

TESIS DOCTORAL

Título:

Líneas temáticas de la épica homérica en

The Lord of the Rings de Tolkien

Autor: Prof. Luz E. A. PEPE DE SUÁREZ

Director de Tesis: Prof. Dra. Ana María GONZÁLEZ DE TOBIA

Co-Director de Tesis: Prof. Dr. Mario A. PRESAS

Fecha de Presentación: Octubre de 2001

Lugar: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad

Nacional de La Plata

A la memoria de mis padres.

A Jorge, Luz María, Leopoldo Martín y Jorge
Luis, a modo de compensación por las horas de
amor robadas.

The chief biographical fact to me is the completion of *The Lord of the Rings*, which still astonishes me. A notorious beginner of enterprises and non-finisher, partly through lack of time, partly through lack of single-minded concentration, I still wonder how and why I managed to peg away at this thing, year after year, often under real difficulties, and bring it to a conclusion. I suppose, because from the beginning it began to catch up in its narrative folds visionns of most of the things that I have most loved or hated. (*Letters*, 257)

Are there any 'bounds to a writer's job' except those imposed by his own finiteness? No bounds, but the laws of contradiction, I should think. But of course humility and an awareness of peril is required. A writer may be basically 'benevolent' according to his lights (as I hope I am) and yet not be 'beneficent' owing to error and stupidity. I would claim, if I did not think it presumptuous in one so ill instructed, to have as one object the elucidation of truth, and the encouragement of good morals in this real world, by the ancient device of exemplifying them in unfamiliar embodiments, that may tend to 'bring them home'. But, of course I may be in error (at some or all points): my truths may not be true, or they may be distorted: and the mirror I have made may be dim and cracked. But I should need to be fully convinced that anything I have 'feigned' is actually harmful, *per se* and not merely because misunderstood, before I should recant or rewrite anything. (*Letters*, 194)

In fact I write as I do, ill or well, because I cannot write otherwise. If it pleases anybody, large or small, I am as much surprised as delighted. (*Letters*, 311)

RECONOCIMIENTOS

A la hora de pagar deudas me encuentro con que la lista de colegas, amigos y ex-alumnos que me asistieron y apoyaron acercándome bibliografía, consejos y palabras de aliento es tan larga que creo que sería tarea casi imposible nombrarlos a todos. Por eso y por temor a incurrir en olvidos innecesarios quiero abarcarlos a todos y cada uno en este agradecimiento conjunto.

Mi deuda con los críticos e investigadores, tanto en el campo de la filología griega como en los estudios tolkienianos, se hará evidente a través de las citas de esta investigación. Pero es necesario destacar muy especialmente mi reconocimiento hacia el trabajo editor de Christopher Tolkien y de Humphrey Carpenter, trabajo sin el cual ninguna aproximación seria a la obra del filólogo oxoniense sería posible.

Es necesario además expresar mi agradecimiento a la Bodleian Library que me facilitó el acceso a la información sobre los manuscritos de Tolkien y a material bibliográfico que me faltaba.

Debo agradecer también a mi Directora de Tesis Prof. Dra. Ana M. González de Tobia y a mi Co-Director Prof. Dr. Mario A. Presas por la infatigable asistencia y apoyo en la consecución de mis objetivos y por la implacable detección y señalamiento de fallas o carencias, que no fueron pocas. A ellos se debe el mérito de esta investigación. Las fallas que pudieren haber quedado son de mi entera

responsabilidad.

And last but not least debo agradecer a mi familia, que soportó mis entusiasmos y depresiones, ausencias y olvidos, durante el agotador proceso de esta investigación, sin cuyo cariño incommovible no me hubiera sido alcanzar mis metas.

SUMARIO

ADVERTENCIA PRELIMINAR.....	pág. 1
INTRODUCCIÓN.....	pág. 3
1. PLANTEO GENÉRICO: INTENTOS DE CLASIFICACIÓN	pág. 44
2. ÉPICA HOMÉRICA. ELEMENTOS COMPOSITIVOS	pág. 85
2.1. EL HÉROE ÉPICO	pág. 145
2.1.1. Caracterización y sustento del héroe mítico	pág. 145
2.1.2. El héroe épico en <i>Iliada</i> , <i>Odisea</i> y <i>The Lord of the Rings</i>	pág. 149
2.1.3. αἰδώς como elemento determinante de la personalidad del héroe	pág. 163
2.1.4. κλέος - φήμη	pág. 172
2.2. LA BÚSQUEDA O EMPRESA EN HOMERO Y TOLKIEN.....	pág. 194
2.2.1. Obstáculos y pruebas: κατάβασις en <i>Odisea</i> y en <i>The Lord of the Rings</i>	pág. 204
2.3. EL CULTO DE LA AMISTAD.....	pág. 225
3. CONCLUSIONES	pág. 232

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Al citar las obras de Tolkien hemos utilizado los textos en inglés, en razón de que consideramos que toda investigación literaria sobre un autor debe realizarse en lo posible, sobre el texto escrito en idioma original. Las ediciones usadas para el caso son las que se detallan a continuación. Las citas se realizarán en el *corpus* de la tesis entre paréntesis por medio de abreviaturas acompañadas en cada caso por el número de la página correspondiente. Por consiguiente, en la lista mencionada colocaremos al lado de cada obra la abreviatura que utilizaremos. En cuanto a las citas correspondientes a las obras de autores griegos clásicos, en cada caso se coloca a continuación la versión en castellano que es de nuestra autoría. Los datos bibliográficos correspondientes a las ediciones utilizadas están registrados en el Anexo Bibliográfico. Se ha procedido de igual modo con las citas de las obras críticas que hemos usado en nuestro trabajo: en el cuerpo del mismo y entre paréntesis luego del apellido del autor, aparece el número de la página correspondiente a la cita. Las coordenadas bibliográficas quedan asentadas en el Anexo mencionado.

Para el análisis de las estructuras narrativas de los textos épicos investigados nos hemos valido del enfoque y la terminología utilizados por Genette y registrados por Prince en su *Dictionary of Narratology* (1989).

The Book of Lost Tales. 2 T. Edited by Christopher Tolkien. New York, Ballantine Books, 1992. (*LTI*) y (*LTII*)

The Hobbit. London, Unwin Paperbacks, 1981. 4a ed. (*TH*)

The Lays of Beleriand, N.Y., 1994. (*Lays*)

The Lord of the Rings. London, Harper Unwin Publishers, 1995. (*LOTR*)

The Monsters & the Critics. London, Harper Collins, 1997. (*Monsters*)

The Silmarillion. London, Unwin Paperbacks, 1979. (*TS*)

Smith of Wootton Major; Farmer Giles of Ham. New York, Ballantine Books 1991. (*Smith*)

The Tolkien Reader; stories, poems, and comentaries by the author of *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* with an introduction by Peter S. Beagle. New York, Ballantine Books, 1992. (*TTR*)

Tree and Leaf; including the poem *Mythopoeia*; with and introduction by Christopher Tolkien. London, Unwin Hyman, 1988. 2a ed. (*T & L*)

Unfinished Tales. New York, 1993. (*UT*)

INTRODUCCIÓN

El proyecto de esta investigación se origina a partir del convencimiento de la pervivencia de los temas épicos tradicionales acuñados ancestralmente por Homero en *Iliada* y *Odisea*, dentro de la narrativa de un autor contemporáneo que ha marcado la más extraordinaria repercusión en la masa lectora de las últimas cinco décadas, despertando adhesiones de diversas nacionalidades y de diferentes estratos sociales. Si añadimos a esto el hecho de que el mencionado autor es un filólogo de reconocido prestigio y erudición, y acreditada solvencia en el ámbito académico oxoniense, el asunto adquiere un perfil de inquietante atracción. En las postrimerías de este milenio varias encuestas llevadas a cabo en toda Inglaterra por cadenas de librerías, canales de televisión, sociedades literarias y periódicos, dieron como absoluto ganador en las categorías Mejor (o Más Importante) Libro del Siglo y Mejor Autor a *The Lord of the Rings* y a Tolkien respectivamente. En una sola de las encuestas y únicamente en un resultado parcial circunscripto a la región de Gales se vio desplazado del primer puesto por *Ulyses* y James Joyce.

Una consulta inicial y el rastreo de la bibliografía crítica existente al respecto, nos condujo a la sospecha de que hasta el momento los estudios e investigaciones realizados sobre la obra del filólogo oxoniense sólo se habían ocupado por destacar los rasgos más obvios como su deuda con el *Beowulf* o las líneas conectoras con el *Kalevala* o la *Eddas* o las posibles influencias del ciclo

artúrico o nibelungo y en general sus conexiones con el ámbito medieval, soslayando las particularidades que permitirían relacionarla con las temáticas hilvanadas por Homero y Hesíodo y cuyo hilo conductor rescata Virgilio en el mundo romano para bordar la trama de su *Eneida*. Otro aspecto que es posible detectar en la revisión del material bibliográfico relacionado con la obra del autor que nos ocupa, es la constante preocupación y los denodados esfuerzos de los críticos por ubicar la obra de Tolkien dentro de los parámetros de la narrativa contemporánea. Finalmente hay un tercer aspecto -doble en realidad- que los investigadores no han podido pasar por alto y que está conformado por el sustrato mitológico y lingüístico que fertiliza y nutre el suelo de la creación tolkieniana.

La *mythopoiesis* es el pivote sobre el cual descansa y alrededor del cual gira la totalidad de la producción literaria tolkieniana. Pero el factor generador de esta *mythopoiesis* y la sólida estructura en la que se apoya están constituidos por lo que el autor calificó en su momento "A secret vice" (*Monsters*: 198-223) aludiendo a la invención de lenguas. El monumental universo ideado por Tolkien no es la mera creación poética de un narrador o de un lírico: es, a la vez, la consolidación de toda la vida de apasionada investigación de un gran filólogo y de un gran lingüista.

La filología, la lingüística y la mitología mezcladas sabiamente en el caldero creador de Tolkien, producen la fusión magistral que dará origen a un producto único y original en cuanto obra de un solo individuo, por cuanto la conformación resultante es la de una auténtica cosmogonía con su correspondiente *corpus* mitológico. Su misma génesis laboriosa, prolongada, exhaustiva, le confiere características únicas en su especie.

Es posible obtener una fehaciente certificación del paulatino proceso

genético del texto de *The Lord of the Rings* o de las diversas partes de *The Silmarillion* (el tronco materno), a través de las páginas de los tomos de *The Histories of Middle-earth* editados por Christopher Tolkien con abundantes notas aclaratorias de impecable erudición. Las numerosas variantes de las distintas alternativas del relato en ambas obras, las notas al margen realizadas por Tolkien con modificaciones de todo tipo, la reelaboración de párrafos o de diálogos y aún de escenas completas, atestiguan la meticulosa labor poética de una vida consagrada plenamente a la creación de un universo en sus detalles más ínfimos y particulares. El lector que transita desprevenidamente la obra tolkieniana no puede menos que llegar al punto crucial en que se le instala en la mente la duda sobre si realmente es la creación de un hombre; si un único ser humano, por sí mismo, durante su limitada existencia terrenal, puede desarrollar semejante concepción monumental o, si este hombre, filólogo e investigador, por añadidura, no habrá encontrado por azar, algunos manuscritos ignotos, con un *corpus* arcaico que recoge tradiciones antiquísimas de pretéritas civilizaciones desaparecidas en la noche de los tiempos. Porque toda esta obra es tan acabada, tan perfecta en sus mismas imperfecciones, tan semejante a los textos que filólogos y lingüistas estamos acostumbrados a investigar, a las antiguas epopeyas -sin ser exactamente igual a ninguna-, que sutilmente el interrogante se nos instala en el espíritu. No podemos dejar de recordar el célebre caso de otro gran poeta, el romántico Macpherson y las famosas canciones del bardo Ossian.

La genética de los textos tolkienianos publicada, como ya mencionamos, con relevantes notas aclaratorias de su hijo Christopher, sin embargo, sirve para despejar cualquier duda al respecto y para atestiguar la infatigable y agotadora tarea

de creación de su genial padre.

Por otra parte, Tolkien mismo, en repetidas ocasiones se ha preocupado por dejar testimonios claros de sus tempranos sentimientos de frustración ante la carencia de material mítico conectado con las raíces de su país (“bound up with his tongue and soil”) y de la imperiosa necesidad experimentada por dotar a su país de un *corpus* mitológico consistente y polícromo. Una paciente revisión de la correspondencia del escritor inglés editada por Carpenter (1981) con la asistencia de Ch. Tolkien permite acceder a datos reveladores respecto a los pensamientos que movilizaban al filólogo oxoniense. Las referencias a su pasión por las lenguas (en especial la creación de éstas) y a su mitología se acumulan, pero son desde todo punto destacables y reveladoras dos largas cartas enviadas a Milton Waldman y a W. H. Auden respectivamente. En ambas se patentiza claramente y con diferentes matices la temprana admiración que despertó ya en su infancia el descubrimiento y aprendizaje de nuevas lenguas, la inclinación a lo que él llama “linguistic aesthetics” y su insaciable apetito de mitos que da origen por un lado, a un sentimiento de nostalgia frente a la ausencia de un *corpus* que fuera patrimonio de su tierra, y por otro, a su propósito de crearlo como un legado para su England.

I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic to the level of romantic fairy-story -the larger founded on the lesser in contact with the earth, the lesser drawing splendour from the vast backcloths- which I could dedicate simply: to England; to my country. It should possess the tone and quality that I desired, somewhat cool and clear, be redolent of our "air" (the climate and soil of the North West, meaning Britain and the

hither parts of Europe; not Italy or the Aegean, still less the East), and, while possessing (if I could achieve it) the fair elusive beauty that some call Celtic (though it is rarely found in genuine ancient Celtic things), it should be "high", purged of the gross, and fit for the more adult mind of a land long steeped in poetry. I would draw some of the great tales in fullness, and leave many only placed in the scheme and sketched. The cycles should be linked to a majestic whole and yet leave scope for other minds and hands, wielding paint and music and drama. Absurd. (*Letters*, nº 131)

En verdad, más que absurdo cabría denominarlo imposible. Sin embargo es la más aproximada descripción de *The Silmarillion* que se haya escrito jamás. Aunque Tolkien no haya podido darle los toques finales -de hecho la muerte lo sorprende en la tarea de revisión y reordenamiento del material existente- y se haya publicado póstumamente gracias al paciente trabajo de ordenación de manuscritos hecho por su hijo Christopher, se puede apreciar debidamente la magnitud de la titánica empresa que el lingüista se propuso llevar a término. Este propósito aparece como una constante a través de todos los escritos de Tolkien, a veces claramente expreso en su correspondencia, otras sutilmente velado en sus ensayos o en las obras de ficción, pugnando por evidenciarse entre símbolos y metáforas. Mientras el filólogo se debate tratando de dar forma final a los últimos libros de *The Lord of the Rings* escribe de un tirón un cuento que corporiza sus más íntimos sentimientos y preocupaciones. *Leaf by Niggle* cristaliza sin lugar a dudas las angustias y desvelos conectados con el misterioso proceso de la creación artística, especialmente del tipo de creador que era Tolkien. Un hombre que, al igual que el protagonista del cuento, acostumbraba a "to niggle" en los detalles:

He used to spend a long time on a single leaf, trying to catch its leaves in the same style, and all of them different.

