

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“SONGS OF POWER”, FUNCIONES DE LAS
CANCIONES DE PODER EN LA OBRA DE J.R.R.

TOLKIEN

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS

(INGLESAS),

PRESENTA:

MARTHA CELIS MENDOZA

ASESOR: **DR. GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ**

MÉXICO, D.F.

2010

AGRADECIMIENTOS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a Dios. A.M.D.G para todo el que lo entienda, entre ellos James Joyce y San Ignacio. Por todo, ese todo absoluto e infinito, desde el alfa hasta el omega. Por darnos el arte y a ese profeta del siglo XX, J.R.R. Tolkien, y a éste por haber aceptado con alegría esa misión profética del artista, del sub-creador, de comunicar la *Eucatástrofe* al mundo.

a Mamá. Por haberme iniciado en el mundo de las letras y de una lengua que no era la tuya, que no era mi lengua materna y que sin embargo me viene de ti; por Los Beatles y por Oscar Wilde; por tu paciencia incansable en las visitas a la Franklin para leer a Poe; por mi primer diccionario; por presentarme a Dios.

a Papá. Por enseñarme a ser perseverante, y a veces hasta terca; por inculcarme el espíritu de superación (al decirme que no importaba si quería vender cacahuates, pero que había que ser la mejor vendiendo cacahuates); por la alegría y el optimismo; por hacerme llevar la música a todas partes.

a Enrique. Por tu inagotable paciencia y esa extraña mezcla de prudencia e imprudencia. Por apoyarme en todas las tonterías que se me han ocurrido y por invariablemente dejarme ser yo. Por estar siempre cerca y ayudarme a crecer. Por tener más confianza en mí que la que tengo yo misma. Por aventurarte a quererme.

a Quique. Por ser lo más hermoso que puede existir para mí en todo el universo. Por tus sonrisas y tu apoyo. Por tu prudencia y tu paciencia. Por dejarme dormir algunas tardes y subirme la cena muchas noches. Por tu cariño y por todas las cosas padrísimas que siempre compartimos, por los libros, el teatro y la música.

al Dr. Gabriel Linares. Por la enseñanza no solo informativa sino formativa; por su abrumadora amplitud de conocimientos y también por la sabiduría de cómo compartirlos. Por todo el tiempo dedicado

a este trabajo, especialmente en los últimos meses, por el apoyo en medio de tantísimo trabajo. Por la paciencia y por los interminables ríos de tinta verde.

a mis sinodales. Por su generosidad al compartirme su tiempo mientras lo dedicaban a la revisión de este trabajo. En especial a Miguel Ángel Fernández Delgado, por todos sus consejos y por seguir de cerca este trabajo en un año especialmente sobresaturado de labores.

a mis amigos, familiares y compañeros. No los enumero por temor a olvidarme de alguno (inmerecidamente) y a mencionar a algún otro (también inmerecidamente, quizá), pero va para todos aquellos que apoyaron el proyecto con aportaciones, comentarios y no menos importantes con sus preguntas (sobre todo aquella tan consabida: ¿y ya te falta menos?); por sufrir y disfrutar esta aventura conmigo, cada uno desde su trinchera.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	5
CAPÍTULO 1. TRASCENDENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN	
1.1 <i>Importancia de la música en la obra de J.R.R. Tolkien.</i>	8
1.2 <i>La búsqueda de los personajes de Tolkien, el Bildungsroman y la evolución del héroe.</i>	9
1.2.1 <i>Búsqueda y música.</i>	13
1.2.2 <i>La música como medio para llegar a un fin.</i>	15
CAPÍTULO 2. FUNCIÓN DE LA "CANCIÓN DE PODER" DENTRO DE LA OBRA DE TOLKIEN.	
2.1 <i>Función de las "Canciones de Poder" en el desarrollo de la trama.</i>	16
2.2 <i>Ejemplos de las "Canciones de Poder" como elementos de creación en la obra de Tolkien.</i>	18
2.2.1 <i>Creación del Universo.</i>	19
2.2.2 <i>Creación de los árboles de los Valar.</i>	22
2.2.3 <i>Creación de los astros primigenios. Explicación de la secuencia de las estaciones.</i>	25
2.3 <i>La dualidad creación/destrucción y la canción como herramienta de búsqueda.</i>	28
2.4 <i>Las canciones como herramienta de comunicación.</i>	30
2.5 <i>Comprensión selectiva y parcial de las Canciones de Poder.</i>	35
2.5.1 <i>Comprensión limitada por parte del receptor y posiblemente del emisor.</i>	38

<i>2.5.2 Comprensión limitada por parte del emisor y posiblemente del receptor.</i>	40
<i>2.5.3 Distintos grados de comprensión y distintos efectos.</i>	43
CAPITULO 3. FILOSOFÍA DE LA SUB-CREACIÓN.	
<i>3.1 La "Gran Música" de los Ainur como reflejo del trabajo colaborativo de sub-creación del artista en la Creación de Dios.</i>	47
CONCLUSIÓN. <i>Los ciclos en la obra de Tolkien</i>	52
LISTA DE ABREVIATURAS.	57
BIBLIOGRAFIA.	58

Then forth came the first course with fanfare of trumpets,
noise of drums then anew and the noble pipes,
warbling wild and keen, wakened their music,
so that many hearts rose high hearing their playing.

Sir Gawain and the Green Knight, traducción de J.R.R. Tolkien.

Before all things Ilúvatar sang into being the Ainur first, and greatest
is their power and glory of all his creatures within the world and
without. Thereafter he fashioned them dwellings in the void, and dwelt
among them, teaching them all manner of things, and the greatest of
these was music.

The Book of Lost Tales, J.R.R. Tolkien.

INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia del arte, con frecuencia se presenta una interrelación entre sus distintas manifestaciones. Se da una relación simbiótica tanto en los temas como en distintas herramientas. No es extraño encontrar temas literarios que inspiren composiciones musicales o representaciones plásticas, tal como ocurre con la mayoría de las óperas. De manera similar, podemos encontrar obras literarias que se nutren de obras musicales o pictóricas como la novela *An Equal Music* de Vikram Seth, los "Four Quartets" de T.S. Eliot o "Lapis Lazuli" de W.B. Yeats.

El propósito de esta tesina es mostrar cómo Tolkien concede una importancia preponderante a la música y a las canciones en las novelas y narraciones que constituyen su obra. Dicha relevancia no solo se representa como un elemento más en la cultura y la sociedad del mundo "sub-creado" por Tolkien, la Tierra Media, sino es más bien el motor de la creación misma del universo

tolkieniano, el catalizador en nudos narrativos y en los momentos de mayor trascendencia para el desarrollo de la trama.

Hay numerosos ejemplos, presentes en obras literarias de gran importancia, que representan la trascendencia de la música en la cosmovisión y en la vida cotidiana de la época medieval, época en la cual se concentró en gran medida el interés académico de Tolkien. Podemos encontrar dichos ejemplos dentro de obras como *Beowulf*, *Sir Gawain and the Green Knight* y *The Canterbury Tales*, por mencionar sólo algunos de los más relevantes.

Al principio de este trabajo se analiza la evolución del héroe y la búsqueda que éste emprende, la cual, en la obra de Tolkien, lleva consigo la presencia de la música en momentos decisivos. Se estudia más adelante la cosmogonía del universo subcreado por Tolkien, la creación de Arda gracias al canto de los Ainur en *The Silmarillion*, para seguir con la revisión de distintos momentos en que se puede observar la trascendencia de la música y el canto, y se pretende establecer su relevancia dentro de la dualidad creación-destrucción en las tres obras principales de Tolkien.

En repetidas ocasiones vemos cómo los personajes en la obra de Tolkien se valen de la canción como medio de comunicación. Lo que en otro momento sería solamente una canción se convierte en ciertos nudos narrativos en una herramienta para comunicarse con el ser amado o para convocar a las huestes al combate. Mediante varios elementos de las canciones se representan muchas veces características de las razas de las cuales provienen. Como sabemos

éste es uno de los elementos que nos permite estudiar a los diferentes pueblos desde el punto de vista de la antropología social, y Tolkien se vale de dichos elementos para lograr una atinada caracterización de las distintas razas que pueblan el mundo de la Tierra Media.

Más adelante se analiza la relación entre la obra de ficción de Tolkien y aspectos de su obra académica, como los presentes en su ensayo "On Fairy Stories", que nos permiten acercarnos a la filosofía de la "sub-creación" que caracteriza la obra de este autor. Este tema cobra mucha importancia dentro de este estudio dado que es el mismo Tolkien quien equipara el papel sub-creador de los Ainur durante la creación del universo de la Tierra Media con el papel de colaborador que tiene el artista con respecto a la Creación de Dios.

Concluye el trabajo con una reflexión sobre la presencia de los ciclos dentro de la obra de Tolkien, en los que el héroe retorna vencedor tras haber llevado a cabo su transformación. Una evolución que se realiza mediante un caminar en el que el héroe se encuentra, con mayor o menor conciencia, con las distintas funciones que cumple la música en sus vidas.

CAPÍTULO 1. LA TRASCENDENCIA DE LA MUSICA EN LA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN

Importancia de la música en la obra de J.R.R. Tolkien

La importancia de la música en la obra de Tolkien parece en primer lugar un reflejo del interés de este autor en la Edad Media y de la importancia de la música en la época medieval. La sociedad de la Tierra Media ha sido vista como un reflejo de la sociedad medieval, incluso a los ojos de Tolkien, quien así la describe en una de sus cartas: "the Third Age (...), a Twilight Age, a Medium Aevum"¹. La cosmovisión del hombre medieval confería una gran importancia a la música como reflejo de la perfección del universo creado por Dios. La armonía interna de los humores y elementos en el hombre como microcosmos no era sino el reflejo de la armonía de los astros presente en la llamada "música de las esferas". La palabra armonía en sí misma es ya una metáfora musical. La siguiente "lista" de atributos o funciones elaborada por Jean Cotton a principios del siglo XII nos muestra cómo se consideraba a la música en la Edad Media:

[Musica] mentem erigit, praeliatores ad bella incitat, desperantes revocat, viatores confortat, latrones exarmat, iracundos mitigat, tristes et anxios laetificat, discordes pacificat, vanas cogitationes eliminat, phreneticorum rabiem temperat.²

¹ Carta a Milton Waldman, en el prefacio a Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. XXV.

