

Estudios de Traducción y Estudios Fílmicos. Una convergencia para el caso Tolkien-Jackson.

María Inés Arrizabalaga

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Haciendo historia de los Estudios de Traducción puede decirse que existen dos tradiciones teóricas. Por un lado, están las teorías formalista / lingüísticas y hermenéuticas desarrolladas durante la primera mitad del siglo XX. Por otro, las teorías socio-históricas, nacidas a partir del giro cultural que influencia las distintas ciencias sociales desde fines de los años 70 hasta la actualidad. En la década de 1970 se definen dos Ejes, el de Tel Aviv y el de Lovaina, que signan con sus improntas el desarrollo de los Estudios de Traducción en lo que resta del siglo XX (Carbonell i Cortés, 1998 y Gentzler, 2004 [2001]).

La Teoría de Polisistemas constituye la prédica esencial del Eje de Tel Aviv, con sede en el Porter Institute for Poetics and Semiotics en Israel. Esta teoría explica la producción, la circulación y el consumo de productos de la traducción, considerados como un género independiente en el contexto de la lengua de llegada o L2 (Carbonell i Cortés, 1999 y Hatim, 2001). Los circuitos de producción, circulación y consumo de tales productos se enmarcan en sistemas, por lo cual el conjunto total se denomina polisistema. Y estos sistemas se hallan en contacto y dinamismo continuo, como lo veremos en el caso de la trilogía fílmica *The Lord of the Rings* que Peter Jackson, ‘basándose’ en las novelas de J. R. R. Tolkien, transfiere a los formatos guionado y luego cinematográfico.

Even-Zohar describe el dinamismo de los sistemas por los que circula el producto traducido a partir de normas vigentes en el contexto de llegada (ver Hermans, 2004 [1999]), y también recurriendo a oposiciones binarias, como son: productos canónicos y no canónicos; centro y periferia del polisistema; actividades primarias (innovadoras) y secundarias (conservadoras con respecto al canon). El dinamismo regulador del polisistema estabiliza el comportamiento de los productos de traducción de manera funcional, es decir: a fin de que las relaciones sistémicas entre actividades secundarias y primarias preserven el diseño distribucional del centro, la periferia y sus zonas medias.

En forma casi paralela a la elaboración teórica de Even-Zohar, especialmente durante la etapa de formulación de la Teoría de la Transferencia, Gideon Toury realiza sus aportes al Eje de Tel Aviv con la Teoría de las Normas. Toury sostiene que, dado un conjunto de datos acerca del modo en que un número de traductores (o agentes) ha procedido en determinadas circunstancias al traducir un grupo de textos, es posible hallar cierto grado de regularidad en las decisiones que han operado sobre el corpus en L1 y sobre los resultados en L2. Tales decisiones responden a creencias, prácticas y restricciones externas a la esfera lingüística; se trata de influencias de tipo extra-textual, socio-cultural, que Toury denomina normas.

De acuerdo con Toury, existen tres clases de normas, que corresponden a los distintos momentos del acto traductor: preliminares, que permiten explicar la selección de los textos para traducir; iniciales, que determinan la orientación de la traducción, ya sea en dirección a la lengua del contexto de origen o a la de llegada; y operacionales, que intervienen en la toma de decisiones acerca de la macro-estructura del texto y afectan el micro-nivel textual, por ejemplo en construcciones y selecciones léxicas específicas, procedimientos de tematización y rematización de la información, etc.

Impuestas por la academia y las instituciones que legitiman el canon, las normas rigen el comportamiento de diferentes repertorios, o grupos de productos o autores a partir de los cuales se establecen las series. Como hemos dicho, de acuerdo con la Teoría de Polisistemas los productos traducidos conforman series aparte (ver género independiente, en Carbonell i Cortés, 1999 y Hatim, 2001), influenciadas por los repertorios que conviven en el centro o canon en el momento en que los productos entran en circulación. De modo que los repertorios

pautan el producto que ingresa a un contexto de llegada y a su vez, colocado en el mercado editorial o cinematográfico, el producto se halla ‘normado’ por las expectativas de lectores y audiencias ya educados en el consumo de series mercadizadas.