There was one picture in particular which bothered him. It had begun with a leaf caught in the wind, and it became a tree; and the tree grew, sending out innumerable branches, and thrusting out the most fantastic roots. Strange birds came and settled on the twigs and had to be attended too. Then all round the Tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country began to open out; and there were glimpses of a forest marching over the land, and of mountains tipped with snow.
(*T & L: 75-76*)

La conexión es absolutamente explícita, pero si esto no fuera suficiente existen en su correspondencia abundantes referencias al origen del cuento e incluso afirmaciones concretas al respecto (*Letters: 113, 195, 257 y 320-1*) en las cuales confiesa que en la época en que lo escribió -de un tirón y de cabo a rabo, como nunca antes lo había hecho- estaba muy ansioso por su “own internal tree” que se le escapaba de las manos y parecía fuera de control:

Looking at it myself now from a distance I should say that in addition to my tree-love (it was originally called *The Tree*) it arose from my own pre-occupation with *The Lord of the Rings*, the knowledge that it would be finished in great detail or not at all, and the fear (near certainty) that it would be 'not at all'. (*Letters: 257*)

El cuento traduce de manera inequívoca la lucha de Tolkien por lograr un

todo comprensible y a la vez completo de la base mítica que sustentaba su creación -*The Silmarillion*- y la historia que tenía entre manos: *The Lord of the Rings*. Por ese entonces los editores habían rechazado su idea primitiva de publicar las dos obras juntas y esto desvelaba a Tolkien ya que tenía el firme convencimiento de que aún añadiéndole los apéndices con cronologías, calendarios, historias de las razas y lenguas respectivas, la completa comprensión del Mundo que había creado no podía ser abarcada en su compleja totalidad ni comprendida en profundidad en toda la magnitud de su concepción y fundamentación sin el referente de *The Silmarillion*. Y lo atormentaba la sensación de impotencia frente a la obra que se le escapaba de las manos, adquiriendo dimensiones que la tornaban inabarcable, incontenible e ingobernable. Todo esto se traduce en las alternativas del cuento y se mezcla a otra de las preocupaciones fundamentales que motivaban al escritor inglés: la figura del poeta como sub-creador -como un auxiliar divino, integrante y parte de la Creación, y a su vez capaz de crear- y el producto de su creación como un derecho inalienable del ser humano, otorgado y procedente del máximo Creador. Vista bajo esta luz la Hoja que Niggle dibuja se presenta como una germinación inusitada, un brote imprevisto y espontáneo de un árbol preexistente cuyo tronco madre se sustentaba en poderosas raíces tal como *The Hobbit* irrumpe impensadamente a partir de una frase trazada en forma impulsiva en la hoja en blanco de un examen, constituyendo una proyección de un árbol ya frondoso y añejo que es *The Silmarillion* y que cobija en sus ramas y entre las hierbas que crecen entre sus raíces, y en el suelo que lo nutre, a numerosas especies, y que además proyecta su sombra hacia un paisaje, *The Lord of the Rings*, que se vislumbra en lontananza entre su follaje. Considerando que Tolkien comienza a escribir los primeros relatos de lo que

constituirá su *corpus* mitológico alrededor de 1914 y que todavía se encuentra en la agotadora tarea de elaboración, corrección y ordenamiento de los mitos, es posible darse cuenta de que *The Silmarillion* representaba toda una vida dedicada a la creación. Las Palabras Preliminares de Christopher Tolkien a la edición póstuma de la obra confirman lo anteriormente expuesto y ponen de manifiesto el grado de importancia que su padre le otorgaba a la misma:

“As the years passed the changes and variants, both in detail and in larger perspectives, became so complex, so pervasive, and so many-layered that a final definitive version seemed unattainable. Moreover the old legends (‘old’ now not only in their derivation from the remote First Age, but also in terms of my father’s life) became a vehicle and depository of his profoundest reflections.” (*TS*: 7)

En el ensayo mencionado anteriormente sobre la ficción feérica (*On fairy Stories*, originalmente preparado para la Andrew Lang Lecture de 1938 en la University of St. Andrews), Tolkien sostenía que “the story-maker proves a successful ‘sub-creator’. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world.” (*T & L*: 36) Desechando la antigua concepción de M. Müller en cuanto a considerar a la mitología una enfermedad del lenguaje, adhiere a las nuevas corrientes que proponen un origen común para la filología, la mitología y la lingüística. Ernest Cassirer en Alemania y Owen Barfield en Inglaterra constituyen los representantes de esta tesis de la interconexión de lenguaje y mito, que es cara a Tolkien. (Barfield es además uno de los integrantes de *The Inklings*, el selecto grupo literario que se

nucleaba alrededor de Tolkien y Lewis). En el ensayo reconoce y sostiene la estrecha relación de la lingüística con la mitología “To ask what is the origin of stories (however qualified) it is to ask what is the origin of language and of the mind”...“The incarnate mind, the tongue, and the tale are in our word coeval.” (*T & L*: 20 y 24). Tolkien educado en la investigación filológica se propone rastrear los contenidos semánticos de palabras y raíces, intentando recuperar, por medio de los significados pretéritos, la imaginación y la percepción y los sentimientos de quienes los usaban. Recuperar y recapturar matices perdidos lo habilitan para alcanzar exactitud y riqueza de significado, combinando erudición con imaginación. Esa trayectoria remontando las líneas diacrónicas en busca de las prístinas resonancias de los vocablos, llevando a cabo un agotador trabajo científico “led him through science into art, and through art into an almost spiritual realm wherein the word was the conveyer of primal truth, the magic vehicle not just of communication but of genuine communion” (Flieger, 1983: 9). Esto convierte a la palabra en la clave que permite el acceso a la perdida relación (*relegare*) de la criatura con el Creador. Flieger trae a colación la conversación con Tolkien citada por Simone d'Ardenne, antigua discípula y amiga del filólogo y filóloga ella misma, en su ensayo “The Man and the Scholar” (1979: 34) cuando lo interrogara acerca de su trabajo “You broke the veil, didn' t you, and passed through?” y relata que él “readily admitted” haberlo hecho. El comentario de Flieger al respecto es que tanto la pregunta como la respuesta “is not the usual mode” en un intercambio filológico. “Both question an answer betoken an awareness and acceptance of the word as one avenue into the perception of the super-natural the super-real. To break the veil and pass through would be to penetrate beyond the normal human perception to another, perhaps

higher reality, one always present but not readily accessible.” (1983: 9-10) Para Flieger la aceptación de Tolkien a la suposición de S. d'Ardenne confirma que el escritor experimentaba la certeza de que el uso de la palabra y sus investigaciones sobre la misma le habían permitido trascender la invención y alcanzar la visión real de lo escrito, que “the word itself was the light by which he saw”. Esto no sólo se transluce en el mencionado ensayo sobre los cuentos de hadas, sino que se evidencia en diversas manifestaciones del escritor en su correspondencia y otros escritos (*Letters*: 144, 145 231, 211, 216, etc.), en las que aparecen como una constante sus afirmaciones acerca de que las historias fueron desenvolviéndose naturalmente, “se fueron contando” y que su sensación siempre fue la de que estaba registrando sucesos, que las historias surgían completas como cosas dadas y del mismo modo se establecían conexiones. Estas ideas tienen estrecha relación con una de las más importantes facetas del pensamiento tolkieniano que se manifiesta reiteradamente en la aseveración de que los mitos, relatos, leyendas o cuentos de hadas son los mejores conductores de la verdad, ya que de hecho transmiten la verdad más que la realidad. Tolkien se da cuenta de que el lenguaje más bien perceptual que conceptual con el que se maneja el mito, al trabajar con formas y no con ideas abstractas, se ofrece como el más efectivo conductor de la verdad. En una larga carta a Milton Waldman (*Letters*: 147) confiesa “I believe that legends and myths are largely made of 'truth', and indeed present aspects of it that can only be received in this mode; and long ago certain truths and modes of this kind were discovered and must always reappear.” Casi diez años antes había afirmado en su Andrew Lang Lecture “History often resembles 'Myth', because they are both ultimately of the same stuff” (*T & L*: 31). También Flieger percibe que para Tolkien

la ficción resultaba el mejor vehículo para “a reappearance of long-ago truths” ya que al ir más allá del escalpelo del intelecto apuntaba directamente a la imaginación y a la intuición y acepta que

“certainly it was easiest of all for one who loved and lived in words to picture light and dark as actualities and allow them to convey their own values. The polarity of light and dark which generates the elements of Tolkien's fictive world and which motivates its action is created, reflected, and conveyed through the power of the word” (1983:11)

Para cumplir acabadamente la investigación que nos hemos impuesto procederemos a analizar, en primer lugar, todo el material existente relacionado con el tema, al cual nos fue posible acceder. Cumplida esta etapa nos abocaremos, en un primer capítulo, a la tarea de intentar deslindar los problemas relacionados con la “genetic fallacy”, para pasar ya en el segundo capítulo, a delinear los rasgos distintivos de la épica en general, partiendo de los cánones aristotélicos, y de la homérica en especial, ahondando en los rasgos que a nuestro juicio resultan tipificadores. Con este propósito abordaremos primero la caracterización del héroe mítico y del héroe épico como tal, deteniéndonos en el análisis de sus atributos esenciales de τιμή, ἀρετή y κλέος, que buscaremos recuperar en los personajes tolkienianos. El mismo procedimiento se reiterará en el punto siguiente con respecto a los conceptos de κλέος y φήμη a fin de analizar las líneas conectivas que inciden en su retroalimentación.

Este trabajo se propone señalar parentescos pero en ningún momento

pretende hablar de influencias. Partimos de un hecho absolutamente indiscutido: toda la épica antigua, las epopeyas que encontramos en los orígenes de las diversas literaturas, tienen la particularidad de compartir rasgos característicos de comportamiento. Sin embargo, creemos que la épica homérica se distingue por ciertos aspectos originales dentro de los rasgos de conducta mencionados. A esos aspectos nos proponemos apuntar rastreándolos luego en la narrativa tolkieniana. La crítica en general se ha ocupado insistentemente en destacar las relaciones existentes con la medievalística, apoyándose en la especialización académica de la que el autor dio considerables muestras. No negamos esas conexiones y respetamos las investigaciones al respecto. Pero consideramos que, además hay otros rasgos que se han pasado por alto y que merece la pena destacar. Creemos que en la obra de Tolkien perviven valores acuñados en la Antigua Grecia por la épica homérica y que los rasgos esenciales de ésta alientan en las páginas de *The Lord of the Rings*. Nuestro propósito es rastrear las semejanzas y analizar la gravitación de las mismas dentro de la obra de Tolkien.

Es probable que las semejanzas se originen a partir de un hecho discutible pero posible que enfrentó a varias generaciones de helenistas en posiciones irreconciliables y que hoy la mayoría de la comunidad filológica conviene en aceptar: la *Iliada* y la *Odisea* obedecen a un solo plan creador de un poeta individual (llámeselo Homero o no) -y lo mismo sucede con *The Lord of the Rings*- que maneja un *corpus* mitológico de características precisas. Las diferencias se instalan a partir de la imposibilidad de establecer con absoluta certeza hasta qué punto ese *corpus* preexistía o si el poeta griego manipuló seres de su invención y podemos tomar como verdad absoluta las palabras de Herodoto cuando sostiene

Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἡλικίην τετρακοσίοισι
ἔτεσι δοκέω μὲν πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ
πλέοσι· οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἑλλήσι
καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἔπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε
καὶ τέχνα διελόντες καὶ εἶδεα αὐτῶν σημήναντες (II,
53).

(Pues creo que Hesíodo y Homero no vivieron más de
cuatrocientos años antes que yo y estos fueron los que crearon
la teogonía para los griegos, dándoles nombres a los dioses y
distribuyéndoles honores y artes, y describiendo sus figuras).

En el caso del escritor inglés también puede acosarnos la duda frente a la
complejidad y magnitud del universo creado, frente a la diversidad de especies y la
pluralidad de deidades e historias que se estre cruzan. Lo cierto es que la avidez de
Tolkien por el mito y el *märchen* y la enciclopédica capacidad de su mente
inquisitiva lograron, con una increíble capacidad de síntesis, fundir e integrar los
rasgos determinantes de diversas mitologías logrando una creación única y
universal que inclusive está alimentada por una corriente subterránea que la nutre y
la sustenta, conformada por su profunda fe cristiana.

La obra de Tolkien se erige como un misterio vivo y palpitante y constituye
un desafío para el espíritu inquieto de los investigadores siempre al acecho de
nuevos temas y códigos que descifrar. De esta manera no resulta extraño que casi
desde la aparición de sus primeros trabajos haya suscitado un revuelo en los
círculos literarios y académicos de Inglaterra que más adelante se extendería a la
crítica universal.

Mucha tinta ha corrido desde que a fines de la década del 50 se produjo en Europa y Estados Unidos de Norteamérica el furor tolkieniano, y apasionados de diferentes extracciones se lanzaron, con mayor o menor capacidad, al análisis crítico de la obra narrativa del filólogo de Oxford. La crítica especializada y seria fue más cauta y salvo las consabidas reseñas bibliográficas del *New York Times Book Review* y del *Times Literary Supplement*, todas laudatorias, y algunos artículos en revistas literarias, recién en las postrimerías del 60 comienza a cristalizar una obra crítica seriamente fundamentada constituida en su mayoría por ensayos e investigaciones de colegas del ámbito universitario británico o jóvenes investigadores, ex-alumnos de Tolkien a menudo, integrantes de centros de estudios en medievalística o lingüística de universidades europeas o estadounidenses.

Tal vez la avanzada de la crítica erudita esté representada por una colección de ensayos publicados en Londres en 1968 por la Universidad de Notre Dame Press, a propósito de *The Lord of the Rings* cuya edición estuvo a cargo de Neil D. Isaacs y Rose A. Zimbardo (1968) quienes reunieron bajo el título de *Tolkien and the critics*, una serie de artículos que a partir de la temática del “quest hero” (o héroe de la búsqueda o empresa), analiza el juego entre destino y libre albedrío en la narrativa tolkieniana, como también revisa aspectos relacionados con el Ser y la visión moral, explorando además el uso que hace Tolkien del antiguo Sajón. Destacamos especialmente entre los autores de dichos ensayos a su antiguo amigo y colega de Oxford, C. S. Lewis y a su crítico más fervoroso el poeta W.H. Auden.

Un año más tarde aparece un estudio crítico de Lin Carter (1969), en donde se procede a destacar las relaciones entre la obra de Tolkien y la literatura fantástica

hurgando en los antecedentes mitológicos escandinavos, a los que considera la fuente de la nomenclatura utilizada por Tolkien para bautizar personajes y lugares en su saga. Esta conexión había sido ya mencionada por el mismo Tolkien en 1955 en una carta dirigida a W.H.Auden (*Letters*: 214). Carter además destaca posibles influencias en temas e ideas.

La década del 70 se abre con un trabajo de investigación de R. Evans (1972) sobre la narrativa de Tolkien a la luz de sus relaciones con la literatura fantástica. Este volumen integra la serie *Writers for the Seventies* de la Warner Paperback Library. Paul Kocher (1972) da a conocer casi simultáneamente un estudio más profundo y detallado que abarca el panorama completo de las obras de ficción del autor inglés, obra que será reeditada en Inglaterra al año siguiente. Ese mismo año aparece también un ensayo dedicado al estudio del heroísmo moderno donde Roger Sale (1973) rastrea lo que él denomina el “mito de la unidad perdida” en tres escritores como D. H. Lawrence, W. Empson y J. R. R. Tolkien, modernos creadores de nuevos héroes, analizando en cada caso la particular manera en que cada uno de ellos encara el heroísmo. Robert Helms había trazado un planteo psicológico en 1974 explicitando el mito del antihéroe en un ensayo de implicancias freudianas sobre la obra de ficción de Tolkien.