² "[La música] despierta el espíritu, empuja a los guerreros al combate, reanima a los que están desesperados, reconforta a los viajeros, desarma a los bandidos, aplaca a los coléricos, alegra a los tristes y ansiosos, hace cesar la discordia, aleja los pensamientos ociosos, apacigua la rabia de los frenéticos". (Jean Cotton aka Johannes Afflighemensis, en el número 114 de su tratado *De Musica cum Tonaro*. Trad. propia, texto original: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM_TEXT.html)

Las funciones de la música que en ella se enlistan resultan especialmente interesantes para este trabajo por la relación que varias de ellas tienen con el desarrollo de la trama en las obras de Tolkien. Podemos observar esto en las canciones que acompañan a los Hobbits al principio del viaje que emprenden para deshacerse del anillo, en los cantos bélicos con que se animan los Ents en su camino a Isengard o en el canto de Lúthien con el que derrota a Melkor, por mencionar sólo algunos ejemplos. Por otro lado, en las sagas nórdicas, importante tema de estudio para Tolkien, llega la música inclusive a constituirse como un arma empleada por los héroes en las batallas y en otros momentos trascendentes de sus vidas.

La búsqueda de los personajes de Tolkien, el Bildungsroman y la evolución del héroe

En las obras de Tolkien la música se ve vinculada a los procesos de desarrollo del Héroe. Observamos cómo se encuentra de manera recurrente el relato del desarrollo de los personajes hasta alcanzar un más alto grado de madurez tras emprender una búsqueda. Esto sucede con numerosos personajes de *The Silmarillion*, comenzando por Beren, por mencionar sólo a uno de ellos, y podemos ver cómo se repite este patrón en el desarrollo de Bilbo en *The Hobbit*, que prefigura el de Frodo (y también Sam) en *The Lord of the Rings*³. Loren Wilkinson resume sucintamente las etapas del

³ Un aspecto notable de la obra de Tolkien es la coexistencia de diversos héroes que entre sí comparten las características del "Quest Hero", como lo han

desarrollo del héroe analizadas por Joseph Campbell al identificarlas con los distintos personajes de la obra de Tolkien:

The basic story can be described as a story in which the hero, usually reluctantly, in voluntary or involuntary exile from his (rarely her) homeland, sets out to accomplish a task. After overcoming many obstacles and vanishing many enemies, and passing through a kind of death in life often symbolized as an underground journey, the hero returns against all odds from the kingdom of death to his homeland, usually wedding a bride in the process.⁴

Podemos observar los distintos elementos de la arquetípica evolución del héroe representados muchas veces de manera conjunta, no en un solo héroe sino en todos los que integran las distintas etapas de la historia de la Tierra Media. Por ejemplo, la salida del hogar la vemos presente en todas las obras, desde *The Silmarillion* hasta *The Lord of the Rings*, como comenta Wilkinson; esto sucede en ocasiones de manera voluntaria como en el caso de Beren, en ocasiones involuntaria como ocurre con Frodo o Bilbo. Esta salida del hogar se da en un proceso de búsqueda para alcanzar una recompensa –sea ésta la amada Lúthien, la promesa de riquezas y aventura en el caso de Bilbo o la purificación de la Tierra Media al deshacerse del anillo en el caso de Frodo y Sam. A lo largo de la obra de Tolkien, somos testigos del apoyo al héroe

analizado numerosos críticos, W.H. Auden entre ellos. Algunas de las funciones del héroe son cubiertas por Frodo, otras por Sam, otras por Gandalf o por Aragorn. "There are two types of Quest Hero. One resembles the hero of Epic [being] instantly recognizable.[...]The other type is [...]the youngest son, the weakest, the least clever" (Auden, W.H. "The Quest Hero" en *Understanding the Lord of the Rings*, p. 37).

⁴ Wilkinson, Loren. "Tolkien and the Surrendering of Power", en Hart, Trevor e Ivan Khovacs. *Tree of Tales, Tolkien, Literature and Theology*, p. 45.

por parte de entes superiores para lograr su misión, ya sea por los mismos Valar en *The Silmarillion*, o por un personaje como Gandalf, que cumple al mismo tiempo una función de ente superior – al llegar con frecuencia en auxilio de los hobbits– y de héroe en búsquedas y procesos de crecimiento propios, por ejemplo, en su muerte como Gandalf el Gris y en su regreso como Gandalf el Blanco. El regreso al hogar, ya transformado tras haber cumplido con su misión lo podemos observar en Beren, en Aragorn que reivindica su linaje y se convierte en rey, y en todos los hobbits, en quienes la transformación va desde lo físico –Merry y Pippin– hasta lo espiritual, nuevamente en Sam y Frodo. La boda durante o al terminar la búsqueda la encontramos en Aragorn y Arwen y en el caso de los hobbits en Sam, quien se casa al regresar a la Comarca.

Este proceso de crecimiento involucra asimismo el que el personaje tenga que superar múltiples pruebas (*rites of passage*) que lo llevan incluso a perder miembros o partes de su cuerpo. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en *The Silmarillion* en el caso de Beren, cuando pierde la mano en la que llevaba el Silmaril, motivo de su búsqueda: “But Carcharoth looked upon that holy jewel and was not daunted, (...) and gaping he took suddenly the hand within his jaws, and he bit it off at the wrist”⁵. Un ejemplo paralelo se da en el caso de Frodo cuando pierde el dedo en que portaba el anillo en la lucha que sostiene con Gollum al borde del abismo en el Monte del Destino. En este último caso

⁵ Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 180.

vemos cómo Tolkien rompe con el esquema tradicional de la búsqueda en el momento en que el héroe no trata de obtener un objeto, como Beren en su búsqueda del Silmaril, sino de deshacerse de él, en este caso, del Anillo. Recordemos que al alcanzar el objetivo de transportar el Anillo al único lugar donde éste puede ser destruido, el fuego del Monte del Destino, es que se puede realizar la renovación de la Tierra Media: “[this] will bring restoration, and the people and land of Middle-earth will begin to experience physical, political, and spiritual healing from the years of being oppressed by evil.”⁶

Búsqueda y música

El nacimiento metafórico del héroe se lleva a cabo en muchas tradiciones en la figura de la cueva, lugar en donde desarrollan situaciones determinantes para las historias y que parece representar el útero materno, del que se tiene que salir para emprender la búsqueda⁷. En la obra de Tolkien este elemento es particularmente importante⁸. Es en las cuevas en donde se desarrollan escenas tan trascendentes de *The Hobbit* como las del

⁶ Calco, Lauren. *"The hands of a healer: J.R.R. Tolkien's understanding of kingship"*, en <http://www.ashbrook.org/publicat/thesis/calco/home.html>

⁷ “La cueva en forma de útero es [...] una de las grandes antesalas de los misterios de transformación [...] en muchas leyendas vemos al héroe [...] cuando cae en las sombras maternas: cueva, abismo, infierno” en Gilbert, Sandra M. *La Loca del Desván*, Universitat de Valencia, p. 107.

⁸ Estudiosos notables de la obra de Tolkien como Dorothy Matthews (“The Psychological Journey of Bilbo Baggins”, p.32 en *A Tolkien Compass*) y Jessica Burke (“Caves and Mines”, p. 90 en *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: scholarship and critical assessment*) incluso han considerado aspectos de la novela como una metáfora del desarrollo *in utero*. En *Beowulf*, obra determinante en la investigación académica de Tolkien, el héroe se encuentra con la madre de Grendel –ser monstruoso que ha sido comparado con Gollum– precisamente dentro de una cueva.

encuentro de Bilbo con Smaug y la primera confrontación con Gollum en el duelo de acertijos. La música está presente aquí, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

(Pippin) moved by a sudden impulse, he groped for a loose stone, and let it drop. He felt his heart beat many times before there was any sound. Then far below, as if the stone had fallen into deep water in some cavernous place, there came a *plunk*, very distant, but magnified and repeated in the hollow shaft. (...) Nothing more was heard for several minutes; but there came out of the depths faint knocks: *tom-tap, tap-tom*. They stopped, and when the echoes had died away, they were repeated: *tap-tom, tom-tap, tap-tap, tom*. They sounded disquietingly like signals of some sort; but after a while the knocking died away and was not heard again⁹.

En este fragmento, las percusiones nos preparan para la prueba central de uno de los héroes de *The Lord of the Rings*, para el momento en que Gandalf es probado "como oro en el crisol"¹⁰: "the wizard undergoes a harrowing prefiguring of the death, descent into Hell, and rising again from the dead"¹¹. Vale la pena mencionar el empleo de la palabra *Doom* (destino) para representar onomatopéyicamente las percusiones, con lo que se logra realzar la tensión y destacar la trascendencia de la siguiente escena para el desarrollo del personaje:

There came a great noise: a rolling *Boom* that seemed to come from depths far below and to tremble in the stone at their feet. They sprang towards the door in alarm. *Doom, doom* it rolled again, as if huge hands were turning the very caverns of Moria into a vast drum. (...) There was a hurrying sound of many feet (...) *Doom, doom* came the drum beat and the walls shook.¹²

⁹ Tolkien, J.R.R., *LOTR*, p.313.

¹⁰ *Antiguo Testamento, Sab 3,6*

¹¹ Fuller, Edmund. "The Lord of the Hobbits: J.R.R. Tolkien" en Zimbardo, Rose and Neil Isaacs (Ed). *Understanding the Lord of the Rings*, p. 29.

¹² Tolkien, J.R.R., *LOTR*, p. 323.

El comentario de Edmund Fuller citado anteriormente nos permite equiparar los momentos previos al ataque del Balrog y por tanto a la muerte y el consecuente "renacimiento" de Gandalf, con la transición que conlleva cualquier nacimiento. Se hace énfasis en que la reaparición de Gandalf capítulos más tarde es un renacimiento más que sólo una derrota sobre el mal por el hecho de que ya no es más Gandalf el Gris, sino Gandalf el Blanco. El paso por la muerte en el "underground journey" que refiere Wilkinson, se ve realzado por su desnudez en la cima de la torre: "Darkness took me and I strayed out of thought and time, and I wandered far on roads that I will not tell. Naked I was sent back -for a brief time, until my task is done. And naked I lay upon the mountain-top"¹³.

En diversos momentos de la búsqueda llevada a cabo por el héroe como en los mencionados anteriormente vemos cómo la música contribuye a crear una ambientación, ya sea de manera descriptiva o de manera onomatopéyica.