En el marco de la Teoría de Polisistemas, el concepto de transferencia designa una reconversión del soporte de significado: por un lado, la reconversión se materializa en la reestructuración lingüística (Nida & Taber, 2004 [1969]) que ocurre durante el pasaje de una L1 a una L2; por otro, el soporte de significado puede coincidir, como en la traducción interlingüística, o bien puede plantearse una modificación del soporte, por ejemplo en la transferencia de una novela al cine. Sin embargo, en la Teoría de Polisistemas la atención se ha centrado mayormente en los estudios literarios y, en menor medida, en el pasaje de la literatura al cine o en otros tipos de cambio de formato. Acaso el hecho de que a la Teoría de la Transferencia haya ocupado en un comienzo de forma exclusiva la circulación de productos de un sistema literario a otro explique el motivo de que no se hayan elaborado categorías específicas para describir el pasaje de la literatura a otro sistema distinto del literario, como el cinematográfico.

Los cambios que intervienen en la transferencia se denominan obligatorios, de carácter lingüístico, y no obligatorios, de naturaleza no lingüística, dependientes de factores culturales, como los repertorios y normas vigentes en el polisistema al que ingresa un producto (Toury, 1995). Esta definición de la obligatoriedad y no obligatoriedad se muestra muy clara en relación con la constitución de normas vinculadas con la transferencia de un sistema literario a otro pero requiere ajustes en el pasaje de la literatura al cine (ver Catrysse, 1992).

Ciertos cambios en la transferencia de una obra de la literatura al cine son difícilmente explicables siguiendo la definición de los cambios obligatorios y no obligatorios, y es posible que tanto ‘obligatoriedad’ como ‘no obligatoriedad’ se apliquen a un mismo cambio. Por ejemplo, la decisión de no representar la tesis lingüística de Tolkien en el guión de Jackson puede considerarse un cambio obligatorio, propio del pasaje de un lenguaje verbal, el literario, a otro no solamente verbal, como el filmico, pero puede también pensarse que tal exclusión se ha debido a las restricciones que operan sobre el guión por parte de un repertorio fuertemente estigmatizado por las trilogías de *Star Wars* de George Lucas, como veremos más adelante.

Se hace necesaria, entonces, la creación de categorías, o la redefinición de las ya existentes, en busca de una precisión conceptual inicialmente inexplorada desde la Teoría de Polisistemas; y ello, en torno a la especificidad formal del texto filmico. De hecho, la Teoría de Polisistemas carece de categorías que expliquen la simplificación narrativa, la economía inherente a la expresión filmica sustancialmente distinta de la literaria, y de cara a la actual industria cinematográfica. A continuación, exploraremos algunos conceptos del modelo filmico-narratológico de André Gaudreault & François Jost, que pueden completar la ‘caja de herramientas’ con aquellos ‘utensilios faltantes’ para el presente caso de estudio (ver Weissbrod, 1998).

En *El relato cinematográfico*, Gaudreault & Jost (1995 [1990]) relevan cuatro campos de reflexión para la descripción del formato filmico: enunciación y narración; espacio; tiempo y punto de vista. En esta presentación, nos centraremos en las categorías de narrativización, diegetización y figurativización como operaciones ficcionalizantes que tienen lugar durante la transferencia de una novela a los formatos guionado y filmico y que explican tal operación con mayor precisión conceptual que los cambios.

En primer lugar, la narrativización es la producción de un relato, la operación por la cual se otorga formatos guionado y filmico a un texto anterior, en este caso *The Lord of the Rings* de Tolkien. La narrativización es una operación realizada por los guionistas durante el proceso de escritura del guión basado en la obra literaria. En segundo lugar, la diegetización implica la construcción de un mundo; se trata de un término de origen griego, que denomina el ‘acto de relatar’ y, aquí, refiere la configuración de un mundo ficcional a través de los datos

brindados a la audiencia. La diegetización se genera a partir de la sucesión lógica de los eventos que integran la aventura en el caso de la trilogía de Jackson. La economía filmica rige la selección de hechos narrados a fin de que la audiencia interprete las aventuras; para ello, son precisas omisiones y condensaciones de información. Por último, la figurativización permite el reconocimiento de signos analógicos, es decir, la identificación en un relato filmico de otro relato anterior, en este caso, procedente de la literatura. En el pasaje filmico, la figurativización abarca un complejo de acciones, como el hecho de titular la película con el nombre de la novela, el anuncio de que la película se basa en una obra literaria y – antes del estreno – el lanzamiento del ‘detrás de escena’, en que comúnmente los productores, los directores y los guionistas conversan sobre el estudio exploratorio que precede a la escritura del guión.

