocasiones señaladas, que también los hobbits practican, con su repetición de tópicos para cansancio y aburrimiento de un público que lo que más ansía es que la palabrería acabe pronto. En su discurso, apenas Bilbo pronuncia una frase tan pertinente y ajustada como «I am eleventy-one today», todos los hobbits rompen en aplausos, porque «this was the sort of stuff they liked: short and obvious», y sin duda con la esperanza de que todo acabara ahí, pues como dice el narrador entre paréntesis un poco más adelante, «(he had plainly said all that was necessary)». También el autor de este trabajo piensa que todo lo necesario está ya dicho.

Conclusión

The Lord of the Rings encuentra su mejor marco dentro de la obra general de Tolkien, tanto narrativa como de investigación, dentro de su propia mitopoética; y dentro de la obra citada, el primer capítulo que lleva por título «A Long-Expected Party» y tiene como héroe a Bilbo Baggins contrasta epistemológicamente con el resto de la larga saga (sobre todo en sus partes 2 y 3), que se centra en su heredero Frodo Baggins: quizá el cambio de héroe origine todos los contrastes del relato. El tener como héroe a Bilbo hace que «Party» quede más cerca, tanto por el contenido como por la técnica narrativa y, sobre todo, por el tono, de *The Hobbit* que de *The Lord of the Rings*. «Party» posee las proporciones de un relato corto, de un cuento, en el que a veces se adivinan las inflexiones de la narración oral, que parece reclamar más un público infantil o juvenil, aunque el adulto también se encuentre cómodo en esa audiencia. Al tener a Bilbo como centro de gravitación narrativa, el relato queda impregnado del propio carácter del viejo hobbit y su visión del mundo, resumidos en su sentido irónico y su irreprimible tendencia a jugar con las palabras (¿rasgos también del autor?). Y por encima de todo, su conducta extravagante.

Referencias

- BEAUGRANDE, R.de (1980): *Text, Discourse and Process*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Co.
- BEAUGRANDE, R.de and DRESSLER, W. (1981): *Introduction to Text Linguistics*, London and New York, Longman.
- BOOTH, W. (1961): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago University Press.

- CARAMES, J.L. y MARTIN SUAREZ, M^a C. (1981): «J.R.R.Tolkien y la literatura fantástica actual», *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona (AEDEAN)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- CARPENTER, H. (1992): *J.R.R. Tolkien, a Biography*, London, Crafton (Harper Collins Publishers). (Primera edición: Boston and Sydney, George Allen and Unwin, 1977).
- DAY, D. (1993): *The Tolkien Companion*, London, Mitchel Beazley Ltd. (Primera edición 1979).
- DOWNING, A. (1980): «From Quenya to the Common Speech: Linguistic Diversification in *Lord of the Rings*», comunicación leída en el IV Congreso de la AEDEAN celebrado en Salamanca en diciembre de 1980 y recogida en *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-norteamericanos*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, pp. 149-56.
- GARCIA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- ISAACS, N.D.and ZIMBARDO, R.A. (eds) (1968): *Tolkien and the Critics: Essays on The Lord of the Rings*, London, Notre Dame Press.
- LEECH, G.N. and SHORT, M.H. (1981): *Style in Fiction (A Linguistic Introduction to English Fictional Prose)*, London and N.York, Longman.
- LEWIS, C.S.(ed) (1947): *Essays Presented to Charles Williams*, London, Oxford University Press, 1947.
- MARTIN SUAREZ, M^a C. (1981): «La visión del héroe en *The Lord of the Rings*», *Actas V Congreso AEDEAN*, Madrid, Ed. Alhambra, 1983, pp. 219-26.
- PEREZ MARTIN, M^a J. (1980): «Un profesor de la Universidad de Oxford: J.R.R.Tolkien», *ES*, (Dpto. de Inglés de la Universidad de Valladolid), Sept. 1980, pp. 9-34.
- RANDEL, H.(1975): *Tolkien's World*, London, Thames and Hudson.
- SAN JOSE VILLACORTA, M^a P. (1981): «Comentario de las traducciones de la obra de J.R.R.Tolkien al castellano», *ES* (Dpto. de Inglés de la Universidad de Valladolid), N^o 11, Sept. 1981, pp. 175-200.
- SAVATER, F. (1979): «Sobre el pasado fantástico y el futuro imposible», *Camp de l'arpa*, Nos. 65-66, Julio-Agosto, pp.7-11
- (1986): «En compañía de las hadas» (134-148), *La infancia recuperada*, Madrid, Alianza Editorial
- TOLKIEN, C. (ed.) (1979): *Pictures by Tolkien*, London, Boston and Sydney, George Allen and Unwin.

- TOLKIEN, J.R.R. (1936): «Beowulf, the Monsters and the Critics» (Gollancz lecture), *Proceedings of the British Academy*, London, Oxford University Press, 1937, pp. 245-95.
- (1937): *The Hobbit or There and Back Again*, London, George Allen and Unwin.
- (1938): «On Faerie Stories» (Andrew Lang lecture), recogida en Tolkien, J.R.R. (1964): *Tree and Leaf*, London, George Allen and Unwin.
- (1945): «Leaf by Niggle», *The Dublin Review*, 432, Jan., London, Burn Oates and Washbourne Ltd., pp. 46-61
- (1954-55): *The Lord of the Rings*, London, George Allen and Unwin. (Part I: *The Fellowship of the Ring* (1954); part II: *The Two Towers* (1954); part III: *The Return of the King* (1955).
- (1964): *Tree and Leaf*, London, George Allen and Unwin, (aquí se recogen las conferencias «On Faerie Stories» y «Leaf by Niggle»). (Manejada 9ª edición, 1975)
- (1977): *The Silmarillion*, Tolkien, C., (ed.), London, Boston and Sydney, George Allen and Unwin.
- (1980): *Unfinished Tales of Númenor and Middle Earth*, Tolkien, C., (ed.), London, Boston and Sydney, George Allen and Unwin.