La música como medio para alcanzar un fin en el desarrollo de la trama

Hemos observado cómo la música puede contribuir en gran medida a transmitir y realzar las características de la atmósfera en la que se desarrolla una escena. Sin embargo, en la obra de Tolkien la

¹³ *idem*, p. 502. Este hecho se ve reafirmado cuando, desde una perspectiva cristiana, consideramos que sólo unas líneas atrás, Gandalf se refiere a este paso en términos semejantes a los del bautismo, cuando equipara su nuevo nombre al de Saruman: "I have passed through fire and water since we parted" (p. 495).

presencia de la música no se restringe a las representaciones onomatopéyicas, sino que va mucho más allá. Tolkien le concede una importancia preponderante a la música dentro de su obra, al ligarla estrechamente al desarrollo de la trama como sucede en las sagas nórdicas¹⁴. La música aparece entonces vinculada a la labor artística, profética y actuante de los distintos héroes que pueblan su obra. Se convierte en un instrumento empleado por el héroe de manera más o menos consciente para lograr un propósito.

¹⁴ Se analizan más adelante algunos ejemplos de esta relación que aparecen en el Kalevala

CAPITULO 2. FUNCION DE LA "CANCION DE PODER" DENTRO DE LA OBRA DE TOLKIEN.

Función de las "Canciones de Poder" en el desarrollo de la trama

Dentro de las diferentes manifestaciones de la música en la obra de Tolkien, podemos observar cómo ésta no sólo aparece en momentos importantes, sino que frecuentemente es usada como una herramienta. En estas distintas manifestaciones, cobra gran relevancia el concepto de "Canción de Poder". Schneidewind lo define de la siguiente manera: "Una canción mediante la cual se ejercía magia, una especie de encantamiento cantado".¹ Dicho concepto aparece en varias sagas nórdicas, entre ellas el *Kalevala*, obra que constituye una de las mayores influencias para Tolkien. Tanto en el *Kalevala* como en la obra de Tolkien, estos "encantamientos" de los que habla Schneidewind constituyen un instrumento cuyos propósitos son variados; van más allá del uso de la canción como un arma, al constituirse también como un instrumento comunicativo, empleado tanto para convocar a seres terrenos como para solicitar la ayuda de seres ultra terrenos.

El término "Canciones de Poder" ("Songs of Power") no se encuentra definido explícitamente, ni en las obras teóricas ni en los comentarios del autor a sus novelas, y dentro del aparato crítico sobre el autor solamente se encontraron la definición de Schneidewind a la que se ha hecho mención y un artículo académico

¹ Schneidewind, Friedhelm. *Diccionario Enciclopédico Tolkien*. p. 67.

de Emilie Denard², que se comentará más adelante. Sin embargo encontramos analogías entre este término específico y otros como “Gran Música”, “Música de Poder”, “Música de los Ainur”, etc. en diferentes lugares de la obra de Tolkien. Asimismo, al analizar dichas analogías, observamos que dichos términos se refieren a distintas funciones: creativas, comunicativas, etc., pero todas ellas se llevan a cabo de manera extraordinaria.

El término “Canción de Poder” es empleado de manera explícita por el mismo Tolkien en *The Silmarillion* en el capítulo más extenso y de mayor relevancia de la obra, “Of Beren and Lúthien”, al describir el enfrentamiento que se da entre Sauron como sirviente de Morgoth y Finrod Felagund, que ha acudido a la fortaleza de Angband en compañía de Beren:

Thus befell the contest of Sauron and Felagund which
is renowned. For Felagund strove with Sauron in
songs of power, and the power of the King was very
great; but Sauron had the mastery, as is told
in the Lay of Leithian:
*He chanted a song of wizardry,
of piercing, opening, of treachery,
Revealing, uncovering, betraying.
Then sudden Felagund there swaying
Sang in answer a song of staying,
Resisting, battling against power,
Of secrets kept, strength like a tower,
And trust unbroken, freedom, escape*³

Dentro del *Kalevala*, en el canto VIII⁴, se describe la batalla que se desarrolla entre Väinämöinen y Antero Wipunen en la que el

² Denard, Emilie. 'De la Grande Musique d'Ilúvatar aux chants de pouvoir: la place de l'art poétique et musical en Terre du Milieu', en *Tolkien et le Moyen Âge*.

³ Tolkien, J.R.R. *SIL*, p. 168.

⁴ “Entonces Wipunen [...] abrió el cofre lleno de cantos, para cantar las palabras eficaces, para dar rienda suelta a los mejores cantos. A esas palabras

primero logra arrancarle a Wipunen el conocimiento de esos cantos de poder. A lo largo de la obra el protagonista es identificado como el gran bardo, el cual con su canto y con el sonido extraído de sus instrumentos logra derrotar a sus enemigos, por ejemplo, sumergiéndolos en un profundo sueño.

Ejemplos de las "Canciones de Poder" como elementos de creación y destrucción en la obra de Tolkien

En *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, Mircea Eliade explica cómo en la mayor parte de los mitos de creación surgidos en el seno de las más diversas civilizaciones, ésta se desarrolla de manera cíclica, es decir, mediante la repetición periódica del ciclo creación-destrucción o nacimiento-muerte. La destrucción y la muerte no conllevan un final definitivo, sino que son una etapa de la repetición, un paso necesario para llegar al principio de un nuevo ciclo. Por tanto, en numerosas civilizaciones se ha considerado que se da una dualidad entre creación y destrucción; la destrucción lleva en sí el fermento de la futura creación para que se pueda llevar a cabo el ciclo "generación-muerte-regeneración"⁵

Creación del Universo

La primera función de la Canción de Poder es la creación misma del universo, aunque no se emplee el término propiamente dicho; la

profundas de los orígenes, a esos mágicos cantos de la creación de los tiempos [...] que ningún héroe sería capaz de comprender en esta triste vida"
<http://www.scribd.com/doc/2570971/Kalevala>

⁵ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, p.165.

música es llamada "The Great Music" or "The Music of Creation". La Creación del Universo a través de la Música o más ampliamente, del sonido y no de la palabra, es un elemento presente en los mitos de creación de diversas culturas: "Many spiritual traditions hold sound to be the direct expression of the Divine power that creates form from endless space [...] this sound is the source of all manifestation".⁶ Esta idea es retomada por Tolkien en la creación de Arda⁷. En el universo creado por Tolkien, la música forma parte integral de la cosmogonía de la Tierra Media y de los mitos de creación de Arda, "the Earth, intended by Ilúvatar to be the abode of his Children"⁸. Mircea Eliade señala en su obra *Aspects du Mythe* la frecuente conexión que aparece en distintas tradiciones entre los mitos de creación y las actividades significativas de la vida de los pueblos: "La fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : aussi bien l'alimentation ou le mariage, que le travail, l'éducation, l'art ou la sagesse"⁹. Este fenómeno se da con frecuencia en distintas culturas y podemos extrapolarlo a la importancia otorgada a la música en el universo de la Tierra Media. Así lo hace Denard al explicar en su estudio sobre la Música de los Ainur:

⁶ Gass, Robert. *Chanting, Discovering Spirit in Sound*. p. 25.

⁷ Se podría especular sobre la relación entre ambos términos en relación a Eru y los Ainur. El tema propuesto por Eru es "The Great Music" que engloba todas las manifestaciones de la "Música de Poder", mientras que la línea melódica de cada uno de los Ainur, así como las distintas manifestaciones de la Canción de Poder son más específicas y circunscritas a circunstancias o intérpretes (sub-creadores) particulares

⁸ Foster, Robert. *The Complete Guide to Middle Earth*, p. 25.

⁹ Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. p. 18.

La musique est rattachée à la notion de mythe chez Tolkien –en particulier à celle du mythe cosmogonique ou mythe de la Création– et en quoi elle en constitue l'un des principaux composants, ce qui aidera plus loin à comprendre ses effets sur le monde et les utilisations qui en sont faites durant le Troisième Âge¹⁰.

“Modelo”, según la definición del Diccionario Espasa Calpe, es el arquetipo digno de ser imitado que se toma como pauta a seguir. De esta manera, el arquetipo de la creación primigenia del mundo por parte de Ilúvatar con la colaboración de los Valar es reproducido en diferentes momentos, primeramente con la creación del Sol y la Luna, con el mito que da explicación a la secuencia de las estaciones, etc., todo esto dentro de *The Silmarillion*. En la Creación misma, durante la “Gran Música”, Melkor, uno de los Valar más hermosos y poderosos (equiparado con Luzbel por muchos estudiosos), intenta crear discordancias a la armonía generada por la unión de las distintas melodías concebidas por los demás Ainur. Es éste el primer acto de rebelión contra los designios de Eru, ya que mientras todos los Ainur creaban sus distintas melodías según la melodía propuesta por Ilúvatar. Melkor deseaba imponer su melodía por encima de las demás y destruir la armonía que los otros habían formado. Ilúvatar responde con una música más poderosa que incluye las discordancias de Melkor y hace que con ello la Gran Música sea aún más perfecta:

Then Ilúvatar spoke, and he said: ‘Mighty are the Ainur, and mightiest among them is Melkor; but that he may know, and all the Ainur, that I am Ilúvatar, those things that ye have sung, I will show them

¹⁰ Denard, Emilie. *Op Cit*, p. 195.

forth, that ye may see what ye have done. And thou, Melkor, shalt see that no theme may be played that hath not its uttermost source in me, nor can any alter the music in my despite. For he that attempteth this shall prove but mine instrument in the devising of things more wonderful, which he himself hath not imagined.’¹¹

Con esto, Tolkien establece el modelo que se repetirá constantemente en su obra en el cual todo acto de aparente destrucción conlleva en sí una contribución al acto de creación; por otra parte, la discordancia no hace más que embellecer la armonía e incluirse dentro de los designios perfectos, del diseño original del Único. Aquí se da por vez primera el conflicto, que se repetirá tantas veces en la historia de la Tierra Media, que da lugar a la “Eucatástrofe”, término acuñado por Tolkien para referirse a los acontecimientos negativos que se dan en la historia (tanto “history” como “story”) y que permiten que al final ésta tenga un desenlace positivo, es decir, de acuerdo al diseño primigenio del Dios Supremo.

Creación de los árboles de los Valar

Uno de los ejemplos de Canciones de Poder en el que Tolkien emplea explícitamente dicho término está en el siguiente fragmento que relata la creación de los árboles de los Valar:

Yavanna hallowed [the green mound, Ezellohar] and she sat there long upon the green grass and sang a song of power, in which was set all her thought of things that grow in the earth [...] under her song the saplings grew and became fair and tall and came to flower; and thus there awoke in the world the Two Trees of Valinor. Of all things which

¹¹ Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 5.