Nos centraremos ahora en un breve desarrollo de la tesis lingüística que Tolkien expone en su trilogía. La tarea del filólogo depende en gran medida de la carencia de documentos escritos, necesarios para las pesquisas sobre la evolución lingüística en general. Los ejercicios de reconstitución y aprovisionamiento de elementos morfológicos con asterisco, que se realizan sobre los códigos hallados, revisten autoridad disciplinaria y poseen reconocimiento académico. Como filólogo, Tolkien emplea tales procedimientos en la formulación de sistemas lingüísticos artificiales, basándose en las plantillas descriptivas de lenguas naturales. Así, la diáspora humana y lingüística ocurrida en Gran Bretaña a principios de la Edad Media es representada en una disolución similar en la trilogía. Con la convivencia de varios dialectos en Tierra Media, Tolkien señala la resistencia del galés y el britano frente al inglés, o sea: el anglosajón de origen germánico o teutón (Tolkien, 1998 [1983]). Esa dispersión dialectal en Gran Bretaña, así como las variaciones cronolectales que anteceden el inglés moderno, hallan su réplica en los conflictos lingüísticos que alejan y acercan las distintas razas de Tierra Media. Asimismo, Tolkien arriesga un paralelo entre la dispersión lingüística en la Isla, y la difusión y el fortalecimiento de los dialectos romances derivados del latín (González Baixauli, 1999).

En la trilogía, los dialectos pueden dividirse en tres abarcadores grupos, con superposiciones principalmente entre el segundo y el tercero: el de inglés moderno con enunciados agramaticales de aparición esporádica; el de inglés moderno con intercalación de enunciados con ficción de efecto arcaizante e, incluso, correspondiente a formas de expresión de obras canónicas que etimológicamente corresponden al inglés moderno (Görlach, 1994 [1974]) y por fin, el de inglés moderno que mimetiza el discurso de personajes prototípicos en el ‘fantasy’, como ocurre con las figuras de la nobleza, Tom Bombadil y los orcos.

En el primero de estos grupos se hallan los hobbits, reclusos al noreste en la Comarca y sumidos en la simplicidad de sus rutinas campesinas. En el caso de Sméagol o Gollum, personaje corrupto por la avaricia que desata la posesión del Anillo, al manejo defectuoso (agramatical) de una lengua olvidada que apenas conserva en los monólogos de su vida ermitaña se agrega el constante seseo (ver Arrizabalaga, 2007). En el siguiente grupo, se ubican los hombres, divididos, por su parte, en tres subgrupos: Mr. Butterbur, dueño de Prancing Poney que, como vecino más cercano a la Comarca, presenta en su idiolecto rasgos de inglés subestándar, al igual que los hobbits; Aragorn, una suerte de ‘caballero andante’ cuyo idiolecto se caracteriza por mimetizarse al del interlocutor, y así con los hobbits emplea un inglés moderno, siempre gramatical, con los cortesanos, un inglés con ficción de registro de caballería o de ‘fantasy’ clásico, y con Arwen, la lengua élfica; y por fin Gandalf y, junto a él, los enanos y los elfos. En el último grupo se encuentran los allegados al rey, Théoden y su sobrina Éowyn, quienes indistintamente se expresan como conviene a la realeza, en un dialecto que recuerda el de príncipes y princesas del ciclo artúrico, y también los seres-árboles, Treebeard, Bombadil y Lady Goldberry.

En cuanto a la trilogía filmica de Jackson, podemos ubicar su trabajo en una serie filmica de superproducciones épicas como *Star Wars*. La espectacularidad de los efectos y el hecho de que en gran parte de la segunda película, *The Two Towers*, y en casi toda la tercera, *The Return of the King*, el despliegue en las batallas se convierta en el foco esencial de la película permiten vincular el trabajo de Jackson con la estética de estas producciones anteriores.