El año 1976 marca la aparición de la primera biografía en los Estados Unidos. Lleva la firma de Daniel Grotta y se publica en Filadelfia. El mencionado autor no contó ni con el asesoramiento de los familiares de Tolkien ni con su aprobación, hecho que obra en detrimento de la credibilidad de los datos que aporta. Los hijos de Tolkien, Christopher en especial, que fue quien asumió la responsabilidad como albacea de la obra de su padre, habían confiado la ejecución

de la biografía a Humphrey Carpenter quien ya había entrevistado al profesor inglés en vida y que por aquella época se encontraba abocado a la tarea de investigación del material escrito y al ordenamiento de toda la documentación suministrada por la familia para la redacción final de su obra. La biografía realizada por Carpenter (1977) fue publicada un año después de la aparición de la de Grotta y la crítica la ha consagrado como lo que es: la más completa y seria de las realizadas hasta el momento. A través de la lectura atenta de sus páginas se hace evidente para el lector el respeto manifiesto y el cuidado casi amoroso con que se ha manejado la documentación pertinente facilitada por la familia, lo mismo que la moderación al presentar sus aseveraciones y conclusiones. Lo que tal vez el investigador extraña es la carencia de notas correspondientes a las citas formuladas, que facilitarían la tarea del especialista para ubicar, en cada caso, los extractos citados del material utilizado. Es particularmente curioso y digno de mencionar este aspecto, dado que todos los textos citados por Carpenter están extraídos de la correspondencia del profesor en su gran mayoría, correspondencia que fue publicada posteriormente en un volumen editado por el mismo Carpenter (1981) con la colaboración de Christopher Tolkien. Dicho volumen constituye una obra de consulta imprescindible, si queremos conocer a fondo los recovecos del pensamiento creador de Tolkien y su espíritu sensible y apasionado. Presenta una inteligente selección de la producción epistolar del erudito profesor entre los años 1914 y 1973. Cierra el volumen una carta, probablemente la última escrita por el autor, dirigida a su hija menor Priscilla, y enviada poco antes de su muerte acaecida el 2 de septiembre de 1973. Afortunadamente, como dice Carpenter en el Prólogo que acompaña esta edición de la producción epistolar, Tolkien tuvo como conducta casi invariable,

guardar copia o bosquejos de las cartas enviadas y, en algunos casos, hasta de las no enviadas, de manera tal, que es posible rastrear casi paso a paso su vida académica y familiar, como creador, como docente, como marido y padre amantísimo, además de manejar un testimonio verídico y vívido de sus relaciones con sus colegas y amigos, con editores y críticos, con admiradores y detractores y con una pluralidad de lectores que le escribía con los requerimientos más extraños que sea dable imaginar.

A partir de la desaparición física del autor inglés, acaecida en Bournemouth, a raíz de una úlcera gástrica complicada con una infección bronquial, en septiembre de 1973, los ensayos, tesis, “papers” y volúmenes de Homenaje comienzan a multiplicarse. La crítica literaria anglosajona reproduce el apasionado fervor que despertó en su momento la aparición de *The Lord of the Rings*, y empieza a hallar eco en las obras de los investigadores hispanoparlantes. El filósofo y educador español Fernando Savater le dedica un capítulo de su libro *La infancia recuperada* (1976) al análisis de la obra de Tolkien, rescatando dos virtudes precisas de la épica tolkieneiana: en primer lugar, el hecho de que el autor a lo largo de más de mil páginas, no pierda jamás el sentido de la acción, ni llegue a aquietarla de tal manera que pueda correr el riesgo de quebrar el ritmo de los acontecimientos y, en segundo término, señala la existencia de lo que él llama “un espacio completamente moral” en el cual el lector se ve inmerso, destacando el hecho de que en la mencionada obra la condición ética lo impregna todo.

En esa misma década, Robert Foster (1978) da a conocer una muy útil y exhaustiva enciclopedia de nombres, lugares y vocablos utilizados por Tolkien en sus obras de ficción que aparece en Estados Unidos de Norteamérica con el nombre

de *A guide to Middle-Earth*. Esta obra será corregida y completada para su edición inglesa, que se publica en 1978 en Londres coincidiendo con la aparición de la reedición de New York. Junto con los Índices realizados por Tolkien que se publicaron con el tercer tomo de *The Lord of the Rings*, resulta una herramienta imprescindible para todo investigador o estudiante avanzado que desee internarse en los intrincados caminos de la cosmogonía tolkieniana.

La bibliografía sobre el autor inglés va tornándose cuantiosa y abarca una vasta gama de su obra. Aproximadamente por la misma época aparecen en Estados Unidos de Norte América, dos interesantes ensayos críticos: *The Mythology of Middle-Earth*, un estudio sobre la mitología de Tolkien y sus relaciones con los mitos del Mundo Antiguo, donde Ruth S. Noel (1977) realiza una prolija y detallada exposición de los antecedentes temáticos y “geográficos”, especies, elementos mágicos, motivos celtas, nórdicos y del ciclo arturiano, intentando descubrir sus correlatos en la mitología griega, rusa y teutona; y *Tolkien's Art: A Mythology for England* de Jane Chance Nietzsche (1979) que analiza el desarrollo de ciertos conceptos germánicos y cristianos -como “kingship” y “adversary”- en la obra del filólogo inglés intentando establecer líneas conectoras con las opiniones vertidas por el autor en sus escritos eruditos sobre “Old & Middle English”. Anne C. Petty (1979) a su vez, insiste también en un enfoque similar en su aproximación a la mitología de Middle-Earth en *One Ring to bind them all*, aunque en su caso el análisis se estructura a partir de la línea de estudio folklórico que caracteriza la corriente de Levy-Strauss y Joseph Campbell.

Dos colecciones de ensayos se añaden paralelamente a los anteriormente mencionados: *A Tolkien Compass*, editada por Jared Lobdell (1975), que reúne

diversos estudios realizados a partir de investigaciones sobre diferentes temas y aspectos de *The Lord of the Rings*, recorriendo una amplia gama que va desde el entrelazado estructural y la configuración narrativa a las tradiciones literarias referentes a Infierno y Paraíso pasando por la moralidad del cuento de hadas, e incluye además una guía de los nombres que aparecen en *The Lord of the Rings* preparada por el mismo Tolkien como ayuda a futuros traductores, después de las alternativas sufridas con las traducciones al sueco y al holandés. El filólogo inglés desarrolla allí una explicación de etimologías y significados de nombres, no sólo de personajes sino también de cosas, lugares y razas, analizando en cada caso su posible derivación del latín o del noruego antiguo o del alto sajón medio o las diversas variantes de lenguas célticas y del islandés. El segundo volumen de los dos que mencionamos anteriormente, fue editado “In Memoriam” por Mary Salu y Robert T. Farrell (Cornell University, 1979) bajo el título *J. R. R. Tolkien: Scholar & Storyteller*. Destacamos en la primera parte, el ensayo de su antigua alumna y colaboradora, la profesora belga Simone T. R. O. d’Ardenne que nos acerca una visión cálidamente cercana y familiar, sin dejar de lado por eso la visión académica, en su ensayo “The Man and the Scholar”, y en la tercera, un análisis de Derek Brewer sobre *The Lord of the Rings*, estudiado como *romance*, otro de W. Dowie (una versión anterior de este estudio había sido publicada en *Heythrop Journal*) sobre “The Gospel of Middle-Earth according to J. R. R. Tolkien” y un tercero de T. A. Shippey donde se analiza el proceso creador realizado por el profesor oxoniense a partir de la Filología, en *The Lord of the Rings*. Este último ensayo constituye indudablemente un adelanto de la exhaustiva investigación llevada a cabo por Shippey que se diera a conocer con posterioridad bajo el título *The Road*

to *Middle-Earth* (1982). Según Rosebury (1992: 3) esta obra constituye el mejor análisis crítico que se haya publicado hasta el presente sobre la obra del escritor inglés, ya que presenta un completísimo estudio sobre su creación poética siguiendo las principales líneas de sustentación de su narrativa: la creación de lenguas y el mito. Shippey, haciendo gala de una sólida erudición nos muestra de qué manera el enorme caudal de experiencia profesional y de conocimientos acumulados a lo largo de su existencia llegaron a combinarse en una extraña alquimia que produjo primero *The Hobbit* y logró finalmente la adhesión imperecedera de miles y miles de lectores con *The Lord of the Rings*. La segunda edición de este estudio (Grafton,1992) se completa con el análisis de los nueve volúmenes aparecidos a lo largo de los diez años transcurridos desde la aparición del ensayo crítico de Shippey, editados por Christopher Tolkien y que conforman el proceso técnico y creativo a través del cual adquiere realidad la Tierra Media.

Ruth S. Noel (1980) incrementa su producción crítica con la primera gramática de las catorce lenguas inventadas por Tolkien especialmente el Quenya. Inteligentemente presentado, el libro se estructura en tres partes, la primera de las cuales se abre con un informe sobre Tolkien como lingüista y continúa con la caracterización de las razas y lenguas respectivas de los habitantes de la Tierra Media. La segunda parte está dedicada a la descripción y análisis de las lenguas élficas, y finalmente la tercera constituye un completo diccionario de las catorce lenguas mencionadas. Al año siguiente Katharyn F. Crabbe (1981) da a conocer su investigación sobre la narrativa de Tolkien en un libro titulado someramente *J. R. R. Tolkien*, cuyos capítulos se disponen a partir de un tema determinante en el esquema de la épica heroica: el de la “Búsqueda” (Quest) o “Empresa”. Su análisis

se inserta en el modelo y la terminología establecida por Northrop Frye en su ya clásico *Anatomy of Criticism* (1968) y especialmente en sus estudios sobre la estructura del “romance”. Desarrolla el mencionado tema de la “Búsqueda” no sólo como Vida sino también como hilo conductor de su producción literaria a través del paciente rastreo de *The Hobbit* (donde estudia la “Búsqueda” como cuento de hadas), de *The Lord of the Rings* (la “Búsqueda” como Leyenda) y de *The Silmarillion* (la “Búsqueda” como mito), reuniendo los hilos en un último capítulo (la “Búsqueda” cumplida) a modo de Epílogo donde analiza los mundos secundarios.

Un párrafo aparte merece uno de los estudios más serios publicados hasta el momento sobre la creación de Tolkien: nos referimos a la obra de Verlyn Flieger *Splintered Light* que propone un rastreo de las implicancias de “*logos and language*” en el pensamiento del filólogo inglés por medio de un meticuloso seguimiento a través de los textos ficcionales o de las producciones académicas. Flieger vertebró su ensayo desde el análisis de *The Silmarillion*, al que considera un texto difícil y desconcertante si bien fundamental y definitorio dentro de la narrativa tolkieniana, dado que “Where *The Lord of the Rings* is a tale of adventure with mythic overtones, *The Silmarillion* is myth outright” (1983: IX). La autora en cuestión, sostiene que la importancia de la narrativa de Tolkien radica en que confronta abiertamente dos temas duros y punzantes: la muerte y las relaciones del hombre con la Divinidad. La importancia del ensayo de Flieger consiste en que presenta como eje vertebrador de su planteo la afirmación de que el mérito mayor de Tolkien reside en el hecho de que “he gives us back words, those tired old counterparts worn with use, and makes them new again in all their power, variety and

magic. He remembers for us what we have forgotten, that *spell* is both a noun and a verb, that it means incantation as well as the formation of a word by letters, and that to use it in either sense inevitably involves using it in both senses” (1983:VIII). Tolkien ha logrado, según Flieger, la aspiración de Horacio en cuanto a que el poeta debe informar y deleitar, ya que por un lado, el encantamiento de Tolkien, la magia de su creación apela a nuestra imaginación en tanto que, por otra parte, su especulación metafísica compromete nuestro intelecto. El filólogo inglés nos enfrenta a los mismos interrogantes que se ha planteado por siglos y siglos la Humanidad: ¿Cuál es nuestro sitio? ¿Qué significado tiene nuestra existencia? ¿Por qué estamos aquí? De acuerdo al lúcido planteo de Flieger “Mythology is as proper a forum for such questions as is philosophy, and while philosophies come and go, mythologies tend to endure as stories long after they have ceased to comand belief. Tolkien’s mythology enriches, re-evaluates, and melds the greats mythologies of Western man” (1983: 4). El lenguaje por otra parte está considerado como la lógica derivación del tema fundamental y generador de la polaridad luz/oscuridad, que en el texto tolkieniano funciona en todos los planos, llámese literal, metafórico o simbólico. En un artículo posterior, publicado en *Diakonia*, un volumen de ensayos ofrecidos como homenaje a Robert T.Meyer, Flieger vuelve sobre el tema enfocando su análisis en el problema de expresar lo inexpresable, que tanto en Plotino como en Dionisio y en Tolkien se presenta como algo insoluble, puesto que cualquiera sea el vehículo de discurso elegido, filosofía o fantasía, siempre se ven forzados a usar palabras. Los tres escritores admiten a la vez la unicidad del Uno, pero Tolkien encara el asunto de diferente manera. “Where Plotinus explicates and Dionysius describes, Tolkien states and in stating creates” (1986: 127-132).

En la última década David Day, que ya había publicado un completísimo *Bestiario* (1979) de Tolkien da a conocer su *Enciclopedia ilustrada* (1992) y Karen Wynn Fonstad un muy serio y completo relevamiento cartográfico con *The Atlas of Middle Earth* (1993). Tomando como referencia los libros publicados en vida del autor y agregando los textos de *The Silmarillion* editado póstumamente por Ch. Tolkien, más los nueve volúmenes con *The History of Middle-earth* publicados hasta ese momento, comienza trazando la cartografía de Arda hasta sus más remotos confines más allá de las Pelori, registrando minuciosamente Valinor y los ámbitos de los Valar, para pasar luego a detallar las transformaciones sufridas por Arda a través de las distintas edades, los desplazamientos de los Elfos y los viajes de los Númenóreanos hasta la caída de Númenor y el establecimiento de los Reinos en el exilio, como también los reinos y movimientos de pueblos correspondientes a la Tercera Edad. El capítulo siguiente lo dedica a los mapas regionales (La Comarca, Eriador, Montañas Nubladas, Eryn Muil, Mordor, etc.) y de los tres capítulos restantes utiliza los dos primeros para confeccionar un relevamiento detallado de las trayectorias e itinerarios de los personajes de *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*. mientras que en el último se aboca al trazado de un conjunto de mapas temáticos que suministran información sobre vegetación, clima, población y hasta distribución de lenguas, a modo de broche final de este completísimo estudio cartográfico. Los apéndices despliegan tablas e índices claros y precisos que permiten manejar ágilmente la información ofrecida.

Jane Chance (1992) presenta en *The Mythology of Power* una inteligente y precisa investigación sobre diversos aspectos relacionados con el tema del poder y sus implicancias en *The Lord of the Rings*. Luego de una sucinta pero eficaz

cronología de la vida y obra del autor, divide su estudio en dos partes. La primera, en donde despliega el contexto literario e histórico, comprende un primer capítulo donde precisa las dos influencias significativas que se reflejan en su obra: en primer lugar, el lenguaje “naming, perceived as a philosophical means of ordering reality” y en segundo término, “the omnipresent physical and spiritual threats to security – within his family, within society, within his nation- whenever war intervened, as World Wars I and II did during Tolkien’s lifetime”. En el segundo capítulo analiza la importancia de *The Lord of the Rings* y en el tercero la recepción de la obra por la crítica desde las primeras reseñas aprobatorias o condenatorias hasta los estudios académicos de las décadas del setenta y del ochenta, cuando ya la posición de Tolkien se ha afirmado frente a la crítica no sólo como un gran filólogo de Oxford sino como uno de los escritores contemporáneos más importantes de las letras inglesas, puesto que, como afirma Chance, “At present Tolkien is no longer being considered only as a Catholic or Christian writer, an Inklings, a fantasist, a medievalist or a philologist. At last he is being studied as important in himself, as one of the world greatest writers –a creator of 14 languages; a whole world called “Middle-earth” with its own topography, history and mythology, and a literary and epic account of that world, chronicled in *The Silmarillion*, concentrated in *The Hobbit* and gloriously woven into the tapestry of *The Lord of the Rings*”(1992: 18). Finalmente, la autora plantea en el cuarto capítulo las relaciones sutiles entre conocimiento y poder, analizando dichos conceptos a partir de las teorías filosóficas de un contemporáneo de Tolkien como lo es Michel Foucault. Chance propone a nuestra consideración la visión de *The Lord of the Rings* como una mitologización del Poder, estableciendo sutiles líneas de conexión con el pensamiento del filósofo

francés contemporáneo. Bajo esta premisa entra en la segunda parte de su obra donde hace una meticolosa lectura de la obra de Tolkien a la luz de la tesis previamente desarrollada cerrando la investigación con el análisis de la narrativa heroica y “The Power of Structure” para lo cual parte de los conceptos establecidos por J.Campbell (1992) en *The Hero with a thousand Faces* en cuanto a las instancias significativas en el monomito de la misión del héroe.