Yavanna made they have most renown, and about their fate all the tales of the Elder Days are woven.¹²

De aquí podemos deducir la gran importancia de las Canciones de Poder dentro de la cosmogonía de la Tierra Media, dado que se establece que todas las historias de los primeros días de Arda están entretreídas con la de esos dos árboles creados mediante una Canción de Poder. Dentro de los elementos que manifiestan el cercano paralelismo entre creación y destrucción nos encontramos, en contraposición con la creación del Sol y la Luna por el canto de Yavanna, con la destrucción de los árboles de los Valar por parte de Melkor y Ungoliant. Tal como se menciona al analizar la definición de "modelo" anteriormente, vemos aquí cómo se repite el arquetipo de la lucha entre Melkor y los demás Valar en el momento de la creación de Eä a través de la música de los Ainur. La Canción de Poder de Yavanna, repitiendo la labor creativa de la Primera Música, hace surgir los árboles, mientras que Melkor busca seguir con la discordancia al destruir lo creado por sus hermanos. Podemos observar la manera en que la escena que presenta la devastación (y oscuridad) provocada por Ungoliant y la consecuente destrucción de los árboles Telperion y Laurelin se ve subrayada por la mención a la música de la creación y al canto de los Valar en ánimo de celebración en la escena inmediata anterior:

A cloak of darkness she wove about them when Melkor and Ungoliant set forth: an Unlight, in which things seemed to be no more, and which eyes could not pierce, for it was void. (...) Now it was a time of festival, as Melkor knew well.

¹² Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 26.

(...)The Valar (...) dwelt then in the Kingdom of Arda, and that was but a small realm in the halls of Eä, whose life is Time, which flows ever from the first note to the last chord of Eru. (...)At each first gathering of fruits Manwë made a high feast for the praising of Eru, when all the peoples of Valinor poured forth their joy in music and song upon Taniquetil¹³.

Aquí observamos la contraposición entre la creación y la vida representada en la música de Eru frente a la presencia destructora de Melkor y Ungoliant. La destrucción que Melkor y su discordancia traen consigo se ven subrayadas por el empleo del término "Unlight", empleado para describir la oscuridad tejida por Ungoliant; este término es un neologismo acuñado por Tolkien¹⁴. Por el contrario, al describir la celebración de los Valar, la mención de la música contribuye a transmitir una atmósfera de creación. La mención a las primicias de los Valar para Eru, "the first gathering of the fruits [...]for the praising of Eru", acompañadas de música nos permite establecer nuevamente el paralelismo entre creación o renovación y música. Melkor continúa con la labor destructiva que intenta desempeñar desde la "Gran Música" mientras que los demás Valar acompañan con música su homenaje a Ilúvatar.

Creación de los astros primigenios

¹³ Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 79.

¹⁴ "Tolkien is credited in the *OED* as the first person to use this word as a noun. The compilers of the *Supplement to the OED* noticed his use of the word to describe the cloak of darkness woven by Ungoliant in *The Silmarillion*" (Gilliver, Peter et al, *The Ring of Words, Tolkien and the Oxford English Dictionary*, p.205).

La diferenciación del día y la noche es uno de los elementos característicos de gran número de mitos de creación en las cosmogonías de todas las sociedades humanas. En este rubro Tolkien justifica la existencia del sol y la luna —y por tanto de la sucesión del día y la noche, así como de las estaciones—, por la necesidad que surge, tras la destrucción de los árboles, de la presencia de ambos astros. La creación de ambos astros se da precisamente gracias al canto de Yavanna:

But the tears of Nienna availed not to heal their mortal wounds; and for a long while Yavanna sang alone in the shadows. Yet even as hope failed and her song faltered, Telperion bore at last upon a leafless bough one great flower of silver, and Laurelin a single fruit of gold.¹⁵

Recordemos que el sol y la luna son creados tras la destrucción de los árboles a partir del último fruto y la última flor de éstos para sustituir a los dos árboles y cumplir con la función de los mismos. Esto confirma lo mencionado anteriormente en relación con el ciclo creación-destrucción-creación.

Explicación de la secuencia de las estaciones

Al igual que en diversas culturas se recurre a la creación de un mito para explicar la secuencia del día y la noche, de la misma manera se busca dar una explicación a la secuencia de las estaciones del año. En este caso la encontramos presentada de manera sutil dentro de la narración acerca de Beren y Lúthien. Esta historia es central en la obra de Tolkien, entre otros aspectos,

¹⁵ *idem*, p. 110.

por su importancia para el desarrollo de eventos posteriores en la trama y por su representatividad de la temática de las uniones entre elfos y hombres. Podemos destacar la canción que al respecto de Lúthien nos llega en la voz de Strider:

(Strider) was silent for some time, and then he began *not to speak but to chant* softly:
“(...) When winter passed, she came again,
and her song released the sudden spring,
like rising lark, and falling rain,
and melting water bubbling.”¹⁶

Esta canción es notable por aparecer en voz de uno de los protagonistas, para quien dicha temática “interracial” es de gran trascendencia. En especial, para el tema que nos ocupa, es importante por el énfasis que le otorga al poder de la canción de Lúthien, no tanto para crear la primavera, sino para ponerla en marcha. Este hecho se resalta gracias al empleo de imágenes evocadoras y de los adjetivos en participio presente, los cuales generalmente conllevan una connotación de actividad. La palabra “Spring”, así como los conceptos que representa (nacimiento, renovación, etc.) son realzados por la aliteración en “s” en el segundo de los versos citados: “her song released the sudden spring”.

Esta misma escena es descrita en el capítulo de *The Silmarillion* mencionado anteriormente, “Of Beren and Lúthien”, de la siguiente manera: “the song of Lúthien released the bonds of winter, and the frozen waters spoke, and flowers sprang from the

¹⁶ Tolkien, J.R.R., *LOTR*, p. 192. Las cursivas son mías, para resaltar el hecho de la transmisión oral, que emplea la canción como medio.

cold earth where her feet had passed"¹⁷. El discurso en este fragmento es presentado dentro de la narración, en contraposición a la canción de Strider. Vale la pena destacar cómo los elementos formales comunes a ambos son únicamente la canción de Lúthien y el verbo "released", que en el primero se presenta en el contexto de "echar a andar", mientras que en el segundo fragmento se refiere explícitamente a "librar de las ataduras". Recordemos que existe una relación arquetípica en el mito, que es reflejada en la literatura, la cual relaciona al invierno con la destrucción y por tanto a la primavera con la creación. El poder creativo de la canción de Lúthien evoca, en palabras de Northrop Frye, "the triumph of life and love over the wasteland [...], the victory of summer over winter"¹⁸. De acuerdo a la cosmovisión de Tolkien vemos como el canto contribuye a la Eucatóstrophe mientras provoca ese triunfo de la vida y el amor sobre la muerte.

La dualidad creación/destrucción y la canción como herramienta de búsqueda

Tolkien nos presenta ejemplos de cómo la música y más específicamente la canción tienen un poder creador o destructor, al ser empleadas también para contribuir a la derrota del Mal y sus representantes en el mundo. Hemos visto hasta el momento cómo

¹⁷ Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 162.

¹⁸ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism, Four Essays*. p. 182 y 183.

la Gran Música de los Ainur y la discordancia de Melkor al atentar contra la armonía de los Valar y el diseño primigenio de Eru se establecen, como explica Denard, como modelos para situaciones medulares que se desarrollan en distintas etapas en el mito de la Tierra Media. La dualidad entre creación y destrucción la encontramos en primer lugar en el mito, presente en numerosas culturas, para explicar la existencia del Sol y la Luna; en este caso lo vemos dividido en dos partes, la creación por medio del canto de los Dos Árboles de Valinor y su subsecuente destrucción por parte de Melkor y Ungoliant, y la aparición del Sol y la Luna a partir de los últimos retoños de los árboles. La aparición de los astros primigenios y su recorrido por la esfera celeste, así como las festividades periódicas en honor de Eru, nos señalan la secuencia de las estaciones. Ésta se ve relacionada con la música por la manera en que Tolkien representa cómo Lúthien con su canto libera todo el poder renovador de la primavera, al reflejar con esto un nuevo inicio del ciclo creación-destrucción-creación.

En el capítulo que Tolkien dedica en *The Silmarillion* a la historia de Beren y Lúthien, se relata la forma en que ésta logra derrotar a Morgoth para que Beren pudiera recuperar el Silmaril:

Lúthien was stripped of her disguise by the will of Morgoth, and he bent his gaze upon her. She was not daunted by his eyes; and she named her own name, and offered her service to sing before him, after the manner of a minstrel. (...)Then suddenly she eluded his sight and out of the shadows began a song of such surpassing loveliness, and of such blinding power, that he listened perforce; and a

blindness came upon him, as his eyes roamed to and fro, seeking her.¹⁹

A pesar de que se subraya la belleza del canto de Lúthien, éste cumple una función destructiva, a través de la confusión, al cegar a Morgoth. Destructiva sólo desde cierto punto de vista, ya que la destrucción de una fuerza del mal conlleva la restauración del orden, pudiendo considerarlo así un elemento de creación²⁰. Podemos ver además en el hecho de que la ceguera de Morgoth le impide encontrar a Lúthien una prefiguración de la búsqueda que ésta emprende para encontrar a Beren. Es su canto lo que provoca la ceguera de Morgoth, impidiéndole a éste encontrarla, y es valiéndose de esta misma herramienta que logra encontrar al amado en diversas ocasiones, como cuando Beren intenta dirigirse solo al encuentro de Morgoth: "Then being now alone and upon the threshold of the final peril he made the Song of Parting [...] but Lúthien heard his song, and she sang in answer, as she came through the Woods unlooked for [...] upon Beren's trail."²¹

Las canciones como herramienta de comunicación

Las canciones en la obra de Tolkien cumplen con distintas funciones, incluso dentro de una misma escena. Una de estas funciones es la comunicación interpersonal, que se vale de recursos distintos a los tradicionales como son la comunicación escrita o la oral. Esto podemos observarlo en el hecho de que Tolkien escoge, en

¹⁹ Tolkien, J.R.R., *SIL* p.179.

²⁰ De manera semejante a la tercera melodía de Ilúvatar para terminar con la discordancia de Melkor durante "La Gran Música".

²¹ *idem*, p. 176

escenas determinantes en la trama, que los personajes se comuniquen a través del canto en lugar de un grito para hacer consciente de su presencia al interlocutor. Es decir, estas canciones superponen su efecto característico de la dualidad creación/destrucción a sus funciones comunicativas. Esta función comunicativa, esta vez mediante una invocación, se ve prefigurada en el *Kalevala*, cuando Louhi convoca a todo un ejército por medio del canto para luchar contra Lemminkäinen o más adelante cuando Väinämöinen convoca a una tripulación para su barco en camino hacia Pohjola. Podemos decir que en este caso las canciones cumplen con su función comunicativa al servir de medio para convocar a las huestes, y sin embargo siguen siendo canciones de poder al hacerlo de un modo tal que sobrepasa las funciones de una canción, tales como se les considera en la actualidad.