En la década de 1970, George Lucas crea la saga de *Star Wars*, inicialmente una trilogía cuyo primer ‘episodio’, *A New Hope*, es pronto denominado *Episodio IV*. A éste siguen en 1980 y 1983 *The Empire Strikes Back* y *The Return of the Jedi*. Años más tarde, con el lanzamiento de tres ‘episodios’ anteriores al IV, o ‘prequels’ en inglés, *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002) y *Revenge of the Sith* (2005), aquellos primeros ‘episodios’ se convierten en la segunda trilogía de *Star Wars*. Las trilogías de *Star Wars*, y especialmente el episodio de 1977, *A New Hope*, se caracterizan por pertenecer al género filmico del ‘pastiche de género’ (Altman, 2000 [1999]), en que intervienen la ciencia ficción, el Western, las películas bélicas y épicas. Las primeras tres películas han sido pioneras en la gestación de trilogías para la gran pantalla y han catapultado los largometrajes al estilo de superproducciones apoyadas por la industria satelital del ‘merchandising’, el cual empareja sus dividendos con las propias películas. Desde fines de los años 70 el proyecto *Star Wars* ha crecido hasta transformarse en un producto sólidamente instalado en la cultura popular, con rentas multimillonarias.

Al aplicar el concepto de transferencia al pasaje de la literatura al cine, tenemos que aclarar en qué radica la obligatoriedad y no obligatoriedad de los cambios que tienen lugar durante la conversión de formatos. Como dijimos, el hecho de excluir del guión la representación de la tesis no puede juzgarse solamente como obligatorio, o sea: debido a restricciones lingüísticas, ni como no obligatorio, es decir: por diferencias de tipo del soporte material, o por cuestiones culturales, como lo es la influencia de un repertorio filmico. En cambio, la decisión de no representar la tesis puede ubicarse en una cuestionable zona intermedia entre ambas clases de cambios. Se trata, por un lado, de un cambio parcialmente obligatorio, puesto que la economía de los diálogos de los personajes en un guión impide la necesaria cantidad y extensión de parlamentos como para plasmar los dialectos ficticios. Por otra parte, la exclusión de la tesis puede considerarse un cambio no obligatorio y, así, tal decisión se interpreta a la luz del repertorio de Jackson. Si se considera que se ha tomado *Star Wars* para la normativización preliminar del producto, las expectativas creadas en la audiencia de la pantalla grande no demandaban otro producto que uno en que se plasmara la travesía épica, las tribus o clanes, las batallas, la buena fotografía en la representación de lugares y paisajes, y un despliegue de efectos especiales logrados con tecnología digital de punta (Darley, 2002 [2000]).

Como explicamos, debido a la fluctuación en la extensión del carácter obligatorio y no obligatorio de los cambios, se ha optado por aplicar tres categorías del modelo de Gaudreault & Jost (1995 [1990]). Los conceptos que integran su modelo filmico-narratológico permiten indagar las similitudes y disidencias en la diégesis, o relato, de las trilogías de Tolkien y Jackson. Proponemos que las categorías de narrativización, diegetización y figurativización ayudan a entender la ocurrencia y la necesidad de los cambios.

En cuanto al primero de los conceptos, notamos que en el proceso de narrativización se ha excluido la tesis lingüística, de relevancia crucial en la poética del autor. Para el tratamiento de la diegetización, tomamos el contraste entre la primera novela de Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, y las escenas adicionales en la versión extendida de la película homónima de Jackson. Con respecto a la figurativización, nos focalizamos en la segunda novela y en la película correspondiente, y procuramos comprobar que el reconocimiento o identificación de la novela es posible en términos del relato, sus coordenadas de tiempo y

espacio, y en el curso de la aventura que toca a los personajes. Es decir, figuradamente puede hablarse de un mensaje único, atravesado por la especificidad expresiva de dos sistemas distintos, uno de los cuales (en este caso, el cine) requiere modificaciones, dislocaciones que son propias de la legibilidad cinematográfica. Agregamos, al final, algunos comentarios sobre el tercer volumen de la trilogía en contraste con la última película de Jackson.