A través de la revisión analítica de la copiosa bibliografía crítica que ha suscitado la obra del autor estudiado podemos notar que, a pesar de haber sido profusamente leída y vastamente comentada, la obra monumental del Prof. Tolkien en contadas ocasiones ha sido valorada en su total magnitud y pocas veces se ha visto sometida a un intento de evaluación estética consistente o que definiera con exactitud el sitio que le corresponde dentro del panorama literario del siglo XX. Resulta curioso comprobar que tanto sus admiradores como sus detractores lo hayan visto como una anomalía en el contexto de la literatura moderna.

Dentro de la crítica más reciente queremos destacar la labor realizada por Brian Rosebury (1992) que revista como *Principal Lecturer* en la especialidad de inglés en la University of Central Lancashire. Rosebury da a conocer en 1992 –año del centenario del natalicio de Tolkien- un lúcido y sólido “critical assesment”, donde se propone comprender y evaluar objetivamente y sin fanatismos “Tolkien’s works as compositions, that is, as products of literary art which are for readers aesthetics experiences”. Cumple de esta manera los anhelos de Tolkien expresados en más de una ocasión acerca de que la obra debía recibirse como una experiencia estética y que el propósito de su escritura había sido procurar placer a sí mismo y a los que lo leyeran a través de una “exciting story”, insistiendo en que la obra era “a

work of narrative art, of which the object aimed at by the author was to be enjoyed as such to be read with literary pleasure” (*Letters*: 414). Con impecable honestidad académica, Rosebury admite que la fama de Tolkien, su reputación, ha sido indudablemente la de un *best-seller* y que a pesar de encontrarse de manera conspicua en las librerías es mucho menos frecuente -y a menudo inexistente- su presencia en el discurso de la crítica literaria. Aún cuando considera que el centenario de Tolkien marcaría una excelente oportunidad para que se lo reconociera definitivamente como un artista de la literatura más que como un suceso de la cultura contemporánea, reconoce dos serios obstáculos para que esto se cumpla. En primer lugar, la continua y profusa publicación póstuma, debida a la devota labor editorial de su tercer hijo Christopher, de volumen tras volumen de escritos inconclusos que incluyen no sólo fragmentos de borradores sino también bosquejos justificadamente desechados. Estos volúmenes (cuatro referidos a la Historia de la Tierra Media y otros cuatro a la Historia de *The Lord of the Rings*) constituyen un material de inapreciable valor sólo para los investigadores interesados en desentrañar el proceso creativo de la narrativa tolkieniana, no así para una cantidad de jóvenes lectores que no podrán menos que sentirse defraudados ante la prolija y erudita edición. “No author’s reputation could escape a certain risk from the publication of such materials on such a scale –certainly not that of Tolkien, who was, as I shall argue later, a slow developer who took many years to free himself from compositional misconceptions and unhelpful influences”. El segundo obstáculo lo constituye la cantidad de comentarios superficiales y hasta tontos -tanto laudatorios como hostiles- que se han generado en torno a su obra. Coincidimos plenamente con la sensata afirmación de Rosebury en el sentido de

que el hecho de que haya atraído cierta literatura secundaria de escaso nivel no debe actuar como factor desencadenante del cuestionamiento de la calidad de su propia obra por parte de algunos críticos despectivos. A esto se añade el agravante de que aún los críticos más capaces y respetables investigadores de su obra no siempre han acertado en una formulación satisfactoria de sus juicios. En este punto coincide con Shippey, quien en la obra anteriormente citada formula también una tesis al respecto que consideramos válida: “Several writers have suggested recently that the toolkit of the professional critic at this time is too small: it does not work at all on whole genres of fiction (especially fantasy and science fiction, but including also the bulk of ‘entertainment’ fiction, i.e. what people most commonly read). Furthermore it has a strong tendency to falsify much of what it *does* attempt to explain by assimilating it, often unconsciously, to familiar models. Tolkien may be a peripheral writer for the theory of fiction. However it seems time to pay more attention to the peripheries, an less to the well-trodden centre. If that extroversion were to encourage a greater interest in pre-novelistic fiction and in ‘philology’ as a whole, I am sure that both ‘lit.’ and ‘lang.’ Would be the gainers” (1982: 291). Shippey hace referencia aquí, en estas últimas palabras al eterno y tradicional enfrentamiento en círculos académicos ingleses entre los profesores pertenecientes a uno y otro grupo ya que entiende que las viejas antipatías podrían haber estado en la raíz del problema. Rosebury, a su vez alineándose junto a los enunciados de Shippey, con algunas ligeras diferencias de opinión, deja claramente establecida la dificultad que enfrenta todo escritor para expresarse correctamente acerca de Tolkien “because of the distinctive nature of his merits, not because he has no merits; yet if he is to be praised effectively, the praise must be justified in terms

which bear an intelligible relation to the work of others writers. Too many of his admirers have preferred to wrestling with this problem the easier option of an unanalytical adulation, which ultimately brings their hero into discredit by isolating his work from the rest of literature. Analysis and evaluation are always comparative” (1994: 2). Hacemos nuestras las palabras de Rosebury y esta coincidencia nos afirma en el camino que nos hemos trazado en nuestro plan de investigación.

Tanto Shippey como Rosebury (y en esto coinciden con gran parte de la crítica) insisten una y otra vez en precisar el carácter único y especial de la creación de Tolkien. Shippey llega a decir que la mente del filólogo inglés es una de “unmatchable subtlety” (1982: 5) tanto en lo que respecta a la labor de creación como en el campo de la erudición y Rosebury conviene en que hay algo en el arte de Tolkien que elude las estrategias convencionales de la crítica contemporánea, porque aún su obra más importante *The Lord of the Rings*, “diverges, in certain crucial respects, from the various models against which it has seemed plausible to judge it: from medieval romance (notwithstanding Tolkien’s professional interest in that genre); from the mainstream tradition of the English novel (though it owes more to this tradition than is often believed), from most fantasy and science fiction (especially the superficial imitations which its commercial success has encouraged); even from Tolkien’s lesser works (which have moreover peculiarities of their own)” (1994: 4).

El ensayo de Rosebury se cimenta en el propósito confeso de lograr rectificar las deficiencias de la crítica anterior, considerando con desagrado el hecho de que –según su opinión- el prestigio literario de Tolkien no haya crecido lo

suficiente de modo de compensar la declinación actual de lo que Tolkien mismo apodara “deplorable cultus” (Carpenter, 1977: 233) generado en las décadas de los sesenta y setenta en torno a su producción literaria. Rosebury hace un claro elogio del valioso trabajo de investigación filológica y de análisis de fuentes llevado a cabo por Shippey en *The Road to Middle-Earth*, destacando los aciertos del enfoque y valorando la erudición desplegada¹, pero lamentando el hecho de que “it does not actually demonstrate that the works produced are of high aesthetic quality: certain preconceptions which might form obstacles to a sympathetic reading are superbly swept aside, but the strictly aesthetic defence is not quite clinched. The analysis hovers on the brink of the ‘genetic fallacy’, of confusing the quality and significance of the product with the subtlety and sophistication of its materials, of praising a work because its composition was an intellectual *tour de force*” (1992:5).

En apoyo de sus palabras Rosebury trae a colación un párrafo de la ya citada Andrew Lang Lecture de 1938. “On Fairy Stories” es un complejo ensayo donde Tolkien implícitamente hace un análisis introspectivo, a la vez que explora los intrincados sentidos de la *poiesis* partiendo de la literatura oral y rechaza firmemente cualquier conexión entre etiología y estética. Precisamente Tolkien afirma en este ensayo que lo que verdaderamente importa en una historia es el colorido, los detalles individuales inclasificables y por sobre todo, la intención general que confiere vida a los “descarnados huesos” del esqueleto argumental y cierra su afirmación con un ejemplo clarificador: “In Dasent’s words I would say ‘We must be satisfied with the soup that is set before us, and not desire to see the bones of the ox out of which it has been boiled’... By ‘the soup’ I mean the story as it

¹ No en vano Shippey ocupa actualmente la cátedra de English Language and Medieval Literature en Leeds University, la misma que ocupara Tolkien en los primeros años de su carrera académica.

is served up by its author or teller, and by the ‘the bones’ its sources or material –even when (by rare luck) these can be with certainty discovered. But I do not, of course forbid criticism of the soup as soup” (*T&L*: 22-23).

Rosebury reconoce la calidad superior del trabajo de Shippey aclarando que las expresiones de Tolkien no se le ajustan exactamente ya que el tratamiento que lleva a cabo con cada una de las obras mayores del mencionado escritor destaca singularmente no sólo la fuerza única de los detalles individuales sino también el propósito general. Pero insiste, sin embargo, en el hecho de que deja muchos espacios vacíos en cuanto a la ‘soup as a soup’. Es lógico, entonces, que el libro de Rosebury se incline hacia el lado contrario explorando la originalidad y la modernidad de Tolkien de modo de colocarlo, como hemos dicho, en un mismo panorama junto a los otros escritores del siglo XX, por medio de una evaluación lúcida, sensible y sobre todo objetiva de sus trabajos particulares (excepto los estrictamente filológicos). El mencionado crítico dedica la mayor parte del libro, de hecho los dos primeros y nutridos capítulos que constituyen el cuerpo central de la obra, al análisis exhaustivo de la composición y ejecución de *The Lord of the Rings*, considerada como la obra de mayor jerarquía estética y la responsable de su reputación universal. En un tercer capítulo y siguiendo la misma línea de trabajo explora la profusa multiplicidad de los textos póstumos, las obras narrativas menores, y la obra lírica, en un recorrido que contempla el desenvolvimiento de la técnica poética del escritor inglés desde 1914 hasta su muerte ocurrida en 1973. En el último capítulo recoge las líneas tendidas en la introducción para colocar a Tolkien mediante un estudio comparativo con los narradores más conspicuos del siglo XX, en el sitio que le corresponde, de acuerdo a su jerarquía poética, entre los

narradores del siglo del modernismo.

Las obras de Rosebury y Shippey (sin olvidar la de Fliegger), constituyen, a nuestro parecer, los trabajos críticos de mayor envergadura y erudición encarados hasta el momento sobre la obra del filólogo inglés. La diferencia entre ambos estriba en que mientras Shippey pone el acento en los antecedentes filológicos y literarios haciendo gala de una erudición impecable en cuanto a la lingüística y al manejo de textos y lenguas medievales, Rosebury se dedica a completar los aspectos que la obra de Shippey descuida, para lo cual dedica el cuerpo mayor de su libro, como anteriormente expresamos, al análisis de la concepción general y la ejecución de *The Lord of the Rings*, que considera la más importante de las creaciones literarias de Tolkien y la responsable de su popularidad. Sin lugar a dudas el libro responde a una estrategia que apunta a colocar a Tolkien dentro del marco que encierra a los grandes escritores del siglo XX, explorando a la vez su originalidad y su modernidad, con el firme propósito de establecer que su obra es un producto de alta calidad estética.

En nuestro país Jorge Ferro ostenta el honor de haber sido el primer investigador que elige para su tesis un tema tolkieniano y se doctora en 1993 con un laborioso estudio en el cual se propone, y lo consigue, descubrir en los personajes principales de *The Lord of the Rings*, “tipos” del Salvador, tal como la Iglesia lo ha hecho con figuras del Antiguo Testamento. Ferro alcanza los objetivos que se ha impuesto en su tesis, a partir de un minucioso relevamiento de textos desechando la idea de alegoría que tanto le disgustaba a Tolkien para centrarse en el estudio del mito a través de la concepción y uso del mismo por parte del filólogo inglés, y relacionándolo con las profundas creencias religiosas (específicamente católicas) de

éste. Luego de determinar el planteo ético de la novela se dedica de lleno a dilucidar en los personajes la figura de Cristo, rescatando en Frodo la imagen del Redentor, en Aragorn la figura del Rey así como reconoce en Gandalf la función sacerdotal o pontificia en el sentido auténtico de “el que establece un puente entre el cielo y la tierra”. (*Tesis*: 192) A éstas les opone lo que denomina contrafiguras encabezadas por Gollum y unos niveles más abajo a Boromir y Denethor, dejando para Saruman la calificación de apóstata. No deja de considerar otros espacios sacros así como figuras de pasaje y figuras bautismales para cerrar con un retorno al mundo moderno a través de la “visión” especial de Tolkien. Esta investigación, acompañada de un estudio sobre *El Hobbit* realizado a la luz del tema del viaje, toma forma de libro unos años más tarde (Ferro, 1966).

En 1997, la bibliografía de habla inglesa sobre Tolkien se ve acrecentada por dos nuevas manifestaciones de la crítica en la forma de dos volúmenes de enfoque totalmente diferente. Con el primero, *Defending Middle-Earth; Tolkien: Myth and Modernity* (1997), el autor Patrick Curry, (Ph. en historia y filosofía de la ciencia) sale a la palestra con la manifiesta intención (desde el título) de demostrar la inexactitud de los rótulos de “escapista” y “reaccionaria” con que algunos críticos de mentalidad estrecha han intentado etiquetar la literatura de Tolkien. Desde el punto de vista de Curry la obra de Tolkien revela un profundo y sutil apoyo hacia la comunidad, la ecología y los valores espirituales, oponiéndose decididamente a las fuerzas de la modernidad corriente tales como el Poder del estado, el capital y la tecnología. El autor mencionado considera que la obra de Tolkien es un poderoso auxiliar para ayudar a la Humanidad a entender que la Naturaleza es sagrada ya que a la vez que revitaliza la antigua magia de la

mitología, resuena en ella el eco de las ideas radicales de la ecología contemporánea. Aunque es evidente la seriedad con que ha trabajado el autor y la excelente bibliografía que maneja, en nuestra opinión creemos que ha equivocado el rumbo, ya que la defensa que se propone se convierte finalmente en un intento de demostrar que la obra del filólogo inglés es una especie de tratado laudatorio de la ecología, lo que le hace perder de vista la valoración estética de la misma y lo que tal vez es más grave, pierde de vista los temas esenciales latentes en toda la obra de Tolkien y manifiestos en entrevistas y correspondencia. Se puede afirmar que adolece de los mismos defectos que Shippey y Rosebury detectan en gran parte de los trabajos aparecidos hasta el momento en el ámbito editorial sobre el tema. El segundo volumen que mencionamos anteriormente es de una naturaleza totalmente diferente. Su autora Verlyn Flieger retoma el enfoque filosófico de sus anteriores ensayos, desarrollando su investigación a partir del análisis de los escritos no terminados de Tolkien, especialmente *The Last Road* y *The Notion Club papers*, cuyos manuscritos anotados fueron editados por Christopher Tolkien en los volúmenes que conforman *The History of Middle Earth*. Flieger explora con detenimiento la preocupación sobre el tiempo -pasado y presente, real y “faërie”- que movilizaba a Tolkien comparando sus escritos y anotaciones con las obras de un grupo de escritores de orígenes diversos, que a su parecer “supplied fuel for Tolkien's imagination”, tales como George Du Maurier, J. W. Dunne, Charlotte Moberly y Eleanor Jourdain, James Barrie, John Balderstone, Henry James. Algunas de las obras de estos autores resumen para Flieger “the spirit of an age” ya que presentan elementos comunes -tales como la memoria compartida, la nostalgia por el pasado, sueño o visión, la recurrencia de identidad- que denotan una