Esta característica vincula a *The Silmarillion*, *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*. En *The Lord of the Rings*, Sam logra a un tiempo vencer a Shelob a través de su canto (en élfico, una lengua que le es desconocida) y descubrir su presencia salvadora a Frodo. En *The Hobbit* vemos cómo el canto de Bilbo logra a un tiempo enfurecer a las arañas del bosque haciendo que éstas suspendan su ataque a los enanos que se hallan encerrados en capullos de telaraña, así como hacer conscientes a éstos de su llegada a salvarlos:

Old fat spider spinning in a tree!
Old fat spider can't see me!
Attercop! Attercop!
Won't you stop,

Stop your spinning and look for me!²²

En *The Silmarillion* vemos cómo de esta manera es que Lúthien localiza a Beren cuando éste es prisionero de Sauron: “Lúthien heard his answering voice, and she sang a song of greater power”²³.

Por analogía podríamos extrapolar el concepto de Canción de Poder al siguiente ejemplo, aunque el término no se emplee de manera explícita. Fingon, al emprender la búsqueda de Maedhros, logra localizarlo cuando éste, colgado de un risco del único brazo que le resta, le responde cantando:

Then Fingon the valiant, son of Fingolfin (...), in defiance of the Orcs who cowered still in the dark vaults beneath the earth, he took his harp and sang a song of Valinor that the Noldor made of old, before strife was born among the sons of Finwë; and his voice rang in the mournful hollows that had never heard before aught save cries of fear and woe. Thus Fingon found what he sought. For suddenly above him far and faint his song was taken up, and a voice answering called to him. Maedhros it was that sang amid his torment.²⁴

Podemos observar cómo en las dos anteriores referencias, tanto en el caso de Beren y Lúthien como en el de Fingon y Maedhros, es a través del canto que logra establecerse la comunicación entre ambos interlocutores.

Hay en la obra de Tolkien, en especial en *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*, muchas otras canciones cuyo propósito es el de

²² Tolkien, J.R.R., *HOB*, p. 211.

²³ *idem* p. 171.

²⁴ *idem*, p. 103.

relatar tradiciones de antaño²⁵, entretener o inclusive caracterizar a quien las interpreta. Si nos referimos a la canción (no exclusivamente a la canción de poder) como instrumento de comunicación, vemos cómo es por medio de ésta que se comunican de generación en generación las distintas tradiciones. Es ésta una de las funciones tradicionales de la canción, especialmente si se toma en consideración la importancia de la tradición oral, que permite el preservar los usos y costumbres y la historia de los pueblos y transmitirla a través del tiempo y el espacio. La voz narrativa, al presentar o referirse a las canciones, cumple además la función de caracterizar a las respectivas razas o especies dentro del "bestiario" de la Tierra Media (enanos, goblins, etc.) gracias a la manera en que las interpretan los diferentes personajes representantes de las variadas razas del universo tolkieniano. Vemos cómo, por ejemplo, el lenguaje de los Ents es lento, complejo y muy poderoso como correspondería a seres de su condición y edad. Esto se refleja de manera natural en el tipo de comunicación que establecen con sus interlocutores.

Podemos apreciar, en la canción que entonan al marchar a la guerra tras una larga deliberación, cómo la sonoridad de las sílabas y la aliteración en "m" evoca el sonido de los tambores

²⁵ La transmisión de las leyendas y costumbres, del "Lore" (tal como lo emplea Tolkien al ensalzar a Faramir) no es privativo de LOTR. En *The Silmarillion* vemos cómo esta transmisión de conocimiento se da desde la Música de la creación, como explica Denard: "Chez Tolkien [...] la musique joue un rôle semblable puisqu'elle est le moyen d'expression d'Eru et constitue l'outil par lequel il révèle aux Ainur un certain nombre de connaissances, leur permettant ainsi d'accéder à ce qui peut être considéré comme étant la 'Connaissance divine'". (Denard, op cit, p. 197.)

para animar a la batalla a seres tan antiguos como las rocas mismas, cuyo movimiento se asemeja a un terremoto:

To land of gloom with tramp of doom,
with roll of drum, we come, we come;
To Isengard with doom we come!
With doom we come; with doom we come!²⁶

En el momento de escuchar su canción de marcha podríamos pensar que sólo somos testigos de una canción bélica cuyo propósito es aprestar a las huestes a la batalla²⁷. Es en voz de Pippin que tan sólo unos capítulos más tarde se nos muestra que esa música tiene implicaciones más allá de lo evidente en ese momento: "A great deal of the song had no words and was like a music of horns and drums. It was very exciting. But I thought it was only marching music and no more, just a song- until I got here. I know better now."²⁸ A través de esta aseveración de Pippin, la voz narrativa nos invita a suponer que dicha canción conlleva "poder" en sí misma y que la misma tuvo un importante papel, que fue en realidad un elemento actuante en la derrota de Saruman.

A un tiempo los Ents se comunican entre ellos el valor necesario para la batalla -tal como ocurría en la Edad Media con la música de cornos y las percusiones en las guerras- así como desarrollan ese elemento mágico de la Canción de Poder al que hace referencia Schneidewind y que aquí la voz narrativa de Pippin nos deja entrever. Somos aquí testigos de la visión de Tolkien sobre

²⁶ Tolkien, J.R.R., *LOTR*, p. 485.

²⁷ Ese bosque puesto en movimiento ha sido visto como una clara referencia a la escena de *Macbeth* en que el bosque de Birnam avanza hacia Dunsinane. Ver el ensayo que sobre esto presenta Jannet Brennan Croft en su libro *Tolkien And Shakespeare: Essays on Shared Themes And Language*.

²⁸ *idem*, p.565.

la importancia y el impacto de la música carente de palabras (“A great deal of the song had no words”) y del modo en que la música es con frecuencia mucho más que aquello de lo que somos conscientes. Aquí encontramos que, al menos tal como lo expresa Tolkien a través de Pippin, una canción puede no tener palabras. Se verá a continuación la manera en que Tolkien presenta en su obra el hecho de que ciertos personajes lleguen a tener una comprensión más allá del texto de la canción o cómo ésta puede ejercer su poder de manera independiente a la comprensión del texto.

Comprensión selectiva y parcial de las Canciones de Poder

Antes de ser escritor, Tolkien era filólogo; entre sus notables labores académicas destaca la de realizar parte de los trabajos de preparación del *Oxford English Dictionary*, una de las obras más grandiosas en su categoría. La herramienta que mejor sabe emplear es naturalmente la palabra. Es interesante ver entonces cómo en numerosas ocasiones hace referencia a la comprensión limitada por parte de algunos personajes al referirse a los textos de las canciones. Muchas veces se vale de la descripción para ofrecer las características de la canción y el entorno en que ésta aparece, pero sin ofrecernos las palabras específicas contenidas en el texto de ésta. En el siguiente fragmento encontramos un ejemplo de este recurso, la presentación del espacio físico y del entorno narrativo donde aparece la canción sin presentar la canción misma. Vemos a la

música como vehículo del *jubilus*²⁹, con la capacidad de transformar el entorno de quien lo escucha más allá de las limitaciones físicas:

Frodo was left to himself for a while (...) those near him were silent, intent upon the music of the voices and the instruments, and they gave no heed to anything else (...) At first the beauty of the melodies and of the interwoven words in elven-tongues, even though he understood them little, held him in a spell. Almost it seemed that the words took shape (...) Then the enchantment became more and more dreamlike, until he felt that an endless river of swelling gold and silver was flowing over him [...] There he wandered long in a dream of music that turned into running water, and then into a voice. It seemed to be the voice of Bilbo chanting verses³⁰.

Aunque en el texto resalta la importancia de la música de las voces y la belleza de las melodías, en este ejemplo encontramos un claro énfasis en la importancia de las palabras, ya que son éstas las que “toman forma” y conducen a Frodo a esa realidad alterna a pesar de su comprensión limitada de las mismas. Nótese cómo este énfasis recae más tarde en la conjunción de ambos elementos, “the voice of Bilbo chanting verses”, subrayada con el empleo del verbo “chant” que lleva consigo una fuerte connotación espiritual. El *Oxford Advanced Learner's Dictionary* define “chant” de la siguiente manera: “to sing or say a religious song or prayer using only a few

²⁹ Pensemos en San Agustín, uno de los grandes eruditos en quien se basa la filosofía de la música, quien en sus comentarios sobre los Salmos explica el concepto del *jubilus*, aquello que de tan sublime es inexpresable mediante las palabras y puede expresarse sólo a través de la música: “No te preocupes por las palabras. Canta de júbilo. El júbilo se produce cuando el corazón deja escapar lo que la boca no puede decir” (Cullin, Olivier. *Breve historia de la música en la Edad Media*, p.34). En palabras de Víctor Hugo “La musique est une langue pour exprimer ce qui ne peut être dit avec les mots mais ne peut cependant être tu.”

³⁰ Tolkien, J.R.R. *LOTR* p.232.

notes that are repeated many times.”³¹ El término “chant” es empleado generalmente en relación con el canto religioso, por ejemplo gregoriano o budista³².

Esta capacidad de transportar a quien es testigo del poder de la música y la canción a un escenario en un tiempo y espacio distintos, incluso cuando el oyente no llega a entender el sentido de las palabras, lo podemos observar en distintos momentos en las obras de Tolkien. En la cita anterior podemos constatar la estrecha interrelación entre la palabra y la música en la canción, reforzando mutuamente el efecto que cada una por separado es capaz de realizar en el oyente. Se refiere Tolkien aquí a la belleza no sólo de la melodía sino de las palabras que se entrelazan a las notas como una enredadera o como el entramado de una tela. A pesar de la comprensión limitada de las palabras que sufre Frodo en ese momento, es a través de la música que las palabras adquieren una mayor efectividad evocadora.

Comprensión limitada por parte del receptor y posiblemente del emisor

En el ejemplo anterior, Tolkien establece claramente la comprensión limitada por parte del oyente; sin embargo, en ocasiones, no deja

³¹ http://www.oxfordadvancedlearnersdictionary.com/dictionary/chant_2. El Oxford English Dictionary lo define como: “to sing to a chant, as the Psalms, etc. in public worship”. Sin embargo la definición del OALD se adecúa más a los fines de este trabajo.