En el abordaje de la diegetización se observa que las escenas incorporadas en la versión extendida constituyen cambios con respecto a la versión comercial estrenada en el cine. Para entenderlos, se tratarán las determinaciones que ejercen el repertorio vigente para los productos de Jackson y las expectativas previas por parte de la audiencia tanto sobre la versión comercial como sobre la extendida. A continuación, se enlistan los principales cambios:

- La presencia de los Sacking-Baggins es casi permanente en los primeros capítulos de la novela y se la ha excluido casi absolutamente de la versión comercial. En la versión extendida, el conflicto por la heredad de Bilbo, con los Sacking-Baggins como principales interesados, se explota y, además, se los representa como únicos y crudos antagonistas de los Baggins en la Comarca.
- La relación entre Gandalf y Pippin, que se estrecha a medida que avanza la trilogía de Tolkien, se muestra sólo en la versión extendida. Pippin es el ‘niño-devenido hombre-devenido caballero’, y su evolución durante el viaje iniciático es quizá la más profunda en el grupo de hobbits.
- El poema del Anillo, la inclusión de piezas líricas varias, los comentarios de Sam acerca de la sapiencia popular transmitida en formato lírico, son todas instancias ausentes en la versión comercial y sumamente relevantes en la novela para representar la circulación de información en comunidades de oralidad primaria. En estas comunidades, las diferencias de los dialectos en adstrato quedan, por momentos, suspendidas en piezas líricas que se remontan a un tiempo pasado en que los dialectos se encontraban en estadios menos evolucionados. Por ello, reiteradamente algunos personajes mencionan ‘ecos’ pasados que les llegan sin que ellos ‘sepan que saben’ y los toman por sorpresa.
- Las visiones del Anillo y las visiones del Ojo de Sauron se incluyen en la versión para cine y televisión, aunque de manera mucho más acotada que en la versión extendida. En la novela tales visiones representan el contacto entre una ‘realidad actual’, o presente, y una ‘realidad potencial’, aquella que se impondría si el Anillo – en iguales coordenadas de espacio y tiempo – cayera en manos de un hacedor del Mal, como Saruman, o una criatura corruptible, como Bilbo. Resulta curioso que, habiéndose incluido las visiones en la versión extendida, no se haya incorporado al guión el personaje de Tom Bombadil, único ser imperturbado ante la potencia destructiva del Anillo.
- Los ‘flashbacks’ durante el cautiverio de Gandalf y la militarización de las tropas de Saruman reciben especial relevancia en la versión extendida. En la novela, se trata de relatos bastante cortos en el diálogo entre Gandalf y Frodo.

Los cambios entre las versiones extendida y para cine y televisión se vinculan con las restricciones de un repertorio que exige del producto de Jackson, en primer lugar, ceñirse a los avatares épicos en torno a la travesía y las batallas y, en segundo lugar, ajustarse a los ciento veinte minutos de duración típica de un producto del cine de Hollywood. La comercialización de la versión extendida responde, en gran medida, a la impronta del director, conocido por su obsesión por los detalles de las tomas y su perseverante trabajo con los diferentes ángulos de visión; por otra parte, la audiencia de la trilogía de Jackson se compone de diferentes perfiles

de consumidores, repartidos entre quienes gustan sólo de los ‘blockbusters’ o de la estética del director, y los adeptos a la obra de Tolkien y seguidores del ‘mundo de Tierra Media’. Estos grupúsculos se engrosaron en número tras el estreno de las películas, y debido a sus expectativas se ha formado un nicho específico de consumo que justifica un producto extendido que incorpora las imágenes excluidas de la versión para cine y televisión de la trilogía.

Para el tratamiento de la figurativización de la novela en las películas de Jackson vamos a comparar *The Two Towers* con su contraparte filmica. Para ello, se han operado cortes paralelos en los relatos según la distribución en capítulos, lo cual comprueba la figurativización simultánea entre la novela y la película. Las conclusiones de este trabajo se resumen a continuación:

- En “La partida de Boromir”, la alteración y las elisiones responden a una necesidad de resumir extensos capítulos que en la novela narran la inquisición de los hobbits por parte de las criaturas, el debate violento entre los jefes y su posterior enfrentamiento. También el ingreso y el curso errante de los hobbits en Fangorn Forest han sido resumidos.
- En el tramo “En Fangorn Forest”, la alteración en las escenas responde a la condensación de información. Si bien el segundo volumen de la trilogía de Tolkien es de lenta lectura debido a la abundancia de descripciones, la película ha focalizado los enfrentamientos y las escenas violentas o de mayor emotividad, como el reencuentro con Gandalf, la relación entablada entre los hobbits y los pastores de árboles, y la decisión de los Ents de tomar parte de la batalla.
- En “Rohan Mark”, las elisiones y las variaciones responden a la posibilidad de condensar información mediante tomas aéreas de la batalla.
- El tramo “En Helm’s Deep” no presenta elisiones ni variaciones de ningún tipo.
- En el tramo “En Isengard”, el reencuentro entre los miembros de la Comunidad y los Hobbits ocurre una vez concluida la batalla. En cierta forma, el reencuentro se halla sujeto a la voluntad de los Ents de participar en la batalla.
- En “Rumbo a Mordor”, se rescatan los raptos de insania en Gollum y sus debates con las voluntades que persisten en un solo cuerpo, Sméagol y Gollum. Además, las escenas alteradas corresponden a la inquisición de los hobbits en poder de Faramir. La alteración responde a la necesidad de comprimir extensos tramos dialogados que aparecen hacia el final de la novela. Los episodios sobre el cautiverio de Frodo y Sam en las mazmorras de Faramir son breves y, en la película, el acento recae en la conflictiva relación entre Frodo y Gollum. La libertad de la criatura aparece como un peligro a todas luces, pero ofrece también la certeza de que los hobbits finalmente conseguirán arribar a Mount Doom para la destrucción del Anillo. Además, en la película Frodo cree hundirse en un abismo, pero pronto entiende que se halla muy cerca de la superficie, en aguas bajas. Es asistido, en todo momento, por Sam, quien jamás se aparta de su lado.

Hay una diferencia relevante entre la tercera novela, *The Return of the King*, y la película. En el Libro Sexto de la novela, los hobbits regresan a una Comarca sumida en la tiranía de un grupo de hombres y algunos hobbits en complicidad. Los hobbits recién llegados libran entonces la batalla de Bywater para expulsar definitivamente el Mal de los límites de su tierra. Es ésta la última prueba entre los tantos escollos sorteados en el trayecto de crecimiento de los hobbits y en camino a su independencia de acción.

En la versión de Jackson, esto ha sido eliminado en parte debido a la duración estipulada para las películas (Benet, 2004) y en parte para no desplazar la centralidad del

conflicto básico en el pasaje de la novela a la película, es decir: la travesía por la destrucción del Anillo. Se trata de un cambio por la diegetización propia de una superproducción de Hollywood, lo que no impide que la película logre figurativizar el enfrentamiento entre el Bien y el Mal y la restauración de una armonía perdida, de manera que el relato filmico pueda identificarse con el de la novela.

A ello también pueden deberse otras omisiones, como las aventuras en Barrow Downs y el encuentro con Tom Bombadil y Goldberry en el primer volumen de la trilogía. Por tratarse de cambios justificables en virtud de la representación de un conflicto monolítico, la destrucción del Anillo, pensamos que los dificultades individuales podrían mostrarse en ‘sequels’, en productos que compondrían una trilogía segunda y paralela, al estilo de la trilogía posterior pero inicial de Lucas. Los conflictos de esta segunda trilogía en el ‘universo expandido’ de *The Lord of the Rings* de Jackson podrían incluir las aventuras en casa de Bombadil, los acechos de los Black Raiders y del Ojo de Sauron y, por último, la batalla de Bywater tras el retorno de los hobbits a la Comarca.

Para concluir esta presentación nos remitimos a la definición de obligatoriedad y no obligatoriedad de los cambios en el marco de la Teoría de la Transferencia y, más ampliamente, de la Teoría de Polisistemas. La convergencia entre Estudios de Traducción y Estudios filmicos se ha planteado a partir de la necesidad de derivar categorías de un modelo filmico hacia una teoría de aplicación inicial y exclusivamente lingüística, para el caso específico de la transferencia de la trilogía de Tolkien a los formatos guionado y cinematográfico.