particular percepción del tiempo, y que para Flieger constituyen a la vez las características particulares del tiempo de Tolkien, tiempo en el cual y a partir del cual fue creado el marco ficticio de su obra. La autora destaca especialmente que la abandonada historia de *The Lost Road* introduce ya en la obra de Tolkien la idea del Tiempo como un camino entre los mundos del pasado y del presente, de lo cotidiano y “Faërie”, de la vigilia y lo onírico. A esto añade la visión del Paraíso perdido y el consiguiente anhelo de retorno que apunta en sus primeros escritos y se intensifica notoriamente en las últimas obras. Desde el rastreo de raíces lingüísticas del antiguo inglés o escandinavo, Flieger señala la estrecha conexión entre los vocablos que semánticamente definen la idea de tiempo y destino y la noción de vuelta o retorno o devenir. La idea de tiempo no como una progresión lineal sino como algo cíclico, un retorno, es uno de los conceptos filosóficos inherentes al campo mítico y filológico en el cual se desenvuelve Tolkien. En el siglo XX este concepto se evidencia en el renovado interés del Tiempo como tema, producto de una época profundamente influenciada por la filosofía histórica y cultural de Nietzsche y su teoría de la Recurrencia y el redescubrimiento de la idea del *ricorso* de Vico que “offered the only coherent explanation the century could find for the events that rocked and crossed it”(1997: 25). Como afirma Flieger, Tolkien no es el único escritor que evidencia en sus escritos una respuesta imaginativa al desafío de su época. Lo acompañan en esta inquietud dos grandes poetas contemporáneos cuyas obras aparecen hondamente comprometidas con las implicaciones del tiempo como un ciclo: el escritor irlandés James Joyce y el poeta T. S. Eliot, para quienes lo mismo que para Tolkien, “history blends into myth in what Mircea Eliade has called the Eternal Return, the concept whereby the same

event can -indeed must- cycle and recycle through mythic time, although in actual historical time the event has already passed” (1997: 25). De este modo, utilizando como hilo conductor de su investigación el ingrediente de maravilla y riesgo que implica la idea del viaje a través del tiempo y de otros mundos o dimensiones, Flieger bucea en los sueños vehiculares, sueños que resultan más reales que la vigilia o que despiertan nuevas percepciones del mundo real. Su búsqueda va más allá de los textos abortados de *The Lost Road* y *Notion Club Papers*; así analiza pasajes claves de *The Lord of the Rings*, los relatos y las poesías, rescatando este uso especial del sueño-realidad equivalente a viaje en el espacio-tiempo. La investigación realizada habilita a Flieger a demostrar que el autor no fue sólo un hacedor de mitos o un mero escritor de literatura de evasión, sino un hombre profundamente comprometido con su tiempo y su época, quien a través de sus libros se permite jugar con una doble perspectiva del tiempo que -así como el espejo de Galadriel permite que Frodo y Sam vean las cosas que son, las que fueron y las que tal vez lleguen a ser- lo habilita para escudriñar en el espejo del pasado el velado reflejo del presente.

Joseph Pearce, a su vez, contribuye a engrosar la producción bibliográfica con dos obras. La primera aparece en 1998 y constituye un estudio biográfico-literario sobre Tolkien. Está dedicado a Owen Barfield, el último de los Inklings muerto justamente en ese año y a quien el autor agradece la extensa y documentada entrevista que le concediera pocos meses antes de su desaparición. Basándose principalmente en la biografía publicada por Carpenter y en el volumen de correspondencia epistolar, editado por éste en colaboración con Christopher Tolkien, así como en ciertas entrevistas otorgadas por el mismo Tolkien en vida a

diversos medios, escarba en las relaciones del catedrático oxoniense con sus colegas, alumnos y familiares, y particularmente en la difícil amistad que lo unió a C. S. Lewis. Se detiene en las circunstancias que lo rodearon y las aristas más controvertidas de su personalidad, las dificultades materiales que acompañaron buena parte de su existencia, su preocupación por el bienestar de sus hijos y su mujer, y su acendrada fe religiosa. Explora asimismo el universo por él creado a fin de poner en evidencia que el mito para Tolkien no era una evasión de la realidad sino una inmersión en la realidad misma. Al año siguiente, Pearce reúne en otro volumen bajo el título de *Tolkien: a celebration*, una colección de escritos de diferentes autores que exploran distintas facetas de la obra de Tolkien que resulta así examinada teológica, filosófica, socio-política, cultural, ecológica, mística e históricamente. Algunos de estos ensayos estaban sin publicar o habían aparecido en publicaciones periódicas de escasa difusión o de difícil acceso; otros fueron especialmente escritos a requerimiento del editor que dispone la apertura y cierre del volumen con dos evocaciones, la primera debida a George Sayer y la última a Walter Hooper que trataron y conocieron bien a Tolkien y pueden ofrecer una aproximación fuera de lo común desde lo afectivo del carácter del hombre detrás del mito.

Con el engañoso título de *Elfos, Hobbits y Dragones*, Ricardo Irigaray da a conocer aproximadamente en la misma fecha en nuestro país un medular estudio teológico sobre la simbología de Tolkien. Irigaray siente la necesidad de un enfoque hecho desde la perspectiva de alguien como él, inmerso en la teología. A través de una exhaustiva revisión de los escritos de Tolkien se propone comprobar su visión de fe respecto de ciertos temas esenciales como son el hombre y el mundo, la vida y

la muerte y la relación entre el Creador y su criatura. En el cuerpo de su investigación racionaliza las conexiones entre la particular literatura del filólogo oxoniense y los misterios fundamentales de su fe y concluye con una “reflexión sobre la naturaleza de la fe como acto-hábito, que es la luz que inspira toda la obra de Tolkien” (1999: XI). De esta manera, Irigaray intenta establecer un diálogo entre literatura y teología que redunde en beneficio de ambas. A fin de concretar sus propósitos el autor divide su investigación en seis capítulos, dedicando los tres primeros al análisis de la estructura del universo tolkieniano y las leyes que lo rigen. Comienza intentando desentrañar la función del mito literario en el autor inglés y las claves hermenéuticas que posibilitan su desciframiento para pasar luego a analizar la cosmogonía y teogonía tolkieniana y su relación con los seres que habitan esa creación y finalmente, cierra el análisis con el estudio del origen y naturaleza del mal como fuerza que surge en oposición al bien esencial de la creación. Terminada esta instancia se dedica en el cuarto capítulo a considerar la historia que se desarrolla en ese universo guiada por el plan de la providencia que se vertebra con el tema de la libertad de las criaturas racionales que transitan esa historia. El hilo de la idea se continúa en el capítulo cinco en el escrutinio de esa enigmática elección de los humildes, dentro del plan providencial, para llevar a cabo los designios de la divinidad, y se proyecta en el sexto en el seguimiento de la transformación interior de esas criaturas que acceden a la perfección a través de la ejecución de las diversas etapas del plan providencial. Culmina la investigación de la *weltanschauung* tolkieniana con una disquisición sobre el tema de la fe a través de las imágenes y figuras que gravitan en la obra del escritor, deteniéndose en los aportes que ubican testimonialmente a Tolkien como un transparente de Dios y a su

obra como auténtica transmisora de fe. Simultáneamente, a través de la Editorial Católica Argentina, Irigaray da a conocer una *Aproximación a Tolkien*, dirigida a un público más masivo en donde, luego de un primer capítulo en el que analiza el fenómeno Tolkien a través de los límites de realidad y ficción y la conexión con los llamados “juegos de rol”, y un segundo con unos rápidos apuntes biográficos sobre el autor, dedica el tercer capítulo al estudio de los personajes y razas que pueblan la obra de Tolkien y el cuarto, a un rápido análisis de todas las obras del autor publicadas hasta la actualidad incluyendo los doce tomos con los esbozos y apuntes publicados por su hijo. En el último capítulo, Irigaray bucea en los grandes temas tolkienianos tales como Creación y Subcreación, Muerte e Inmortalidad, Soberbia y Humildad y Santidad al que dedica especial atención.

En un nuevo libro y bajo el título de *El anillo de Tolkien* (1999), David Day incursiona en la búsqueda mitológica de referentes ancestrales del anillo e intenta desentretñar la simbología mítica del mismo. Su investigación se remonta a las culturas primitivas y se desplaza hasta los rituales de las tribus nómadas de Laponia y de Siberia en un viaje témporo-espacial que abarca cerca de 5000 años, sosteniendo que el libro de Tolkien “despertó” algo profundo en la conciencia humana por medio del lenguaje universal de unas imágenes míticas extraídas de la temprana historia de la humanidad. Rastrea en la historia antecedentes de la guerra del anillo remontándose a datos que extrae de Plinio en relación a una contienda entre el demagogo Druso y el jefe del Senado Caepio por la posesión de un anillo que desemboca en una guerra civil, y una tradición histórica relacionada con el desposorio simbólico de Venecia con el mar por medio del anillo de oro que el Dux arrojaba todos los años al Adriático. El retorno del anillo en el vientre de un

pescado servido en la cena del Dux marca el revés de la fortuna de Venecia y el colapso de la República. Resulta curioso que Day no recuerde que el motivo del anillo y el pescado registra un remoto antecedente en el relato ofrecido por Heródoto (3, 39) ya en el siglo IV a.C. en donde aparece como el elemento determinante de la tuxh. Es también sorprendente que, puesto a rastrear posibles influencias o fuentes del motivo, no lo conecte con el anillo de Giges, el rey persa cuya historia (y la de su anillo mágico que no sólo confería invisibilidad sino que corrompía a quien lo poseyera) pone Platón en boca de Glaucón al comienzo de *La república* (II, 359 b - 360 a). A nuestro parecer esta sería la conexión más directa sobre todo recordando la gravitación que tiene en su obra otro mito platónico, el de la Atlántida, como dejara establecido Flieger (1997: 75-77 y 121-123) y el mismo Tolkien confesara en carta a W. H. Auden y a Mrs. Eileen Elgar (*Letters*: 213 y 347). Luego de recordar dos o tres antecedentes referidos a episodios relacionados con anillos (Holanda 1548, Inglaterra, 1370, Bizancio, 370) Day se interna en una búsqueda de conexiones en las distintas mitologías, desde las nórdicas -pasando por la saga de los Volsungos y los Nibelungos- a los mitos orientales, sin dejar de lado las leyendas artúricas y carolingias, célticas y sajonas, los ciclos germánicos, los mitos griegos y romanos y las leyendas bíblicas.

De todo este recorrido por la bibliografía crítica rescatamos dos líneas que consideramos fundacionales para nuestra tarea de investigación y para el intento de establecer una estética tolkieniana: en primer lugar la *mythopoesis* como elemento vertebrador de la obra de Tolkien y en segundo término, pero no por eso menos importante, el ingrediente que actúa como generador del primero que es el factor lingüístico, que el mismo escritor ha confesado como su vicio secreto, añadiendo

que cada lengua inventada produjo a su vez un pueblo que la hablara y una cultura que la sostuviera, la respaldara y la integrara. A esto se suma una inquietud que emerge en todo crítico y que es la definición genérica o la ubicación y limitación dentro de una especie o subgénero de la mal llamada trilogía del escritor inglés. Consideramos por lo tanto que nuestra investigación debe comenzar por deslindar este tipo de sutilezas y tratar de aproximarnos a una clasificación aceptable para luego pasar a las dos líneas fundacionales antes mencionadas y que por otra parte están estrechamente relacionadas con esta última problemática.

1. PLANTEO GENÉRICO: INTENTOS DE CLASIFICACIÓN

The Lord of the Rings enfrenta al investigador desde el primer intento de abordaje con la casi insalvable valla de la definición genérica del texto que se tiene entre manos. ¿Bajo qué rótulo se inscribe la creación de Tolkien? ¿Cómo clasificar esta obra monumental, múltiple y fascinante, que ha suscitado de parte de la crítica universal las más diversas y encontradas opiniones? A lo largo de los años que han transcurrido desde la aparición de la primera edición de la mal llamada trilogía -porque en realidad es una única obra publicada en tres tomos por razones de conveniencia editorial² (*Letters*: 221)- no existe casi investigador que al estudiarla o al confeccionar simplemente una reseña crítica, no se haya planteado el interrogante y a la vez no haya propuesto su clasificación argumentando las más diversas teorías.

Será preciso partir del esquema aristotélico que se explicita en el texto de *Poética*, a fin de desentrañar las posibles variantes para luego analizar los diversos enfoques de la crítica especializada sin olvidar la teoría que Tolkien despliega medularmente en la Andrew Lang Lecture de 1938 (*T&L*: 9-73). El tema de las especies aristotélicas está sin lugar a dudas relacionado con el de la creación, en especial con la *mythopoeia*, elemento vital en el desciframiento de la narrativa tolkieniana y *leit-motiv* de varias de sus obras no ficcionales.

² En la carta N° 165, dirigida 'To the Houghton Mifflin Co.', Tolkien afirma: "The book is not of course a trilogy. That and the titles of the volumes was a fudge necessary for the publication, owing to length and cost. There is no real division into 3, nor is any one part intelligible alone. The story was conceived and written as a whole and the only natural divisions are the books I-VI (which originally had titles)".

En primer lugar debemos tener en cuenta que, de acuerdo a lo establecido en el texto aristotélico, las obras poéticas son reproducciones por imitación de la realidad y se diferencian entre sí a) por imitar con medios genéricamente diversos; b) por imitar objetos diversos o c) por imitar objetos no de igual manera, sino de diferente modo.

Las diversas funciones literarias se derivan de estas tres maneras de imitación que se unifican por ser imitación con la palabra a la que el pensamiento helénico otorga supremacía por su sentido como significación y su valor persuasivo como voz. De modo que las posibilidades técnicas –léase medios de imitación -; la realidad ontológica de la obra, lo que equivale a decir los objetos imitados y en tercer lugar la actitud del poeta frente al asunto, es decir, la manera de imitación, son, para Aristóteles, los elementos que contribuyen a determinar las diferentes especies literarias o géneros, como la tradición crítica ha dado en llamarlos. En el capítulo XXIII de la *Poética* se analiza la imitación narrativa y en verso, y se destaca

ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις
συνιστάναι δραματικοῦς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ
τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ
ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον

(que es preciso que los mitos estén compuestos en forma dramática, como en las tragedias, y alrededor de una acción entera y perfecta, que tenga principio, medio y fin, para que sea un todo, como un ser vivo, y produzca el placer que le es propio) *Poética*, 1459 a, 18-21)

Luego de diferenciarlas de los relatos históricos se hace resaltar la

excelencia de Homero frente a otros poetas ya que no intentó hacer un poema con todo el asunto de la guerra de Troya, porque aunque tenía principio y fin, hubiera resultado inabarcable por lo extensa, o confusa por la cantidad de acontecimientos agolpados, si hubiera intentado reducirla en extensión. Aristóteles elogia por consiguiente el que se haya tomado una parte de la guerra (una instancia particular del mito), sirviéndose de muchos episodios. De la misma manera la obra de Tolkien se jerarquiza porque de la extensa mitología que sustenta la historia de Arda, se ha elegido la Tercera Edad, y no toda ésta sino en particular un tramo -el que corresponde a la Guerra del Anillo-, sirviéndose de muchos episodios para desplegar ante nuestra mirada un friso completo a la manera homérica.

En la *Poética* la definición de epopeya se perfila por medio de la contraposición con la tragedia, precisando instancias de semejanza y diferencia. Luego de dejar claramente asentado que Homero fue el poeta máximo en el género noble que es precisamente el de los versos heroicos, Aristóteles establece en el capítulo V, que la epopeya coincide con la tragedia en que ambas son imitación de personas dignas, pero la segunda toma distancia de la primera porque la epopeya posee metro uniforme y es narración -en tanto la tragedia es básicamente acción-, y además por la extensión, ya que la tragedia trata de durar un solo período solar o apenas excederlo, mientras que la epopeya es ilimitada en cuanto al tiempo.