³² “Chants serve many purposes: telling stories [...] in the Ramayana, casting out disease in the healing chants of the Siberian shaman, instructing young family members” (Gass, Robert. *op cit*, p.11).

claro si el hablante al menos comprende el texto de la canción. Encontramos este caso en una de las figuras que resaltan en el imaginario tolkieniano, la de Tom Bombadil. Se ha especulado mucho sobre su personalidad, sobre si representa o no a Dios dentro del universo de la Tierra Media³³, al ser el único que no sufre los efectos del poder del anillo y al ser identificado como uno de los seres más antiguos, si no es que el más antiguo dentro de la Tierra Media. En relación con las canciones de poder, vemos en él a un personaje que continuamente está cantando lo que parecerían ser textos sin sentido, reforzando de esta manera que el sentido de las mismas no es revelado a todos: "Suddenly out of a long string of nonsense words (or so they seemed), the voice rose up loud and clear and burst into this song: Hey! Come merry dol! derry dol! my darling!(...)"³⁴.

Es por medio de este tipo de canto que Tom Bombadil detiene el ataque de Old Man Willow. Mientras que las palabras permanecen ocultas a la voz narrativa y por tanto al lector, se hace énfasis en que detrás de lo que parece una jerigonza sin sentido, probablemente se encuentre un significado desconocido³⁵. Sin embargo, no se profundiza mayormente en el asunto y es la noción del rescate por medio del canto la que llega hasta nosotros: "There

³³ Entre otras, podemos encontrar referencias a este tema en la obra de Joseph Pearce y en los volúmenes de *Tolkien Companion* de Hammond y Scull.

³⁴ *idem* p. 119. Vale la pena notar la connotación dubitativa que le otorga Tolkien a la ausencia de significado en las palabras de Tom Bombadil por medio de la expresión "or so they seemed". Este comentario nos alerta sobre la posible existencia de un significado oculto, casi hermético de las palabras de Tom.

³⁵ Como ocurre repetidamente en "Alice in Wonderland" , donde sin embargo Lewis Carroll decide presentar el texto íntegro y "jugar" con éste.

he saw Merry's feet still sticking out – the rest had already been drawn further inside. Tom put his mouth to the crack and began singing into it in a low voice. They could not catch the words, but evidently Merry was aroused. His legs began to kick”³⁶.

En el capítulo “Fog on the Barrow Downs”, el ataque que el Barrow-Wight emprende contra los Hobbits inicia con un encantamiento cantado por esta criatura. Sin embargo, este ataque es detenido por Frodo mientras éste recrea una de las canciones, aparentemente sin sentido de Tom Bombadil, e inmediatamente después por la aparición de éste cuando atiende a su llamado:

Old Tom Bombadil is a merry fellow,
Bright blue his jacket is, and his boots are yellow.
None has ever caught him yet, for Tom, he is the
master:
His *songs are stronger songs*, and his feet are
faster.³⁷

Esta canción se encuentra, modificada, en los capítulos previos donde Tom hace su aparición, pero en este caso es él mismo quien hace énfasis en el poder de su canción.

Comprensión limitada por parte del emisor y posiblemente del receptor

Hay ocasiones en las cuales la música desata capacidades desconocidas en quien está sujeto a su influjo. Esto puede suceder independientemente de la comprensión del texto que acompaña a la música, como en este caso, donde el que canta no entiende las palabras de la canción, pero ello no le resta efectividad a la

³⁶ *idem*, p.120.

³⁷ *idem*, p. 142 (las cursivas son mías).

misma. Vemos cómo Sam, al mencionar el nombre de Galadriel, que es en sí una “palabra de poder”, evoca la presencia de la música élfica y logra desatar efectos poderosísimos a través del himno a Elbereth:

‘Galadriel!’ he said faintly, and then he heard voices far off but clear: the crying of the Elves as they walked under the stars in the beloved shadows of the Shire, and the music of the Elves as it came through his sleep in the Hall of Fire in the house of Elrond.

Gilthoniel A Elbereth!

And then his tongue was loosed and his voice cried in a language which he did not know:

A Elbereth Gilthoniel

o menel palan-diriel [...] ³⁸

La mera mención del nombre de Galadriel junto con la presencia de la música en la memoria de Sam sirven de detonador para que éste de manera casi espontánea, empiece a entonar un canto en una lengua que le es ajena. Este mismo himno aparece citado en varias partes de *The Lord of the Rings* no sólo como en este ejemplo en busca de auxilio, sino también como alabanza gozosa a Varda; es lo más cercano a una invocación a una deidad que tenemos en la obra de Tolkien, como podemos ver en sus propias palabras en sus notas al ciclo de canciones “The Road goes ever on”: “She [Varda] was often thought of, or depicted, as [...] listening to the cries for aid of Elves (and Men) in peril or grief. Frodo and Sam both invoke her in moments of great peril. The Elves sing hymns to her. (These and other references to religion in *The Lord of the Rings* are often

³⁸ *idem*, p.729.

overlooked)"³⁹. Este himno ha sido considerado como una oración ("Ce poème, qui est a la fois une prière à Elbereth, constitue donc une arme redoutable que permet aux Hobbits de vaincre certaines créatures de l'obscurité"⁴⁰) o incluso ha sido equiparado con los himnos a la Virgen María en la tradición cristiana: "The Elves' hymn to Elbereth bears a similarity to a popular Catholic hymn to the Virgin Mary, venerated as Queen of Heaven and 'Star of the Sea' (*Stella Maris*)"⁴¹

En el ejemplo anterior, vemos cómo el poder del nombre de Varda "transporta" en cierto modo a Sam a un entorno en el que están presentes los elfos con sus cantos y sus melodías. En un sentido más amplio, podemos ver cómo la percepción de la "realidad alterna" constituye una parte integrante de la filosofía estética de la sub-creación en Tolkien. Como nos dice en su ensayo "On Fairy Stories":

'Faerian Drama' [...] can produce Fantasy with a realism and immediacy beyond the compass of any human mechanism. As a result their usual effect (upon a man) is to go beyond Secondary Belief. [...] you yourself are, or think you are, bodily inside its Secondary World. The experience may be very similar to dreaming⁴².

³⁹ Tolkien, J.R.R. y Donald Swann. *The Road goes ever on, a song cycle*. p. 65.

⁴⁰ Denard, *op cit*, p. 209.

⁴¹ Hammond, Wayne y Christina Scull. *The Lord of the Rings, a Reader's Companion*, p.101. Las figuras de Galadriel y de Elbereth han sido analizadas desde la perspectiva religiosa en relación a la Virgen María, y desde la perspectiva psicológica en los arquetipos de Jung y la representación de la madre. Ambos aspectos coinciden en la biografía de Tolkien, huérfano primero de padre y después de madre desde temprana edad. Mabel Tolkien, su madre, era vista por Tolkien casi como una mártir en la defensa de su fe católica.

⁴² Tolkien, J.R.R., *Tree and Leaf* en *The Tolkien Reader*, pp. 72.

En este ensayo, Tolkien retoma el concepto de Coleridge acerca de la suspensión de la incredulidad y lo incluye en su concepción de "Primary Belief" y "Secondary Belief" al referirse a la contraposición entre la aceptación de la realidad del mundo que nos rodea y la de una realidad alterna existente en cada universo subcreado.

Distintos grados de comprensión y distintos efectos

Nos encontramos con un ejemplo muy significativo de este "sueño dentro del sueño", de esta "temporary suspension of disbelief" no sólo en el ejemplo revisado anteriormente en que Frodo escucha las canciones de Bilbo y de los elfos, sino también en la escena de los ritos funerarios en honor a Théoden. Vale la pena señalar que, aparte del Himno a Elbereth antes mencionado y de las canciones de Tom Bombadil, ésta es la única canción cuyo texto aparece más de una vez en *The Lord of the Rings*. Aparece por primera vez en el capítulo "The Battle of the Pelennor Fields" en labios de Éomer justo antes de que Aragorn regrese ya como heredero de Isildur de los Senderos de los Muertos. Durante el funeral de Théoden volvemos a encontrarnos con la canción prefigurada unos diez capítulos antes, con algunas variantes y esta vez en voz de los jinetes de Rohan. Podemos observar aquí cómo la música mueve los corazones de quienes la escuchan como una cualidad en sí misma, sin depender de la comprensión de las palabras de la canción:

The slow voices of the Riders stirred the hearts even of those who did not know the speech of that people; but the words of the song brought a light to the eyes of the folk of the Mark as they heard

again afar the thunder of the hooves of the North and the voice of Eorl crying in the battle upon the Field of Celebrant; and the tale of the king rolled on, and the horn of Helm was loud in the mountains until the Darkness came and King Théoden arose and rose through the shadow to the fire, and died in splendour, even as the Sun, returning beyond hope, gleamed upon Mindolluin in the morning.⁴³

Sin embargo, la voz narrativa nos presenta la posibilidad, para aquellos que pueden comprender el texto de la canción, de traer momentáneamente de regreso al mundo de los vivos a aquellos que ya partieron. Eorl y Théoden siguen muertos, pero la canción provoca en aquellos que la escuchan comprendiendo las palabras, un “temporary suspension of disbelief”, y provoca la ilusión de que los héroes aún estuvieran con vida.

Nos encontramos en ocasiones como ésta con ejemplos en los cuales la voz narrativa hace énfasis en la manera en que la música es capaz de provocar cierta reacción en el escucha, a pesar de que éste no comprenda las palabras que se están empleando⁴⁴. Vemos cómo en ciertos casos particulares en la obra no se menciona el texto de las canciones o si se menciona está en élfico o no tiene sentido aparente, como en el ataque de Tom Bombadil o de Sam. Es decir, en algunos casos el oyente no comprende el significado de las palabras

⁴³ Tolkien, J.R.R. *LOTR*, p.976.

⁴⁴ Este mismo concepto es empleado en numerosas culturas en las cuales se da gran relevancia al canto repetitivo, como son el uso de los mantras, o del canto Sufi, a los cual se le atribuyen efectos espirituales importantes. Es interesante constatar la manera en que precisamente esas culturas son las mismas que relacionan la música (más específicamente en su manifestación vocal, aunque no del canto repetitivo, cuya función es más bien la de inducir al trance, alcanzar la elevación espiritual o la obtención de poderes) con los mitos de creación del universo en contraposición a la creación a través de la palabra por sí misma, descontextualizada de la música, como sucede en la tradición cristiana a través de la palabra de Dios en el Génesis. (Gass, Robert. *op cit.*)

del que canta, como en el caso de Tom Bombadil; en este caso no podemos saber con certeza si él sí llega a comprender las palabras o si éstas son empleadas sólo como un recurso fonético. En otros casos, el personaje que interpreta la canción no comprende el significado de las palabras, como en el caso de Sam; pero podemos suponer, por los efectos desatados, que algún Poder sobrenatural, probablemente Varda en este caso, sí comprende el significado de la invocación de Sam. Sin embargo, en ninguno de estos casos dicha falta de comprensión por parte del oyente o el intérprete resta efectividad a la música. En las ocasiones en las que se declara que algunos de los personajes presentes sí lo comprenden, como ocurre con los jinetes de Rohan, vemos cómo éstos tienen una perspectiva y una profundidad de la experiencia (*insight*) mayor que la de aquellos que sólo presencian el canto desde un nivel menos participativo.

