



Las canciones de poder en la obra de J.R.R. Tolkien

Recibido: 1 de diciembre, 2023

Aceptado: 29 de abril, 2024

Por: Martha Celis¹, Universidad Iberoamericana, México, Sociedad Tolkieniana, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9798-7064>

Resumen

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. En la obra de Tolkien, la música es un agente predominante en la evolución del héroe, así como en la dualidad creación-destrucción y en la consecuente sucesión de ciclos.

Abstract

Songs of Power in the Works of J.R.R. Tolkien

Tolkien gives a prominent importance to music and song in the novels and stories that make up his work. Such relevance is not only represented as one more element in the culture and society of the world “sub-created” by J.R.R. Tolkien, Middle-earth, but it is rather the engine of the very creation of the Tolkienian universe, the catalyst in narrative knots and in the moments of greatest transcendence for the development of the plot. In Tolkien’s work, music is a predominant agent in the evolution of the hero, as well as in the duality of creation-destruction and in the consequent succession of cycles.

Martha Celis. Las canciones de poder en la obra de J.R.R. Tolkien. Revista *Comunicación*. Año 45, volumen 33, número 1, enero-junio, 2024. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974/e-ISSN1659-3820

PALABRAS CLAVE:

Tolkien, Canciones de poder, música, subcreación, Tierra Media.

KEY WORDS:

Tolkien, Songs of Power, music, subcreation, Middle-earth.

¹ Martha Celis es Doctora en Literatura Hispánica, COLMEX, maestra en traducción, COLMEX, licenciada en Letras Inglesas, UNAM. Tiene un Diplomado en Educación en Virtudes a través del cine, ULIA, y un *Certificate for Overseas Teachers of English*, Universidad de Cambridge. Es coordinadora del Diplomado en Traducción de la Universidad Iberoamericana. Contacto: mcelis.edutrad@gmail.com y mcelis@colmex.mx.

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

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.

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, las canciones son uno de los elementos que nos permiten estudiarlos diferentes pueblos desde el punto de vista de la antropología social y Tolkien se vale de esto para lograr una atinada caracterización de las distintas razas que pueblan el mundo de la Tierra Media.

La relación entre la obra de ficción de Tolkien y aspectos de su obra académica, como los presentes en su ensayo “On Fairy Stories”, nos permiten acercarnos a la filosofía de la “sub-creación” que caracteriza su obra. Es el propio Tolkien quien equipara el papel sub-creador de los Ainur durante la creación del universo de la Tierra Media con el de colaborador que tiene el artista con respecto a la Creación de Dios.

Los ciclos constituyen una constante dentro de la obra de Tolkien, ya que, tras haber llevado a cabo su transformación, el héroe retorna vencedor. Esta evolución 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 su vida.

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 como 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 en una carta a Milton Waldman describe la Tercera Edad como una especie de Medioevo (*SIL*, p. XXV)². 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.³

Varias de estas funciones tienen relación 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

2 , Se hace referencia a las obras principales de J.R.R. Tolkien con base en las abreviaturas siguientes (incluidas en las referencias al final del texto), de uso común en los estudios sobre el autor, empleadas por la Tolkien Society, la Mythopoeic Society, etc.: *SIL*, *The Silmarillion*; *HOB*, *The Hobbit*; *LOTR*, *The Lord of the Rings*.

3 [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, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM_TEXT.html).



Engel Castro Richard
Nombre de la obra: "La puerta al mundo mágico de J.R.R Tolkien"
Técnica: Acrílico y acuarela



Engel Castro Richard
Nombre de la obra: "La puerta al mundo mágico de J.R.R Tolkien"
Técnica: Acrílico y acuarela

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 solo algunos ejemplos. Por otro lado, en las sagas nórdicas, importante tema de estudio para Tolkien, la música llega inclusive a constituirse en un arma empleada por los héroes en las batallas y en otros momentos trascendentes de sus vidas.