Siguiendo los lineamientos aristotélicos podemos afirmar que *The Lord of the Rings* es narración, es decir epopeya. En cuanto al metro heroico que el filósofo griego destaca como conveniente para relatar los mitos, sabemos que, con el correr de los siglos la narrativa fue paulatinamente abandonando los esquemas métricos para expresarse por medio de la prosa. Sin embargo, la primitiva intención de

Tolkien fue la expresión métrica que sacrificó con acierto al gusto moderno y que hubiera resultado abrumadora en la lectura de una obra de la extensión de *The Lord of the Rings*. No obstante, es preciso destacar la supervivencia dentro del relato de formas versificadas especialmente en descripciones de batallas (Cantos guerreros de Théoden o de los jinetes de la Marca de Rohan, o por los caídos en la batalla de Pelenor o el canto de Gimli en Khazad-Dûm) o cuando se relata antiguas gestas heroicas tales como la empresa de Eärendil o la historia de amor de Lúthien, la bella y Beren, en donde es fácil, en todos los casos, detectar el uso de versos aliterativos en los textos épicos.

Al trazar los rasgos característicos de la epopeya, Aristóteles hace referencia a la conveniencia de la utilización, no sólo de lo maravilloso -como en la tragedia- sino, de llegar hasta el uso de lo ilógico ya que en la epopeya no se ve al personaje que actúa y, lo que en escena podría tornarse ridículo, se convierte en maravilloso en la narración y

τὸ δὲ θαυμαστὸν ἤδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ
προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

(lo maravilloso es agradable, la prueba es, que los que relatan
exageran tratando de agradar) (*Poética*, 1460 a, 17-18)

Si continuamos con la lectura de *Poética*, podremos ver que el filósofo griego aclara que la epopeya puede ser simple o compleja, o de caracteres o patética y las partes deben ser las mismas que las de la tragedia, ya que, excepto la composición musical y el espectáculo, necesita de las peripecias, el reconocimiento y las pasiones, destacando que

οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρεται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς.
καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον συνέστηκεν, ἡ μὲν
Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσεια
πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική·
(Homero ha utilizado todas estas cosas por primera vez y
convenientemente. Pues compuso cada uno de los poemas, la
Iliada, por un lado, como un poema simple y patético y la
Odisea por otro, como un poema complejo, puesto que es
totalmente de reconocimiento y de caracteres) (*Poética*, 1459
b, 12-15)

Si aplicamos el mismo patrón a la obra de Tolkien podríamos decir que, a la manera de *Odisea*, es un poema complejo pues en su construcción detectamos, reconocimientos y caracteres pero que además y a la manera de *Iliada* es patético aunque no simple. Hasta este punto la crítica contemporánea no encuentra obstáculos. El problema surge de la denominación específica de este tipo de narrativa. A partir de esta instancia las opiniones son encontradas. La crítica especializada anglófona no termina de ponerse de acuerdo entre las etiquetas de “romance” y “novel” y la hispanoparlante no se queda atrás, dudando metódicamente entre “cantar de gesta”, “novela de caballería”, “novela”, relato fantástico, ciencia-ficción, etc. Se lo ha llamado el cuento de hadas más largo del mundo y Fernando Savater (1976:124) acepta que no es una caracterización desacertada, aunque por su parte, privilegia la denominación de “capricho literario”, añadiendo que es el más logrado de los últimos cincuenta años y precisando fervientemente que la categoría de “capricho” no implica tildar a la obra

con un aura de superficialidad. El filósofo explica que privilegia esta denominación por el hecho de encontrarla “una obra tan independiente en temática y ejecución de lo usual en su momento, tan carente de ambiciones de progreso estilístico, que acepta tan gustosa el callejón sin salida de una forma narrativa ya exhaustivamente explorada y que se confina tan sin remordimiento en una temática que parece atañer a muy pocos”(1972: 123). Savater aclara que su intención al atenerse al calificativo de “capricho” se fundamenta en la relación entre el lector y la obra, ya que para él, frente a *The Lord of the Rings* sólo caben dos actitudes: la plena entrega o el abierto fastidio. No podemos menos que coincidir con la afirmación del filósofo español, puesto que la crítica que siguió a la aparición de su obra se polarizó absolutamente como acepta por otra parte el célebre poeta W. A. Auden “Nobody seems to have a moderate opinion; either like myself, people find it a masterpiece of its genre, or they cannot abide it” (Carpenter, 1978: 226). El mismo Tolkien fue consciente de esto hasta el final de su existencia y, según Carpenter, incluso bromeaba a menudo sobre toda la cuestión y escribió una pequeña rima al respecto:

The Lord of the Rings
Is one of those things:
If you like you do:
If you don't, then you boo! (Carpenter, 1978: 226)

Como se dejó establecido, a lo largo de estas últimas décadas la crítica especializada ha descubierto en *The Lord of the Rings* afinidades con los cuentos de hadas, la narrativa de “búsqueda” o “empresa” (quest narrative) y las novelas de aventura, incluso también con la literatura fantástica o de ciencia ficción. El mismo

Savater en el ensayo antes mencionado, al intentar una caracterización más ajustada, la describe como un antiguo poema épico celta contado de nuevo por Dickens o Ridder-Haggard. Pero hay un punto, en que las opiniones de muchos críticos y aún las del mismo autor coinciden, que para Brian Rosebury (1994: 9) es relevante para la discutida y fundamental cuestión del género y es lo que él califica “this quality of meticulously depicted expansiveness” y Savater a su vez coincide en que:

Gracias a su longitud, la historia se va desgranando con todo el sosiego que exige el deliberado regodeo en los detalles y la atención sin impaciencias a cada uno de los incidentes. Pero ésta es quizá la virtud más notoria del estilo de Tolkien, una vez aceptado su designio principal, no se le puede tachar de moroso: nunca pierde el sentido de la acción ni la remansa hasta el punto de romper el ritmo de los acontecimientos. (1976: 125)

Tolkien mismo señala en el prefacio de la segunda edición de su obra que el único defecto que le encuentra es el de ser demasiado corta.

Rosebury considera esta condición como fundamental para el poder estético de la obra y la define en forma general como “fictional prose narrative” añadiendo que para el lector o escritor del siglo XX la categoría dominante de tales narraciones es la novela. Insiste, sin embargo, –al igual que muchos otros críticos– en que *The Lord of the Rings* se yergue solitaria apartándose de la corriente tradicional que agrupa a toda la novelística y sospecha que tal vez esta singularidad haya contribuido a que ciertos investigadores, apoyándose en el esencial anacronismo de la obra, la hayan calificado bajo rótulos tales como “cantar de

gesta” o “novela de caballería”, denominaciones ambas pre-modernas del género. La sutil aserción de Shippey en cuanto a que “Tolkien set himself to write a romance for an audience brought up on novels” (1992: 240), implica para Rosebury que la forma de “romance” y el *ethos* son fundamentales, en tanto que los elementos novelísticos resultan “a concessionary superstratum” (1992: 9). Si rastreamos la correspondencia de Tolkien o revisamos las palabras preliminares de *The Lord of the Rings* podemos verificar que evita la utilización del término “novel” al referirse a su obra y en cambio suele denominar a la misma como “romance” algunas veces, aunque con preferencia la llama “tale” o “story” y curiosamente alguna vez se refiere a la misma como “history”, hecho que establece una estrecha conexión con la tradición épica y el *mythos*.

Es posible que la dificultad para llegar a una solución consistente de toda la cuestión estribe probablemente en la diversidad de argumentos a los que se recurre para sostener las diferentes teorías sustentadas por los críticos cuando se trata de delimitar los campos pertinentes a “romance “ y “novel” (entre los anglófonos) y “cantar de gesta”, “novela de caballería”, “novela romántica”, etc. entre los hispanoparlantes. En el primer caso encaramos el resultado de una larga controversia instalada en la crítica de habla inglesa debido a la imprecisión acerca de los límites semánticos de los términos mencionados, con el agravante de que durante mucho tiempo se miró al “romance” en forma condescendiente, lo que acarrea como consecuencia el hecho de que cuando la crítica se propone menospreciar con sutilidad la obra narrativa de algún autor la califique de esa manera. Si nos remitimos al estudio ya clásico de Scholes y Kellog (1968), nos sorprende el hecho de que su propuesta de definición se base (declaradamente) en

las apreciaciones de un tratado de fines del siglo XVIII que cita y transcribe, considerándole libre de prejuicios en cuanto a una u otra forma. El texto transcripto nos aclara que

The Romance is an heroic fable, wich treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which is written. The Romance in lofty an elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; an the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distress of the persons in the story, as if they were our own. (Scholes-Kellogs, 1968: 6-7)

Scholes y Kellog elogian la claridad de la definición, aunque aclaran que ya en su época Reeve se muestra untanto desorientada en cuanto a la ubicación de los “modernos” (de 1785) como *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe* y *Tristram Shandy* que reúne en un grupo especial que rotula “original or uncommon stories” y en una clase aparte incluye un sinfin de obras disímiles que abarca desde los cuentos de hadas hasta *Rasselas*. Como podemos observar la problemática tiene entre los escritores y críticos de origen anglosajón antecedentes históricos de peso y las discusiones se han tornado por momentos enconadas agravadas por la ya mencionada tendencia de ciertos críticos de considerar al “romance” como un género menor. Como reconocen abiertamente Scholes y Kellogs “One of the greatest difficulties arising in modern criticism stems from a tendency to confuse

descriptive and evaluative terminology” (1968: 8) y esta afirmación abre la sospecha de que gran parte de la discusión generada alrededor de la clasificación de *The Lord of the Rings* deba su origen al desagrado (cuando no hostilidad) con que alguna crítica parcializada recibió la aparición de la obra de Tolkien.

Derek Brewer, desde las páginas del volumen-homenaje editado por Salu y Farrel (1979: 249-264) se declara partidario de definirlo como “romance” fundándose en el convencionalismo de que “The novel shows life as it truly is, in all its concrete tragic elements” y considerando que *The Lord of the Rings* despliega la representación de un mundo alternativo. Esto lo conduce a acumular datos y evidencias en favor de una jerarquización del “romance” ya que percibe que en la actualidad además de no existir una clara diferenciación entre “novel” y “romance”, el último está considerado como una especie inferior. Derek acepta que son esencialmente formas opuestas y que “they intend to represent different kinds of outlook, just as they employ different types or literary device”. Confiesa además que “To explore these differences fully would take a book that has yet to be written” (1979: 250), declaración que compartimos definitivamente.

Rosebury reconoce que *The Lord of the Rings* deja sistemáticamente afuera la realidad para construir un mundo alternativo pero destaca que el orden espacial y temporal y la extensión y densidad histórico-geográfica del universo alternativo que representa son también atributos del mundo real: “indeed, in so far as these structural aspects of reality are concerned, *The Lord of the Rings* might actually be called unusually mimetic”.(1994: 11) En este sentido resulta coincidente la apreciación de Savater acerca del manejo de lo fantástico precisando que Tolkien no se deja nunca arrebatar por lo inverosímil o demasiado extravagante:

Una vez postulado lo fantástico, Tolkien hace de ello el más discreto uso posible. Previendo nuestra desengañada reticencia a instalarnos de lleno en lo prodigioso, nos lo va haciendo tolerable. Estamos en casa, pero no del todo; reconocemos lo que nos rodea, pero sólo hasta cierto punto. (1976: 125)

Y señala el hallazgo de la aseveración de Kocher (1972: 2) en *Master of the Middle-Earth*: “Familiar but not too familiar, strange but not too strange”. En consecuencia, estamos en condiciones de afirmar que las situaciones que describe la obra no son verdaderas pero sí verosímiles. Retornando a la *Poética* rescatamos que precisamente era esto lo que se requería de la obra de arte. Por otra parte, a despecho de todo el realismo social que pueden ostentar ciertas novelas, la vida real no es una novela. Aristóteles pone especial empeño en diferenciar *epopeya* de *historia*, contraponiendo el oficio del poeta al del historiador, y llega a decir que la poesía es más filosófica que la historia (*Poética*, 1451 a 39 – b 7) . Entre los especialistas contemporáneos del tema, Baquero Goyanes , que acredita en su haber numerosos ensayos sobre la novela, subraya el carácter ficcional de la misma, en el cual por otra parte, han hecho tanto hincapié los preceptistas, y añade que en la novela “tal carácter queda especialmente subrayado por su oposición a la historia que narra hechos reales”(1961: 11).

Anderson Imbert, al intentar suministrar un panorama de la novela, la ubica como un subgénero de la narración que para él se caracteriza por contar algo. Sostiene que a primera vista podemos descubrir personajes que accionan de una forma determinada y en determinadas circunstancias y están suficientemente caracterizados como para convencernos de que son agentes de la acción. Sin

embargo añade que:

Si miramos mejor percibiremos que la caracterización de los personajes, la trama de la acción, la descripción de los ambientes y todos los demás componentes de la novela, por muy reales que se nos antojen mientras estamos sumidos en la magia de la lectura, son espectros arrojados desde un prisma por la luz imaginativa del novelista. De la cabeza del novelista sale una urdimbre aparentemente objetiva, pero los hilos urdidos no vienen de objetos del mundo externo sino de la cabeza que está imaginando esos objetos. En su novela el autor podrá de cuando en cuando discurrir lógicamente o declamar elocuentemente; *pero lo esencial de su arte está en imaginar.* (1984: 102)

Esto es sin lugar a dudas indiscutible, porque aún en el caso de que el autor relate su propia vida, el novelista detrás de él proporcionará versiones imaginativas. Es precisamente en este aspecto en donde a nuestro parecer yerra la crítica anglófona o tal vez hila demasiado fino enredándose en las sutilezas de la nomenclatura, dudando sistemáticamente entre “novel” y “romance”, y especialmente al considerar en menos a la obra ficcional y colocar en un estrato superior a la realista. Es probable que la causa de esta actitud se cimiente en el viejo prejuicio que dejara afuera de la literatura llamada “seria” durante mucho tiempo a las novelas policiales y a las de ciencia-ficción. En la actualidad, se hace cada vez más evidente la necesidad de que cierta crítica de mentalidad un tanto estrecha y estereotipada revea esquemas discriminatorios indudablemente perimidos, ya que dentro del ámbito literario contemporáneo son cada vez más numerosos los grandes

escritores que han ido engrosando con obras de jerarquía los tan vapuleados anaqueles de las novelas policiales, “góticas” o de ciencia ficción. Recordemos simplemente los nombres de Ray Bradbury, Arthur Clarke, Ursula Le Guinn y Angela Carter, sin olvidar a Aldous Huxley, Salvador de Madariaga, George Orwell o Isaac Asimov.

Entre los numerosos intentos de definir el tipo de narración que encarna *The Lord of the Rings* o de encasillar la historia en los moldes genéricos o subgenéricos preestablecidos, destacamos especialmente los efectuados por Shippey, Crabbe y Rosebury. Los dos primeros intentan una aproximación a la cuestión del status literario de la mal llamada trilogía a partir de la conocida “Theory of modes” establecida por Northrop Frye (1968: 33-65) que apoyándose en las afirmaciones del segundo párrafo de la *Poética* de Aristóteles en cuanto a que las diferencias de las obras de ficción están determinadas por las diversas elevaciones de sus caracteres, sostiene que:

In literary fictions the plot consists of somebody doing something. The somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectations of the audience. Fictions, therefore, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same. (1968: 33)

De acuerdo con estas premisas Frye establece cinco categorías o tipos de héroe que corresponden a diversos rasgos característicos. En primer lugar, distingue

aquellos que se presentan superiores en género o especie (*kind*) respecto a otros hombres y a su entorno; es decir cuando el héroe es un ser divino y por lo tanto la historia puede calificarse como *mito*, o lo que para Frye es una historia acerca de un dios que él considera fuera de las categorías normales de la literatura. En segundo lugar coloca al héroe superior en grado (*degree*) a otros héroes y a su entorno: es un típico héroe de *romance*, cuyas acciones son maravillosas pero que es identificable como un ser humano. Es la clase de héroe que se mueve en un mundo en el cual las leyes de la naturaleza se encuentran ligeramente modificadas y es capaz de soportar más allá de nuestras fuerzas y de atreverse a lo que nadie se ha atrevido. Lo prodigioso aparece como natural y hay armas encantadas, animales que hablan, brujas y ogros terroríficos y talismanes de incalculable poder. Estaríamos dentro del ámbito de la leyenda o el *märchen*. La tercera categoría reúne a los héroes superiores en grado (*degree*) a otros hombres pero no a su entorno natural. El héroe toma aquí concretamente la figura del líder. Posee autoridad, pasiones y poderes de expresión superiores a los nuestros, pero sus acciones están sujetas no sólo a la opinión pública sino también a las leyes naturales. Frye considera que este héroe representa el *high mimetic mode* (o estilo de mimetismo superior), perteneciente a la mayoría de la épica y a la tragedia, tal como el héroe que Aristóteles tendría en mente. La cuarta categoría abarca a los que no son superiores a otros hombres ni a su entorno, o lo que es lo mismo son nuestros semejantes: “we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience.” (1968: 34). Presentado como una variante degradada de la categoría anterior, configura el héroe del *low mimetic mode* o sea de estilo mimético bajo. Cierra esta escala el quinto tipo de héroe, caracterizado

como aquél inferior en poder o inteligencia a nosotros, ubicado como el héroe de estilo irónico: “so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity” (1968: 34).