El hecho de que sólo sean algunos personajes los que comprenden las palabras en las Canciones de Poder cumple una función fundamental en la ideología que permea la obra de Tolkien. No sólo refuerza la noción de que aun en el desconocimiento nos vemos expuestos a los efectos (místicos, estéticos, históricos, etc.) de una fuerza creadora o destructora que es inefable y nos sobrepasa. Refuerza también la función profética, por generaciones atribuida al artista (al sub-creador), de revelar aquellas verdades trascendentes que son inaccesibles a la mayoría de los hombres.

La importancia de la comunicación más allá de las palabras nos habla también de la percepción de Tolkien de la perfectibilidad del ser humano y de la injerencia de lo divino en él. El hecho de que sólo unos cuantos comprendan el significado de las palabras señala sobre todo la función salvífica del hombre sencillo, humilde, sin grandes ambiciones ni conocimientos como lo es Sam⁴⁵. Como señala Auden en su estudio sobre el héroe en la obra de Tolkien: "He owes his success, not to his own powers, but to [the ones] who help him, and he is able to enlist their help because, unlike his betters, he is humble enough to take advice."⁴⁶ En este caso la aprehensión del sentido preternatural de la música se da como don⁴⁷. Se recibe el don gratuitamente, ya sea por providencia divina (el "everyman" como instrumento como en la derrota de Shelob) o por recompensa a aquél que anhela un mayor conocimiento de ese mundo más elevado, como Sam al escuchar bajo el quicio de la ventana, al buscar contacto con las canciones en élfico o al memorizar los poemas y las historias narradas por

⁴⁵ La misión del "everyman", cuya función salvadora cobra una importancia igual o mayor aun que la de los sabios y poderosos, es fundamental para el desarrollo de la trama en la novela y es asimismo reflejo de la cosmovisión de Tolkien. Al referirse a su experiencia durante la Batalla del Somme en la Gran Guerra, Tolkien arguye que eran los hombres sencillos, los campesinos y obreros quienes más se ganaron su admiración y respeto. Es a ellos a quien Tolkien atribuye el mayor mérito durante la guerra por parte del Ejército Británico.

⁴⁶ Auden, W.H. *op cit*, p. 37.

⁴⁷ O en palabras de Roger Bartra, "En las esferas musicales de la conciencia, conviven símbolos y sensaciones en un mismo espacio, sin necesidad de intérpretes y mediaciones" (Antropología del Cerebro, FCE, México, 2006, p. 182). Tolkien en *The Silmarillion*, al hablar de los dones recibidos por los elfos de parte de los Valar, nos dice: "Of him they received song and poetry, for poetry is the delight of Manwë and the song of words is his music". (Tolkien, J.R.R. *SIL* p. 33). Como define Walter Savage Landor, "Music is God's gift to man, the only art of Heaven given to earth, the only art of earth we take to Heaven". De ahí que Emilie Denard señale: "La musique peut alors être considérée comme un 'don d'Eru' de la même manière que dans la mythologie nordique la poésie est appelée 'don d'Odin' (Denard, Emilie. *op cit*, p.196).

Bilbo. Es precisamente a través de la música en particular y del arte en general que se logra establecer el vínculo con una realidad que nos sobrepasa. Nuestra comprensión parcial y limitada de esa realidad, es decir, las limitaciones por parte del testigo (oyente, espectador, etc.) no disminuyen ni en un ápice la existencia de aquello que no podemos comprender. En la obra de Tolkien la música trasciende los límites de la comunicación verbal para comunicar vida, como en el momento de la creación del Universo por medio de la "Gran Música" de los Ainur.

CAPITULO 3. FILOSOFÍA DE LA SUB-CREACIÓN

La "Gran Música" de los Ainur como reflejo del trabajo colaborativo de sub-creación del artista en la Creación de Dios

Es de gran importancia subrayar el paralelismo entre el papel de los Ainur, durante la creación del Universo a partir de la música, y el del artista, ya que la colaboración por parte del artista con la creación de Dios constituye un punto fundamental de la filosofía de la sub-creación, central dentro de la cosmovisión de Tolkien:

Then Ilúvatar said to them: 'Of the theme I have declared to you, I will now that ye make in harmony together a Great Music. And since I have kindled you with the Flame Imperishable, ye shall show forth your powers in adorning this theme, each with his own thoughts and devices, if he will. But I will sit and hearken, and be glad that, through you, great beauty has been wakened into song.'¹

El "tema" al que se hace referencia en voz de Ilúvatar es precisamente el tema original del Dios supremo, "the One", y de este tema depende el sentido total de la "Gran Música".

El tema original sirve de modelo para la colaboración de todos los Ainur, inclusive Melkor, en la Música de la Creación. Esta creación/destrucción colaborativa sirve a su vez de modelo para las funciones y usos subsecuentes de la música en toda la obra de Tolkien. Esta colaboración, como hemos visto en los ejemplos anteriores, puede o no ser voluntaria; en el caso de Melkor, al tratar de destruir la obra de los demás sólo logra embellecerla al hacerla más interesante. Asimismo aquellos que

¹ Tolkien, J.R.R., *SIL*, p. 3.

colaboran pueden entender o no el porqué y el cómo de su participación; al igual que los Valar no podían imaginar hasta dónde llegaría lo creado por Eru a partir de su armonía, todos los colaboradores para la eucatástrofe final aportan a la consecución de esta con un mayor o menor grado de desconocimiento del diseño total y primigenio.

En "On Fairy Stories", Tolkien destaca la función sub-creadora del arte, subalterna a la creación de Dios. Es en esta obra donde se puede observar más claramente la perspectiva de Tolkien ante la relación entre el arte y la vida y por tanto vincularla a su cosmovisión². Tolkien concebía la creación artística más bien como un acto de "sub-creación", dado que el único realmente facultado para llevar a cabo un verdadero acto de creación no puede ser más que Dios mismo. Es interesante entonces, si se considera el propio papel del autor, el papel del artista como "sub-creador", ver la manera en que Tolkien describe brevemente en una de sus cartas la creación del universo en el mundo fantástico de Arda:

The Ainur took part in the making of the world as 'sub-creators': in various degrees after this fashion. They interpreted according to their powers, and completed in detail, the Design propounded to them by the One. This was propounded

² En *Mythopoeia*, Tolkien nos presenta de nuevo su teoría de la sub-creación en un poema en el cual, defiende la labor del artista y la postura de este, en la sub-creación de nuevos seres y mitos, en contraposición a la postura de aquellos que analizan todo su entorno espacio-temporal de manera más realista y "progresista". En este poema encontramos nuevamente varias referencias a la música, incluso, como podemos constatar en los siguientes versos, con efectos inesperados: "I would that I might with the minstrels sing // and stir the unseen with a throbbing string".
(Tolkien, J.R.R., *Mythopoeia*, en <http://home.ccil.org/~cowan/mythopoeia.html>)

first in musical or abstract form, and then in an 'historical vision'. (...) The One then presented this 'Music', including the apparent discords, as a visible 'history',³

Vemos como Ilúvatar no desecha la discordancia de Melkor que aparentemente sería contraria a sus designios, a su diseño general, sino que la incorpora a éste, enriqueciéndolo. De aquí podemos deducir la tremenda importancia que Tolkien asigna a la creación (o más bien sub-creación) artística, cuando la compara, utilizando el mismo término, con la participación en la creación del universo por parte de los Ainur. Tolkien mismo nos deja perfectamente claro que es indispensable la participación, la aquiescencia del Único Dios (The One, Eru), para que se lleve a cabo la creación, para que sea una historia real (history) y no sólo una ficción (story):

At this stage [when the Ainur were each one interpreting their individual melody] it had still only a validity, to which the validity of a 'story' among ourselves may be compared: it 'exists' in the mind of the teller, and derivatively in the minds of hearers, but not on the same plane as teller or hearers. When the One (the Teller) said *Let it Be*, then the Tale became History, on the same plane as the hearers; and these could, if they desired, *enter into it*. Many of the Ainur did enter into it. (...) They were those who had 'fallen in love' with the vision, and no doubt, were those who had played the most 'sub-creative' (or as we might say 'artistic') part in the Music.⁴

Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que si bien el artista, representado por los Ainur, tiene la libertad de interpretar la

³ Tolkien, J.R.R. *Letters*, p. 284.

⁴ *idem*.

música de acuerdo con sus preferencias⁵, inclusive si decide interpretarla de manera discordante con el diseño general (como lo hizo Melkor), para que este universo pueda existir en realidad, es necesario el "Fiat" del Creador. El diseño que Dios-Eru ha hecho del Universo va mucho más allá de la aparente discordancia introducida por Melkor y a pesar de su intento por destruir la música de los demás Ainur sólo logra enriquecer la armonía, hacerla más completa de acuerdo a los designios de Eru. Tolkien decide mostrarnos precisamente en la música la relación intrínseca entre creación y sub-creación, entre el Creador y el artista, precisamente en la relación de dependencia y al mismo tiempo de colaboración creativa que existe de parte de los Ainur hacia Ilúvatar. Esta relación de dependencia refleja asimismo la cosmovisión medieval en cuanto a la música, donde la armonía del hombre como microcosmos es reflejo de la armonía del universo representado en la "música de las esferas".

En la Edad Media dicha relación permea muchos ámbitos de la vida cotidiana y se extiende desde los tratados serios como la obra de Boecio hasta las obras más recreativas. Un ejemplo de esto lo encontramos en *The Canterbury Tales*, cuando Chaucer establece un paralelismo irónico entre el canto de los ángeles y el de Chauntecleer en "The Nun's Priest's Tale". En la moraleja al final

⁵ Podemos encontrar cómo Tolkien hace énfasis en la libertad del artista en los siguientes versos: "Though all the crannies of the world we filled // with Elves and Goblins, though we dared to build // Gods and their houses out of dark and light, // and sowed the seed of dragons, 'twas our right // (used or misused). The right has not decayed. // We make still by the law in which we're made". (Tolkien, J.R.R., *Mythopoeia*)

de este cuento, Chaucer nos ofrece una justificación para su obra y por extensión para todas las obras literarias en general: "For Saint Paul saith, that al that written is, // To our doctrine it is ywrite, ywis: // Taketh the fruit and let the chaff be stille."⁶ La cita de San Pablo a la que hace referencia es la siguiente: "Porque las cosas que antes fueron escritas, para nuestra enseñanza fueron escritas; para que por la paciencia, y por la consolación de las Escrituras, tengamos esperanza."⁷ Esto es relevante dada la misión profética del artista que refiere Tolkien en "On Fairy Stories", de presentar en su obra la consolación que nos ofrece la eucatástrofe, la esperanza de que toda la historia sub-creada por el artista, al igual que la historia creada por Dios, lleguen a buen fin. Toda obra, literaria o artística sub-creada, según la teoría de Tolkien, es parte de la Creación de Dios.