EL *BILDUNGSROMAN* Y LA EVOLUCIÓN DEL HÉROE

En las obras de Tolkien, la música se vincula a los procesos de desarrollo del héroe. Esto sucede con numerosos personajes de *The Silmarillion*, comenzando por Beren, por mencionar solo 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*. Podemos observar los distintos elementos de la arquetípica evolución del héroe, analizados por Joseph Campbell, 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. 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, “The Quest Hero”, citado por Zimbardo e Isaacs, 2004, p. 37). Por ejemplo, la salida del hogar está presente en todas las obras, desde *The Silmarillion* hasta *The Lord of the Rings*; sucede en ocasiones de manera voluntaria, como en el caso de Beren, o involuntaria, como con Frodo o Bilbo. Esta salida del hogar se da en un proceso de búsqueda para alcanzar una recompensa —sea esta 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 por parte de entes superiores para lograr su misión, ya sea por los 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 Gan-

dalf 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 Sam en los hobbits, quien se casa al regresar a la Comarca.

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 cual se debe salir para emprender la búsqueda. En la obra de Tolkien este elemento es particularmente significativo. En las cuevas se desarrollan escenas tan trascendentes de *The Hobbit*, como las del 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:

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 again. (*LOTR*, p. 313).

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” (*Sab* 3, 6). Se emplea 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. (*LOTR*, p. 323).

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

FUNCIÓN DE LAS “CANCIONES DE PODER” 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 su presencia 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 nórdicas. La música aparece entonces vinculada a la labor artística, profética y actuante de los distintos héroes que pueblan su obra.

Dentro de las diferentes manifestaciones de la música en la obra de Tolkien, podemos observar cómo no solo 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”. Este 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 corresponden a un instrumento cuyos propósitos son variados; van más allá del uso de la canción como un arma, al constituirse también un instrumento comunicativo, empleado tanto para convocar a seres terrenos como para solicitar la ayuda de seres ultraterrenos.

El término “Canción de Poder” es empleado de manera explícita por el propio 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, es-
cape. (SIL, p. 168).*

EJEMPLOS DE LAS “CANCIONES DE PODER” COMO ELEMENTOS DE CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN EN LA OBRA DE TOLKIEN

Creación del Universo

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, esta se desarrolla de manera cíclica, es decir, mediante la repetición periódica del ciclo creación-destrucción o nacimiento-muerte. El primer objetivo de la Canción de Poder es la creación misma del universo, aunque no se emplee el término propiamente dicho; la música es llamada “The Great Music” or “The Music of Creation”. 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. Mircea Eliade señala también 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” (Eliade, 1963, p. 19) 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 explicarla Música de los Ainur:

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 Âge. (Denard, 2007, p. 195).

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 explica la secuencia de las estaciones, etc., todo esto dentro de *The Silmarillion*. En la Creación misma, durante la “Gran Música”, Melkor, intenta crear discordancias a la armonía generada por la unión de las distintas melodías concebidas por los demás Ainur. Es este 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 la suya 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 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.” (*SIL*, p. 5).

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, el cual se repetirá tantas veces en la historia de la Tierra Media, que da lugar a la “Eucatóstrofe”. Este término es acuñado por Tolkien para referirse a los acontecimientos negativos presentes en la historia y que permiten un desenlace positivo, es decir, de acuerdo con el 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 se encuentra en el siguiente fragmento que relata la creación de los árboles de los Valar:

Yavanna hallowed [the green mound, Eze-llohar] 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 Yavanna made they have most renown, and about their fate all the tales of the Elder Days are woven. (*SIL*, p. 26).

De aquí podemos deducir la gran importancia de las Canciones de Poder dentro de la cosmogonía de la Tierra Media, pues se establece que todas las historias de los primeros días de Arda están entrelazadas 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, contrapuesto 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. 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 cómo 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 referencia 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. [...]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 Taniquetil. (*SIL*, p. 79).

La destrucción que Melkor y su discordancia se ven subrayadas por el uso del término “Unlight”, empleado para describir la obscuridad tejida por Ungoliant; este término es un neologismo acuñado por Tolkien. Por el contrario, al describir la celebración de los Valar, la mención de la música contribuye a transmitir una atmósfera de creación.

Creación de los astros primigenios

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 —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 estos 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. (*SIL*, p. 110).

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 estos, para sustituir a los dos árboles y cumplir con su función.

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, 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.

(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”. (*LOTR*, p. 192).

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”. Recordemos que existe una relación arquetípica en el mito, reflejada en la literatura, la cual relaciona el invierno con la destrucción, por tanto, la primavera con la creación. De acuerdo con la cosmovisión de Tolkien, vemos cómo el canto contribuye a la Eucatástrofe, mientras provoca ese triunfo de la vida y el amor sobre la muerte.