A la luz de esta escala de categorías heroicas Frye pasa revista a la narrativa europea de los últimos quince siglos, considerando que su centro de gravedad ha ido desplazándose progresivamente hacia los estratos inferiores de su clasificación. En el período premedieval, se manifiesta bajo la forma de mitos del clasicismo tardío, celtas o cristianos o teutónicos. Frye admite, sin embargo, que gran parte de esta etapa se mezcla con la siguiente que es la de *romance*. En ésta última distingue dos formas predominantes, una secular que abarca los relatos de caballería y caballeros andantes, y otra religiosa dedicada a las leyendas de santos. Ambas manejan como recurso principal la utilización de lo milagroso o mágico para transgredir las leyes naturales. El arribo del Renacimiento genera el culto del príncipe y del cortesano introduciendo el *high mimetic mode* que para Frye se proyecta claramente en la tragedia y la épica nacional. Con la aparición de una cultura de clase media surge el *low mimetic mode* desde Defoe hasta fines del siglo XIX en la literatura inglesa. Finalmente considera que en los últimos siglos la tendencia de la narrativa más seria ha caído progresivamente en el *ironic mode*. Seguidamente Frye aclara que esta progresión puede ser trazada en la literatura clásica (que curiosamente había dejado fuera del esquema analítico anterior), aunque se ve forzado a aceptar que:

Where a religion is mythological and polytheistic, where there are promiscuous incarnations, deified heroes and kings of divine descent, where the same adjective “godlike” can be

applied either to Zeus or to Achilles, it is hardly possible to separate the mythical, romantic, and high mimetic strands completely. (1968: 35)

Por lo mismo, resulta fácil aislar claramente el *romance* en épocas o sociedades regidas por un pensamiento teológico en donde se insiste en la tajante distinción entre naturaleza humana y divina. Del mismo modo, lo que Frye llama “the inability of the classical world to shade off the divine leader” actuaría como factor desencadenante de la aparición de los *low mimetic e ironic modes* en la sátira romana, aunque finalmente no puede menos que reconocer que “the establishment of the high mimetic mode, the developing of a literary tradition with a consistent sense of an order of nature in it, is one of the great feats of Greek civilization” (1968: 35).

Sobre estos postulados edifica su argumentación la mayoría de la crítica de habla inglesa en sus intentos reiterados por etiquetar la creación tolkienina. De los tres críticos tolkienianos mencionados anteriormente, Shippey alude directamente al ensayo de Frye, sosteniendo que:

There is another way of approaching the question of the trilogy's literary status, which has the further merit of concentrating attention on its prose style as well as on poetry. This is via Northrop Frye's now famous book *The Anatomy of Criticism* (1957) a work which never mentions *The Lord of the Rings*, but nevertheless creates a literary place for it with sibylline accuracy. (1982: 190)

Inmediatamente, el autor comienza a aplicar la vara de Frye para medir la

estatura heroica de los personajes de *The Lord of the Rings* deduciendo que el *mode* que ofrece la obra es uno por debajo del mito y arriba de la *high mimesis*, es decir el dominio del *romance* “whose heroes are characteristically superior in *degree* (not *kind*), to other men *and* to (their) environments” (1982: 190). Esto daría aparentemente, por terminada la cuestión, pero unos renglones más adelante, debe admitir que la teoría de Frye al describir tan acertadamente -para él- la categoría literaria de Tolkien plantea un inevitable problema asociado con esa categoría. El problema en cuestión está conformado por los otros *modes* acuñados por Frye, como *low mimesis* y más abajo aún, la categoría de *ironic* en la que incurre la mayoría de la novelística moderna, con héroes que devienen antihéroes como el mismo Frye atestigua y Shippey encuentra en *The Hobbit* y en *The Lord of the Rings*.

Tolkien's problem all through his career lay in his readership's “low mimetic” or “ironic” expectations. How could he present heroes to an audience trained to reject their very style?

His immediate solution was to present in *The Lord of the Rings* a whole hierarchy of styles. (1982: 191)

Al reconocer esta característica, Shippey está admitiendo que la obra no puede ser enmarcada tan ajustadamente en la categoría de *romance*, ya que ofrece una gama de héroes que abarca desde la primera a la quinta categoría de Frye, e incluso hay héroes que claramente en un comienzo podrían ubicarse como *low mimetic*, como Pippin o Sam y que finalmente alcanzan momentos álgidos de categorías rayanas en el alto heroísmo. El mismo Shippey no puede menos que advertir finalmente, luego del análisis exhaustivo de determinados pasajes e

instancias claves de *The Lord of the Rings*, que hay ciertos capítulos que “keep one finally uncertain about the section's proper mode”. Por último, se resigna y termina por conceder que:

The best we can say is that in those chapters, as in *The Lord of the Rings* more generally, a work essentially of “romance”, manages to rise at times towards “myth”, and also to sink towards “high” or even “low mimesis”. (1982: 198)

También Crabbe (1989: 89-144) aplica el criterio de Frye y caracteriza a *The Lord of the Rings* como leyenda denominándolo “fantasía épica en tres volúmenes”, pero reconoce que a pesar de que hay un interés por la lucha individual encarnada en Frodo, se proyecta mucho más como una obra social que despliega ideas sobre cuestiones generales en relación a papeles y responsabilidades sociales y patrones culturales. Esto último es consecuencia de la especial gravitación de los lenguajes dentro de la creación tolkieniana, ya que, como el mismo Tolkien lo expresara en más de una ocasión, no sólo reflejan sino que crean culturas, y es desde todo punto de vista innegable que la vida de una cultura depende de su lenguaje. La importancia que revisten las cuestiones sociales, el tono serio de la obra acorde con el orden social superior que representa, y la estructura social jerárquica que ofrece, indican para Crabbe (1989: 97) que la obra aspira a la condición de mito; aspiración que se evidenciaría en el tratamiento que Tolkien da a los que la autora considera sus tres grandes temas: el héroe, la naturaleza del bien y del mal, y la función del lenguaje. Al verificar un desplazamiento de enfoque de lo ordinario a lo extraordinario entre *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*, Crabbe

afirma que este último es el tipo de relato que trata de los hechos de dioses y hombres como dioses. Es decir, mientras el interés se centraba, en la primera obra, en héroes de bajo mimetismo como Bilbo, en la que nos ocupa, el centro de interés se ha desplazado hacia los héroes de mimetismo elevado que nos sobrepasan en tipo y en grado, hombres semejantes a dioses. Para Crabbe esto evidenciaría la preocupación del escritor por el mito de una edad dorada (1985: 97-98). Pero al pasar al estudio detenido de las diversas figuras heroicas, Crabbe se enfrenta a la misma dificultad que entorpeciera el estudio de Shippey, porque tiene que aceptar que hay una completa galería de tipos heroicos que se ubican en una escala jerárquica al tope de la cual coloca a Aragorn, aunque acepta que a pesar de sus características de mimetismo elevado no es de naturaleza divina. Los atributos de la divinidad se manifiestan para Crabbe en los personajes de Gandalf, Elrond o Galadriel. Los hobbits, desde Bilbo en adelante son para ella héroes de bajo mimetismo, a pesar de lo cual acepta que Frodo alcanza por momentos niveles que lo parangonan con Gandalf.

El enfoque elegido por Rosebury para justificar su estrategia clasificatoria diverge de los anteriores por cuanto elige como punto de despegue la definición que registra el *Concise Oxford* bajo las acepciones *novel* y *romance*, que basa su criterio de diferenciación entre uno y otro vocablo, en el hecho de que el primero representa “characters and actions credibly representative of real life”, mientras que el segundo relata “scene and incidents remote from everyday life”. De acuerdo con estas premisas Rosebury admite que no cabe otra etiqueta que la de *romance*. Pero a partir de ese instante se aboca a la tarea de acumular datos y citas, deteniéndose en el análisis de situaciones y caracteres de la obra, que atestiguan fehacientemente

que, aunque *The Lord of the Rings* presenta rasgos que la conectan con el *romance*, evidencia en sus características estructurales y en otros aspectos fundamentales los rasgos definitorios de la novela, aunque canónicamente no se la considere así. Y, como bien añade Rosebury, un buen número de las consagradas como novelas por la crítica universal no se ajusta ciertamente a los cánones estipulados para el subgénero, trayendo a colación a modo de ejemplo *Vathek* de Beckford, *The Time Machine* de Wells y *El castillo* de Kafka. El procedimiento aplicado por Rosebury consiste en someter el texto de Tolkien a un detenido análisis a la luz de los tres puntos fundamentales de discusión por los cuales gran parte de la crítica anglófona lo excluye del ámbito de la novela: manejo del realismo, usos del lenguaje y estructura episódica. Con rigor científico procede a la revisión de pasajes diversos descubriendo en el primer caso la realidad que encierra el mundo imaginario creado por Tolkien que lo lleva a sostener que “there is a degree of naturalism in the narrative of *The Lord of the Rings* which is much closer to the realistic novel than to the simplifying, or encapsulating, procedures of allegory” (1994: 11). Por otra parte, Tolkien mismo en reiteradas oportunidades rechazó enérgicamente el rótulo de alegoría llegando a expresar que las detestaba (*Letters*: 145 y el Prólogo de *LOTR*: XVII). Con el propósito de dar sólido sustento a sus opiniones Rosebury somete una escena del primer libro a un estudio exhaustivo, a fin de hacer resaltar a la sensibilidad del lector “the leisurely pace, and the patient attention to sensory impressions, typical of the narrative”. (1994:13) Esta prolija revisión del episodio de la posada de Bree demuestra fehacientemente la realidad de la prosa narrativa en la vívida y acabada descripción de detalles y situaciones, expresiones y gestos, y en el uso del lenguaje y de frases proverbiales que confieren una particular autenticidad

al pasaje mencionado. Todo lo cual conduce a que Rosebury sostenga que:

The reader's attention is drawn to spatial relationships (the lines of Road, dike and hedge, the topography of the inn and the sloping land, the turn to the left under the arch), to gestures (Butterbur's wiping his wet hands on his apron, at once a natural action and a courtesy), to ornament, furnishing and ambience (the fat white pony rearing on the inn-sign, the thickness of the curtains, the smoke and laugh emanating from the common room). There is psychological realism too. The passage focuses on the emotional experience of arriving at an unfamiliar place: the little-travelled and socially deferential Sam (Frodo's servant) feels an anxiety from which the others are relatively free. The Prancing Pony is neither a symbol of comfort, nor the abode of giants which it half appears to Sam: it is simply which evokes different feelings in different people. It will, as it turns out, be the setting for both comforting and terrifying events, but it remains resolutely unallegorical, a place where certain things happen to happen. (1994: 13)

De una manera explícita Rosebury expresa que su propósito no es establecer a *The Lord of the Rings* como una novela canónica, sino distinguir como un rasgo distintivo extra-novelístico de la obra, la representación -lo que Tolkien llamaría subcreación- de un mundo imaginario con un alto nivel de autenticidad interior y destacar que el logro de esa autenticidad ha provocado un exitoso despliegue de elementos realistas. Hay que tener en cuenta, que novelas que se enrolan en las filas del llamado realismo social también recurren a la selección y a un planeamiento estructural para el cual se requiere la utilización de la invención en la forma de representar la experiencia humana. Ni aún la más realista de las novelas

puede ser calificada como idéntica a la vida y la vida no es una novela. Todo arte es mentiroso porque inmoviliza lo que nunca ha estado inmóvil. Coincidimos con Rosebury en que una ética del realismo ficcional basada en la factualidad y llevada a sus últimas consecuencias se destruiría absurdamente a sí misma. Es preciso pues reconocer la certeza de su afirmación en cuanto a que:

The relation of any work of fiction to reality is ultimately demonstrated, not by his literal correspondance to fact (which could only be achieved, if at all, by an abrogation of aesthetic order that is, by the work's ceasing to be a work of fiction), but by its capacity to evoke a psychological response in readers -a response which could not be evoked by the imaginative conceptions of fiction unless at some level those conceptions were intelligible to readers on the basis of actual "historical" correlatives. (1994: 15-16)

El siguiente punto de diferencia aparente entre *The Lord of the Rings* y la novela corriente es el uso del lenguaje. Se ha acusado a Tolkien de un supuesto anacronismo que Rosebury se encarga de demostrar que no es tal, como puede verificarse asimismo en el ajustado estudio lingüístico que hace al respecto Elizabeth Kirk (1977: 300). Aunque el filólogo oxoniense en algunas ocasiones recurre a un estilo arcaico, especialmente en ciertos diálogos, no existe en opinión de Rosebury reversión estilística a la época en que el *romance* era la forma narrativa. El mismo Tolkien nos ofrece su testimonio al respecto al comentar la traducción del *Beowulf*, insistiendo en este caso en que las palabras elegidas, aún alejadas del estilo coloquial o de sugerencias efímeras, debían ser palabras, que permanecieran en uso literario entre la gente cultivada y categóricamente añade:

They must need no glose. The fact that a word was still used by Chaucer, or Shakespeare, or even later, gives it no claim, if it has in our time perished from literary use....Antiquarium sentiment and philological knowingness are wholly out of place. (*Monsters*: 55-6)

La posición del escritor inglés es clara: un escritor de ficción del siglo XX debe expresarse en un estilo que no necesite glosas para un lector de literatura o específicamente de novelas. Rosebury sin embargo hace la concesión aclaratoria de que:

Yet there is something absolutely disstinctive in the linguistic texture of *The Lord of the Rings*, quite apart from the personal stylistic resources evolved by Tolkien as by any other writer. It is the stylistic counterpart of the expansive conception of the invented world: a diversity and a multiplicity of discourse, each of which has its place in a complex cultural historical macrocosm. (1994:19)

A esto se añade el hecho de que Tolkien mismo manifestó en diversas ocasiones que las lenguas (de las distintas razas que pueblan su mitología) habían nacido primero y que ellas habían originado luego los pueblos que las hablaban y las historias de esos pueblos, cada uno con sus rasgos peculiares y distintivos que se reflejaban en sus respectivos lenguajes: el élfico, de una rara sonoridad musical a base de la profusión de consonantes líquidas que integran los vocablos; la lengua áspera -como las piedras que aman- plagada de consonantes guturales, de los

enanos; el lenguaje demorado, sonoro y aglutinante de los ents y la lengua discordante, odiosa a los oídos, que utilizan los esbirros de Sauron. Todo esto se complementa con canciones o tiradas épicas, *lays* o baladas de cada comunidad, modismos, frases proverbiales y refranes que reflejan su idiosincracia. La escala y la elaboración de este complejo sistema reviste tal magnitud que no cuenta con precedentes dentro de la tradición literaria. Todo este abanico de variedad lingüística policroma constituye una parte integral del contenido narrativo y es para Rosebury otro de los motivos “that sets *The Lord of the Rings* apart, at the level of verbal texture, from other fictions.” Su conclusión es que:

If *The Lord of the Rings* stands at a tangent to the novel as a genre it is not because of a general abstension from realism or archaism of style -neither of wich can really be attributed to it- but because of a highly specific feature for which precedent are hardly to be found in the novel tradition: the complete an to an extent systematic, elaboration of an imaginary world. (1994:21)

En este aspecto es necesario destacar además la enorme variedad de niveles lingüísticos que registra la obra, los cuales reflejan no sólo los diversos estratos sociales de los personajes, sino que también corresponden a las diferentes situaciones o manifestaciones jerárquicas e incluso a la evolución que sufren los personajes.