⁶ Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*, p. 260.

⁷ Nuevo Testamento, Romanos 15,4.

CONCLUSIONES. *Los ciclos en la obra de Tolkien*

El ciclo es un elemento constante en la obra de Tolkien. Al considerar diversas narraciones que describen la evolución del héroe, podemos hablar de un ciclo en espiral, presente por ejemplo en el concepto de los ritos de transición del héroe que regresa al hogar pero tras haber cumplido su misión, logrado el propósito de su búsqueda, tras retornar transformado, evolucionado.

La presencia de estos ciclos se repite una y otra vez y queda representada, muy apropiadamente, en la canción "The Road goes ever on"¹. Bilbo sale de casa en compañía de los enanos y regresa transformado, reconciliado con el lado emprendedor y aventurero de su carácter, así como con una nueva posesión que dará origen a todos los eventos por venir en la Tierra Media, que será el origen de la nueva vuelta del ciclo. Incluso en los títulos de los capítulos nos percatamos de ese reinicio del ciclo pero ya a otro nivel: "An unexpected party" en *The Hobbit* cuya contraparte es "A long expected party" en *The Lord of the Rings*; en esta última obra, la semejanza entre "Many meetings" en el libro 2 y "Many partings" en el último libro y entre "The Black Gate is closed" y "The Black Gate opens" en los libros 5 y 6, entre otras.

Podemos observar cómo dichos ciclos se presentan en distintas magnitudes. En *The Hobbit*, el ciclo parecería circunscribirse al *Bildungsroman* de Bilbo, aunque al conocer la obra en su conjunto sabemos que es sólo el principio de algo que involucra

¹ Como recordamos, la canción "The Road goes ever on" forma parte de *The Hobbit* y, por lo tanto, dado que el público para quien estaba pensada en ese momento era un público infantil, es importante incluir el texto de una manera explícita.

consecuencias mucho más trascendentes. En *The Lord of the Rings*, el ciclo es naturalmente mucho más amplio y por tanto involucra más participantes y trae consecuencias de mayor repercusión. Aun así, del mismo modo empieza con la salida de los cuatro Hobbits de la Comarca y concluye con el retorno de éstos a casa, transformados, tras haber conseguido el bien buscado: la restitución de la paz a la Tierra Media. Inclusive observamos dichos ciclos en el regreso de los Elfos (y de los portadores del Anillo) a través del océano a la Tierra de los Valar. Podríamos pensar que el ciclo individual del desarrollo del Héroe está inserto dentro del ciclo más grande y general de la historia de su realidad tiempo-espacio, en este caso, La Comarca, o Tierra Media, en la transición entre la Tercera y la Cuarta Edad. El ciclo de la historia del Anillo se ve a su vez inscrito en el ciclo cosmogónico, ejemplificado en la llegada de los Elfos a Arda y concluyendo con su partida. En *The Silmarillion*, muchas veces se sugiere que tras esta partida los Elfos retornan a la compañía de los Valar.

Se puede ver, al analizar la historia de Tierra Media en retrospectiva, cómo todos los acontecimientos aparecen como parte del diseño original de Ilúvatar, que iniciara con la Música de los Ainur. El lector, a la altura de muchos de los personajes, queda más como un espectador, como un testigo de la grandeza inefable e incomprensible de los designios de la Providencia divina. Ve, como explica Tolkien en "Leaf by Niggle", solamente los detalles cercanos mientras intuye a lo lejos una realidad mucho más vasta y

sublime², la cual su entendimiento no alcanza a abarcar. La completa realización de la melodía original de Ilúvatar, así como su diseño primigenio, es advertida, vislumbrada en diferentes grados, tanto por el lector, por los personajes y aun por Tolkien. Éste, como Niggle, trabajó en todo detalle en esa hoja de ese único árbol. El diseño general, inconmensurable, infinito de la música universal, de la Gran Música de la Creación, solamente es conocido en su totalidad por Dios.

La música en la obra de Tolkien forma parte integral de la existencia de la Tierra Media. No solamente es parte de la vida cotidiana de los personajes sino que cobra, a lo largo de su historia, una importancia fundamental. La música acompaña al héroe en su evolución y con frecuencia es empleada por éste como una herramienta bélica o de comunicación. El canto es utilizado para comunicar aquello que es más fundamental en el mundo, como en el caso de *The Silmarillion*, donde es empleado para comunicar la vida misma; para crearla de la nada y convertirla en una realidad. Podría ser acaso el lenguaje utilizado por las razas de la Tierra Media, con mayor o menor conciencia, para la comunicación con los Ainur, con aquellos seres ultraterrenos que colaboraran con Ilúvatar para la creación del Universo.

La "Canción de Poder" podría ser definida entonces como una canción que puede cumplir funciones preternaturales de

² En relación con el desarrollo de la novela, en *The Lord of the Rings* solamente se nos muestra en detalle la transición entre la Tercera y la Cuarta edad de la Tierra Media, mientras que en *The Silmarillion* vemos condensada una historia mucho más amplia tanto en tiempo como en espacio. En esta lejanía, el texto se torna mucho más complejo.

comunicación, así como de creación o destrucción. Conlleva generalmente un vínculo implícito o explícito, ya sea con Dios (el Único, Erú Ilúvatar) o con los intermediarios entre éste y las creaturas de la Tierra Media (los Valar).

LISTA DE ABREVIATURAS

SIL = *The Silmarillion*

HOB = *The Hobbit*

LOTR = *The Lord of the Rings*

OED = *Oxford English Dictionary*

OALD = *Oxford Advanced Learner's Dictionary*

DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor. *Sobre la Música*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2000, 90 pp.

Anselm, Don et al. *The New Oxford History of Music, vv.2 and 3*, OUP, London, 1969.

Carpenter, Humphrey (ed.) *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Houghton Mifflin, New York, 2000, 501 pp.

Carpenter, Humphrey. *J. R. R. Tolkien, a biography*, Houghton Mifflin, New York, 2000, 288 pp

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Signet Classics, London, 2005, p. 256

Cullin, Olivier. *Breve historia de la música en la Edad Media*. Paidós, Barcelona, 2005, 129 pp.

Denard, Emilie. 'De la Grande Musique d'Ilúvatar aux chants de pouvoir : la place de l'art poétique et musical en Terre du Milieu', en *Tolkien et le Moyen Âge*, dir. Leo Carruthers, avec la collaboration d'Emilie Denard et Clément Delesalle, Paris: CNRS Editions, 2007, pp. 195

Denard, Emilie. *La mémoire du passé médiéval dans l'oeuvre de Tolkien*. En <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article5849>

Drout, Michael (Ed.) *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: scholarship and critical assessment*, Routledge, New York, 2007, 774 pp.

Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. Gallimard, Paris, 1962, 250 pp

Ford, Boris. *The Cambridge Cultural History of Britain v. 2*, CUP, 1992, 290pp

Ford, Boris. *The Cambridge Guide to the Arts in Britain vv. 1 and 2*, 1988

Foster, Robert. *The Complete Guide to Middle Earth*, Ballantine Books, New York, 2001, 567 pp.

Gass, Robert. *Chanting: Discovering Spirit in Sound*, Broadway Books, New York, 2000, 272 pp.

Gilliver, Peter et al, *The Ring of Words, Tolkien and the Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2009, 256 pp.

Hammond, Wayne and Christina Scull. *J.R.R. Tolkien Companion and Guide*, Houghton Mifflin, New York, 2004, 2300 pp

Hammond, Wayne y Christina Scull. *The Lord of the Rings, a Reader's Companion*, Houghton Mifflin, 2005, 894 pp

Hart, Trevor and Ivan Khovacs. *Tree of Tales, Tolkien, Literature and Theology*, Baylor University Press, Waco, 2007, 146 pp.

Kalevala, versión en español de Alejandro Casona, en <http://www.scribd.com/doc/2570971/Kalevala>

Kermode, Frank et al (Ed.) *The Oxford Anthology of English Literature*, OUP, 1967.

Lobdel Jarred (Ed.) *A Tolkien Compass*, Open Court Publishing, Peru Ill., 2003, 164 pp.

Pearce, Joseph (Ed.) *J.R.R. Tolkien, Señor de la Tierra Media*. Ediciones Minotauro, Madrid, 2002, 231 pp.

Rampoldi, María Florencia. *Tolkien, el Señor de los Mitos*, Círculo Latino, Barcelona, 2003, 140 pp.

Schneidewind, Friedhelm. *Diccionario Enciclopédico Tolkien*. Plaza y Janés, México, 2003, 432 pp.

Simpson, J.A. y E.S.C. Weiner (Eds.), *The Oxford English Dictionary*, 2ª Ed., Oxford University Press, 1989.

Stanton, Michael N. *Hobbits, Elves and Wizards, exploring the wonders and worlds of J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings*, Palgrave Macmillan, New York, 2001, 202 pp.

Tolkien, J.R.R., *Mythopoeia*, en <http://home.ccil.org/~cowan/mythopoeia.html>

Tolkien, J.R.R. *The Silmarillion*. Houghton Mifflin, New York, 2004, 386 pp

Tolkien, J.R.R. *The Annotated Hobbit*. Houghton Mifflin, New York, 2002, 399 pp

Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin, New York, 2004, 1157 pp

Tolkien, J.R.R. *The Book of Lost Tales*. Houghton Mifflin, New York, 2004, 237 pp

Tolkien, J.R.R. *The Tolkien Reader*. Ballantine Books, New York, 1966, 251 pp.

Tolkien, J.R.R. y Donald Swann. *The Road goes ever on, a song cycle*. Ballantine, NY, 1967, 65 pp.

Trias, Eugenio. *El Canto de las Sirenas*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, 1000 pp.

Zimbardo, Rose and Neil Isaacs (Ed). *Understanding the Lord of the Rings*, Houghton Mifflin, 2004, p 29.