Al ser llevada a la pantalla grande por el equipo de producción de Jackson, la tesis lingüística representada en la trilogía de Tolkien ha sido excluida. Este cambio puede considerarse obligatorio, propio del pasaje de un lenguaje verbal, el literario, a otro no solamente verbal, como el filmico; pero también puede pensarse que tal exclusión se ha debido a las restricciones que operan sobre el guión por parte de un repertorio estigmatizado por las trilogías de *Star Wars* de Lucas. Para suplementar las categorías de análisis relativas a la transferencia se ha recurrido al modelo filmico-narratológico de Gaudreault & Jost, especialmente a los conceptos de narrativización, diegetización y figurativización. Buscamos explicar que los cambios en el pasaje de formatos literario a guionado y filmico, antes que considerarse obligatorios o no obligatorios, deben entenderse en función de las operaciones ficcionalizantes propias del cine y ello, en el marco de la Teoría de Polisistemas y los Estudios de Traducción. Considerando este caso como una instancia de traducción de una poética autoral, forjada por un filólogo oxoniense, a la estética de un director que busca consagración en Hollywood, podemos hablar de cambios por – o para – la narrativización, la diegetización y la figurativización de una obra en otra. Es éste un pasaje intersemiótico y explicarlo nos ayuda a entender los modos de producción e interpretación de significado en la literatura y el cine.

Altman, Rick (2000 [1999]). *Los géneros cinematográficos* (Trad. de Carles Roche Suárez). Barcelona: Paidós.

Arrizabalaga, María Inés (2007). “Hobbits & Riddles: Reflexiones sobre la traducción de la obra de J. R. R. Tolkien al castellano”, en “Revista Lenguaje” nº 35, 245-275. Santiago de Cali: Unidad de Artes Gráficas, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.

Benet, Vicente (2004). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.

Carbonell i Cortés, Ovidi (1998). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Cattrysse, Patrick (1992). *Pour une théorie de l’adaptation filmique*. Berna: Peter Lang.

- Darley, Andrew (2002 [2000]). *Cultura visual digital* (Trad. de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín). Barcelona: Paidós.
- Even-Zohar, Itamar, en <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works>.
- Gaudreault, André & François Jost (1995 [1990]). *El relato cinematográfico*. (Trad. de Núria Pujol). Barcelona: Paidós.
- Gentzler, Edwin (2004 [2001]). *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- González Baixauli, Luis (2007 [1999]). *La lengua de los elfos*. Buenos Aires: Minotauro – Planeta De Agostini.
- Görlach, Manfred (1994 [1974]). *The Linguistic History of English*. Londres: MacMillan.
- Hatim, Basil (2001). *Teaching and Researching Translation*. Essex: Pearson Education Ltd.
- Hermans, Theo (2004 [1999]). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Jackson, Peter. “‘Hobbit Man’ Talks Tolkien”, en http://www.iofilm.co.uk/feats/interviews/p/peter_jackson.
- Guión de la trilogía filmica *The Lord of the Rings*, en <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Lord>.
- Lord of the Rings Net, en <http://www.lordoftherings.net>.
- New Line Cinema, en <http://www.newline.com>.
- Nida, Eugene & Charles Taber (2003 [1969]). *The Theory and Practice of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Official Movie Diaries, en <http://www.eonline.com/Features/Specials/Lordrings>.
- Star Wars*, en <http://www.starwars.com>.
- Tolkien, J. R. R. (2007 [1981]). *Cartas* (Trad. de Rubén Masera). Buenos Aires: Minotauro – Planeta De Agostini.
- (1998 [1983]). *Los monstruos y los críticos - Y otros ensayos* (Trad. de Ana Quijada). Barcelona: Ediciones Minotauro.
- (1997 [1937]). *The Hobbit*. Nueva York: Ballantine Publishing Group.
- (1982). *The Lord of the Rings - Part I: The Fellowship of the Ring*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982a). *The Lord of the Rings - Part III: The Return of the King*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982b). *The Lord of the Rings - Part II: The Two Towers*. Nueva York: Bantam Books.
- (1982 [1977]). *The Silmarillion*. Nueva York: Ballantine Publishing Group.
- Tolkien Society. “Media News – Peter Jackson’s Film *The Lord of the Rings*”, en <http://www.tolkiensociety.org/media/movie>.
- Toury, Gideon (1985). *Descriptive Translation Studies*. Filadelfia: John Benjamins.
- Weissbrod, Rachel (1998). “Translation Research in the Tel Aviv School of Poetics and Semiotics”, en *Meta*, 43:1, en <http://www.biu.ac.il/hu/tr/tr-staff/weissbrod.html>.