La canción como herramienta de búsqueda

En el capítulo que Tolkien dedica en *The Silmarillion* a la historia de Beren y Lúthien, se relata la forma en que esta 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. (*SIL* p.179).

A pesar de que se subraya la belleza del canto de Lúthien, este cumple una función destructiva, a través de la confusión, al cegar a Morgoth.

Las canciones como herramienta de comunicación

Una de estas funciones de la canción es comunicarse de forma interpersonal, ya que Tolkien hace que los personajes lo hagan a través del canto en lugar de con un grito, para hacer consciente su presencia al interlocutor. Esta característica vincula a *The Silmarillion*, *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*. En este último texto, Sam logra al mismo 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 consigue tanto enfurecer a las arañas del bosque, al hacer que estas suspendan su ataque a los enanos que se hallan encerrados en capullos de telaraña, como hacer conscientes a estos 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! (*HOB*, p. 211).

En *The Silmarillion*, vemos cómo de esa manera Lúthien localiza a Beren cuando este es prisionero de Sauron: “Lúthien heard his answering voice, and she sang a song of greater power” (*SIL*, p. 171). 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 él, colgado de un risco del único brazo que le resta, le responde cantando:

Then Fingon the valiant, son of Fingolfin (...),
 in defiance of the Orc 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. (*SIL*, p. 103).

Podemos observar cómo en las dos referencias anteriores, 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 relatar tradiciones de antaño, entretener o inclusive caracterizar a quien las interpreta, como sucede en el caso de los Ents. 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 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!
 (*LOTR*, p. 485).

Al momento de escuchar su canción de marcha podríamos pensar que solo somos testigos de una canción bélica cuyo propósito es aprestar a las huestes a la batalla. Es en voz de Pippin, tan solo unos capítulos más tarde, que se nos muestran las implicaciones de esa música, que va 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”. (*LOTR*, p. 565). A través de esta aseveración de Pippin, la voz narrativa nos invita a suponer que dicha canción conlleva “poder” en sí misma y que tuvo un importante papel: fue en realidad un elemento actuante en la derrota de Saruman.

COMPRESIÓN 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 mostrar las características de la canción y el entorno en que aparece, pero sin ofrecernos las palabras específicas contenidas en el texto de esta.

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 verses. (*LOTR*, p. 232).

Aunque en el texto resalta el valor de la música de las voces y la belleza de las melodías, en este ejemplo encontramos un claro énfasis a la importancia de las palabras, ya que estas “toman forma” y conducen a Frodo a esa realidad alterna: a pesar de su comprensión limitada, 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 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 Media, 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, de esta manera se refuerza que el sentido de estas 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!” (*LOTR*, p. 119).

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, por tanto, al lector, se enfatiza en que detrás de una aparente jergonza sin sentido, probablemente se encuentre un significado desconocido. Sin embargo, no se profundiza en el asunto y es la noción del rescate por medio del canto la que llega hasta nosotros:

There 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. (*LOTR*, p. 120).

El ataque que el Barrow-Wight emprende contra los Hobbits inicia con un encantamiento cantado por esta criatura. Sin embargo, el ataque es detenido por Frodo mientras recrea una de las canciones, supuestamente sin sentido, de Tom Bombadil, y de forma inmediata aparece este para atender 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. (*LOTR*, p. 142).⁴

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 resta su efectividad. 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:

4 Las cursivas son mías.

“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 [...] (*LOTR*, p. 729).

La mera mención del nombre de Galadriel junto con la presencia de la música en la memoria de Sam sirven de detonante para que 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 solo 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 en la obra de Tolkien, como podemos ver en sus propias palabras en sus notas al ciclo de canciones “The Road goes ever on”. Este himno ha sido considerado una oración, incluso se ha equiparado con los himnos a la Virgen María en la tradición cristiana.

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 solo en el caso revisado 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. Aparte del Himno a Elbereth mencionado y de las canciones de Tom Bombadil, esta es la única canción cuyo texto aparece más de una vez en *The Lord of the Rings*. La primera vez la encontramos en el capítulo “The Battle of the Pelennor Fields” en labios de Éomer, justo antes de que Aragorn regrese como heredero de Isildur de los Senderos de los Muertos. Durante el funeral de Théoden, vuelve a aparecer la canción prefigurada unos diez capítulos antes, con algunas variantes, pero 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:

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. (*LOTR*, p. 976).

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 quienes ya partieron. Eorl y Théoden siguen muertos, pero la canción suscita en aquellos que la escuchan y comprenden las palabras un “temporary suspension of disbelief”, y provoca la ilusión de que los héroes aún están con vida.

Vemos cómo en ciertos casos particulares en la obra no se menciona el texto de las canciones o si se hace 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 del que canta, como en el caso de Tom Bombadil; aunque no podemos saber con certeza si él sí llega a entender las palabras o si estas son empleadas solo como un recurso fonético. En otros casos, el personaje que interpreta la canción desconoce el significado de las palabras, como 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 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 alguno de los personajes presentes sí lo entiende, como ocurre con los jinetes de Rohan, vemos cómo tienen una perspectiva y una profundidad de la experiencia (*insight*) mayor que quienes sólo presencian el canto desde un nivel menos participativo.

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 solo 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 Sam. En este caso, la aprehensión del sentido preternatural de la música se presenta como un don. Se recibe gratuitamente, ya sea por providencia divina (el “everyman” como instrumento, como en la derrota de Shelob) o por recompensa a quien 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 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.

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 segundo 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”. (*SIL*, p. 3).

El “tema” al que se hace referencia en voz de Ilúvatar es precisamente el tema original del Dios supremo, “the One”, y de este 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. Asimismo, quienes 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, por tanto, vincularla a su cosmovisión. 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.

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 este y lo enriquece. De aquí podemos deducir la tremenda importancia que Tolkien asigna a la creación (o más bien subcreación) artística, cuando la compara, al utilizar el mismo término, con la participación en la creación del universo por parte de los Ainur.

Por lo tanto, podemos darnos cuenta de que si bien el artista, representado por los Ainur, tiene la libertad de interpretar la música de acuerdo con sus preferencias, inclusive si decide hacerlo 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 solo logra enriquecer la armonía, hacerla más completa de acuerdo con los de-

signios 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. Tal relación de dependencia refleja asimismo la cosmovisión medieval en cuanto a la música, en la que 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. 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 eucatastrofe: la esperanza de que toda la historia sub-creada por el artista, al igual que la historia creada por Dios, lleguen a buen fin.

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, tras haber cumplido su misión, logrado el propósito de su búsqueda, retorna 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”. 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.

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 solo el principio de algo que involucra consecuencias mucho más trascendentes. En *The Lord of the Rings*, el ciclo

es naturalmente mucho más amplio, 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 su retorno 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 concluye 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 sublime, cuyo entendimiento no se puede 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. Este, 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 este como una herramienta bélica o de comunicación. El canto es utilizado para comunicar aquello que es 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.

LISTA DE ABREVIATURAS

SIL = *The Silmarillion*

HOB = *The Hobbit*

LOTR = *The Lord of the Rings*

OED = *Oxford English Dictionary*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Affligemensis, J. (1950) *De musica cum tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus scriptorum de musica, vol. 1. Roma, Italia: American Institute of Musicology, 43–200, trad. propia, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHDEM_TEXT.html).

Carpenter, H. (Ed.). (2000). *The Letters of J. R. R. Tolkien*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Carpenter, H. (2000). *J. R. R. Tolkien, a biography*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Denard, E. (2007). De la Grande Musique d’Ilúvatar aux chants de pouvoir : la place de l’art poétique et musical en Terre du Milieu. En L. Carruthers (Dir.), *Tolkien et le Moyen Âge* (193-216). París, Francia: CNRS Editions.

Eliade, M. (1963). *Aspects du Mythe*. París, Francia: Gallimard.

Eliade, M. (2018). *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, trad. W. R. Trask. Princeton, EE.UU.: Princeton University Press.

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

Tolkien, J.R.R. (2004). *The Silmarillion*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Tolkien, J.R.R. (2002). *The Annotated Hobbit*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Tolkien, J.R.R. (2004). *The Lord of the Rings*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Tolkien, J.R.R. (2004). *The Book of Lost Tales*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.

Tolkien, J.R.R. (1966). *The Tolkien Reader*. New York, EE. UU.: Ballantine Books.

Tolkien, J.R.R. y D. Swann. (1967). *The Road goes ever on, a song cycle*. Nueva York, EE.UU.: Ballantine

Zimbardo, R. y N. Isaacs (Eds.). (2004) *Understanding the Lord of the Rings*. Nueva York, EE.UU.: Houghton Mifflin.