Un tercer aspecto que impediría la inclusión de *The Lord of the Rings* en la categoría de novela sería lo que los críticos denominan “the basic structural mode”, punto en el cual Rosebury concuerda con Shippey en cuanto a que *The Lord of the*

Rings presenta el antiguo y prenovelístico diseño del *entrelacement*, con la diferencia, muy importante, de que la trama de la obra se integra de un modo que no tiene par en modelos prenovelísticos. Es de destacar como un factor relevante el hecho de que todos los sucesos (encuentros, separaciones, estadías o viajes están estipulados por: a) mapas cuidadosamente detallados y b) una cronología escrupulosamente ajustada en días, fechas y hasta lunas, lo que sin lugar a dudas, es una característica que puede encontrarse ocasionalmente en novelas pero nunca en la confusión medieval o la imprecisión nebulosa típica del *romance*, especialmente los del ciclo arturiano. Por otra parte, y como también lo percibe Rosebury, la unidad estructural de la obra está dada, no por la misión o empresa (*quest*), como podría a primera vista pensarse, sino por algo más profundo que es el motivo del viaje o travesía. Este motivo es el que funciona en realidad como imagen unificadora. La canción de Bilbo sobre el camino gravita dentro de la obra a modo de *leit-motiv* que además trae su carga ancestral, ya que es el tema con el cual culmina Bilbo su aventura en *The Hobbit* y que allí marca el cierre de un ciclo. En *The Lord of the Rings* tiene su despegue inicial en boca de Bilbo como señal de reinicio y partida y la retoma Frodo a partir de una afirmación de Pippin que actúa como agente disparador del motivo. Frodo además explica el simbolismo elemental que encierra el pequeño poema, recordando las palabras de Bilbo: “He used often to say there was only one Road” (*LOTR*: 72). No es posible pasar por alto aquí el uso de la mayúscula sobre todo si lo unimos a lo que Bilbo agrega a modo de explicación ofreciendo una comparación que introduce la imagen del agua, consolidando el Camino como un gran río cuyas fuentes pueden abrirse en cualquier umbral y todo sendero deviene su tributario. Resulta sumamente peligroso

atravesar ese umbral, porque al poner un pie en el Camino, si uno no conserva la cabeza firme y los cinco sentidos en perpetua vigilia, no sabe a dónde lo puede arrojar éste.

Do you realise that this is the very path that goes through Mirkwood, and that if you let it, it might take you to the Lonely Mountain or even further and to worse places?...
(LOTR: 72)

El simbolismo para Rosebury es simple y transparente ya que el Camino es evidentemente una forma de aludir a la Vida o a las posibilidades o probabilidades de aventura que nos ofrece, pero también de compromiso o de riesgo, y específicamente a la dualidad que encierra, estremeciéndonos por un lado ante el miedo de perdernos y consolándonos por otro con la esperanza del retorno (νόστος) al hogar. El lector se descubre inmerso en un mundo de caminos y tanto *The Hobbit* como *The Lord of the Rings* comienzan y terminan en la puerta de Bag End al finalizar las respectivas Odiseas. Los dos libros describen un ciclo que es a la vez espacial y temporal. Pero mientras la primera historia se enrola en el apartado de las novelas de aprendizaje o en el esquema típico de la novela *peregrinatio* o *Bildungsroman*, la segunda bucea todavía en aguas más profundas en las que se agitan conceptos fundamentales.

The journey, then, rather than the more narrowly defined “quest”, is the appropriate name for the image which unifies the heterogeneous narrative of *The Lord of the Rings*, the specific quest, Frodo's “errand” as it is sometime called, is

merely the axis of the main action. The “errand” pertains to the plot, the journey to the story or “history”. (1994: 26)

A esto hay que añadirle la existencia de una estructura global, abarcadora o como Rosebury la denomina “overarching” (1994: 28): “the work is unified by the internal coherence of his history, geography, philology”. Es evidente que todos los elementos integradores de *The Lord of the Rings* desde la misma complejidad argumental de la estructura narrativa hasta la pluralidad de discursos o el entrecruzamiento de destinos y travesías, que aparentemente podrían actuar en detrimento de la coherencia unitiva de la obra, se conjugan para producir el efecto contrario y actúan de modo de conferir al universo tolkieneiano la consistencia interior del mundo real. La principal característica de ese universo es su condición ilimitada, lo que Rosebury denomina “unifying expansiveness”. El lector se siente inmerso en una historia que puede continuarse indefinidamente y percibe que “an essential feature of the invented world (as of the real one) is this exhilarating illimitableness”. (1994: 29)

Del mismo modo que se dejó establecido que la imagen unificadora era la *travesía* y no la *misión*, también se propone la tesis de que el verdadero *héroe* de la historia es Middle-earth y que “Middle-earth, as an imaginative conception, is coterminous with the entire work” (1994:29), porque el poder emotivo de la obra reside no tanto en la excitación del conflicto como en la mágica fascinación que despierta en el lector la belleza de Middle-earth. Para Rosebury, el meollo del conflicto reside en la amenaza de destrucción de ese mundo representada por Sauron. Todo esto da como resultado que las dos estructuras estéticas, la estructura dinámica del conflicto y la abarcadora del universo inventado, se relacionen de

manera integral: “our desire for Middle-earth is the keynote, so to speak, of our desire for the fulfilment of Frodo's errand. *The Lord of the Rings* is a consummate work of art because it co-ordinates these desires (each of which is itself a complex of many desires) into a compelling unity”. (1994: 29)

Pacientemente, casi con ensañamiento, Rosebury ensaya encajar los esquemas de *The Lord of the Rings* dentro de los moldes del *romance* y de la novela y una y otra vez encuentra en la obra rasgos que la diferencian de uno u otra, hasta que confirma sin lugar a dudas lo previamente estipulado en cuanto a que: “The structural singularity of *The Lord of the Rings* is of a kind which cuts across any categoric distinction between novel and romance.” (1994: 23)

Un punto intermedio en el debate resulta la ya mencionada posición de Derek Brewer que, como vimos, defiende la inclusión de la obra en la categoría de *romance*, pero partiendo de una historia, reconsideración y revalorización del mencionado subgénero. Aunque el ensayo de Brewer cala hondo en el texto de Tolkien creemos que en su afán por jerarquizar el *romance* fuerza las cosas confundiendo finalmente las líneas de demarcación entre un subgénero y otro.

Si recabamos la opinión del escritor también enfrentamos inconvenientes, ya que, como dejamos anteriormente establecido, tan pronto se refiere al libro como “an exciting *story*” (*Letters*: 212) o como “long *tale*” (*Letters*: 110) o “this last great *Tale*” (*Letters*: 160 y 161), como lo denomina *history*. En carta a los editores de Houghton Mifflin Co. sostiene que “it is to me, anyway, largely an essay in linguistic aesthetic” (*Letters*: 220) y en otra dirigida al editor de *New Republic* afirma “It is a ‘fairy-story’, but one written -according to the belief I once expressed in an extended essay ‘On Fairy-Stories’ that they are the proper audience- for

adults” y agrega algo muy importante “I think that fairy story has its own mode of reflecting ‘truth’, diferente from allegory...and in someways more powerful”(Letters: 232). Asimismo, en una de las cartas anteriormente citadas deja claramente establecido que considera “ the so called ‘fairy-story’ one of the highest form of literature”(Letters: 220). En borradores de cartas posteriores se refiere a la obra como “high Romance” (Letters: 247) y confiesa que si bien los editores insistían en requerirle una secuela de *The Hobbit*, él anhelaba “heroic legends and high Romance. The result was *The Lord of the Rings*.” (Letters: 346) Esto no es todo: en unas notas bosquejadas en agosto de 1967 se refiere al libro como “fictional ‘historic’ construction” y unos años más tarde, en el otoño de 1971, al responder ciertos interrogantes de una lectora le dice que el libro constituía “an experiment in the arts of long narrative, and of inducing ‘Secondary Belief’.” (Letters: 412) Finalmente encontramos una última referencia en una respuesta a un crítico que le solicitaba datos en donde estipula “My work is not a ‘novel’, but an ‘heroic romance’ a much older and quite different variety of literature”. (Letters: 414)

Sin embargo, como ya dejamos establecido, existe por lo menos un punto de partida en el cual todos los criterios pueden acordar y es el de la determinación del género que de acuerdo a los postulados aristotélicos o las funciones que se derivan del modelo de *organon* según Bühler (1979: 43-52), no es otro que el épico o narrativo. La división tradicional entre la crítica hispanoparlante reconoce dos grandes subgéneros o ramas: cuento y novela. La diferenciación entre ambos subgéneros no se sustenta solamente en la extensión de los mismos sino en una actitud del autor frente a la obra. Anderson Imbert (1959: p.8) habla de “la duración

del aliento creador de quien relata”. Así mientras en la novela asistimos al relato de una historia orgánica y completa, desde sus inicios y antecedentes hasta su desenlace, en el cuento vemos a unos pocos personajes (a veces sólo uno) involucrados en una situación, un instante crucial de su existencia, cuyo desenlace se espera a la brevedad. Presenta unidad de acción, gran concentración y densidad en torno a una situación única. Apoyándonos en estas afirmaciones consideramos que entre estos dos subgéneros no es posible dudar en cuanto a colocar a *The Lord of the Rings* dentro de los límites de la novela, dada la circunstancia de que en la clasificación hispanoparlante no existe el rubro “romance” salvo aplicado a otro tipo de composición no estrófica en serie indefinida de versos. Claro que después cabría definir qué clase de novela tenemos entre manos. Creemos que lo más aproximado -considerando las manifestaciones del propio autor- sería calificarla como novela heroica o denominarla en una forma mucho menos comprometida “narrativa heroica” aunque tal vez sea mucho más que eso y como la mayoría de la crítica ha aceptado desafie todos los intentos de clasificación. Tal vez esta última denominación no cumpla con los ideales de precisión requeridos y pueda ser mirada como una especie de nebulosa evasiva, pero al menos es la única que a la totalidad de la crítica tanto la anglosajona como la hispanoparlante, le resultaría difícil de objetar.

Es imposible dejar de reconocer que lo que pone verdaderamente en marcha el mecanismo de cualquier narración es la particular cosmovisión del autor, es decir sus ideas fundamentales del mundo. Y son ellas quienes intervienen estéticamente en el proceso de novelar. Para Anderson Imbert el primer acto imaginativo es la creación de un narrador.

El escritor imagina un narrador quien a su vez puede inventar a otros personajes ficticios que también narran. En otras palabras, que el escritor de carne y hueso se ha desdoblado en un fantasmal segundo “yo”, el narrador, quien asume la responsabilidad de novelar. (1984: 103)

Dentro de la trayectoria de la novela este narrador ha asumido los más diversos ropajes y actitudes, obligando a menudo al lector a convertirse en co-autor, cediendo a la iniciativa de sus criaturas y llegando a la “despersonalización” o prescindencia del autor, - lo que Balzac llamara alguna vez “el sueño de un hombre despierto”- desde la primera persona, protagonista o testigo, a la tercera, omnisciente como un dios, o sin capacidad para meterse dentro de los procesos mentales de sus marionetas. No obstante detrás de la rebelión de Augusto Pérez contra su creador sabemos que se proyecta la mano soberbia de Unamuno. Como afirma Anderson Imbert,

El lector no ingenuo sabe muy bien que los acontecimientos de una novela no tienen nada que ver con la realidad externa. (Aún lo que llamamos ‘realidad externa’ no es tan externa. Después de todo, la llamamos externa porque la concebimos como existiendo fuera de nuestra conciencia, pero el acto de concebirla así es una ocurrencia de la conciencia.) Con el criterio de realidad objetiva que emplean los científicos (sic) podríamos graduar las distancias que separan los acontecimientos novelescos de los acontecimientos que ellos juzgan ‘reales’. La distancia menor es naturalmente, la de las novelas realistas. (1984: 106)

Pero de cualquier manera, lo que se nos está entregando no es la realidad, sino concepciones de la realidad, porque el narrador, de quien en realidad depende la novela, no nos describe la realidad tal cual es sino como él la percibe o cree que es.

Es posible denominar la actitud del narrador subjetiva u objetiva, pero aún así no podemos menos que reconocer que es una actitud *personal*, puesto que el narrador es quien está seleccionando tanto acontecimientos como temas y formas. “Temas sin formas serían ciegos; formas sin temas serían vacías. Las formas configuran los temas”, establece Anderson y recuerda para demostrarnos que no estamos frente a la vida sino frente al arte, el antecedente de Laurence Stern y la pirotecnia literaria de *Tristram Shandy* a modo de ejemplo del autor que “juega a la literatura”, añadiendo que la novela desde 1950 ha recibido las denominaciones de nueva, novísima, innovadora, experimental y hasta antinovela.

Procedimientos que antes se usaban sueltos y moderadamente ahora se concentran paroxísticamente. Los personajes y sus aventuras pierden importancia: el verdadero protagonista de esta novela subversiva es el lenguaje mismo. Es más: el lenguaje es la única realidad. Las palabras se satisfacen con vicios solitarios, se divierten con juegos autorreflexivos. (1984:104)

Precisamente, un punto que nos conecta con la obra de Tolkien y que contribuye a reafirmar la actualidad de su narrativa: el lenguaje es el andamiaje de

toda su creación como él mismo ha reconocido en numerosas oportunidades. Tal el caso de la carta dirigida a Charlotte y Denis Plimmer³ corrigiendo el bosquejo propuesto por los entrevistadores:

This reference to 'invention of Language' has become, I think, confused.....(I once wrote a paper on it, called A Secret Vice)... In your paragraph there is a missing link, more important (I think) for the purpose than what I said, or should have said, about 'invention'. Namely: how did linguistic invention lead to imaginary history? So that I think the passage would be more intelligible if it ran more or less so: 'The imaginary histories grew out of Tolkien's predilection for inventing languages. He discovered, as others have who carried out such inventions to any degree of completion, that a language requires a suitable habitation, and a history in which it can develop. (*Letters*: 374)

En el bosquejo de una respuesta "to one Mr. Rang" en relación a indagaciones acerca de su nomenclatura encontramos que Tolkien nos brinda otro testimonio con respecto al mismo tema:

It must be emphasized that this process of invention was/is a private enterprise undertaken to give pleasure to myself by giving expression to my personal linguistic 'aesthetic' or taste and its fluctuations. It was largely antecedent to the composing of legends and 'histories' in which this languages could be 'realized'..” (*Letters*: 380)

³ Los Plimmers lo habían entrevistado para el *Daily Telegraph Magazine* y le enviaron un borrador del artículo previa publicación para que el escritor diera el visto bueno. (Cfr. *Letters*, carta n°294: 372-378)

Frente a la embestida del realismo, Tolkien defiende la utilización de la Fantasía en la creación poética y sostiene la necesidad de generar en el lector lo que él denomina “literary belief” y que sería la resultante probatoria de una exitosa “sub-creación” o la creación de un “Mundo Secundario” (universo alternativo según Rosebury) en el cual el lector ávido puede ingresar: “Inside it, what he relates is “true”: it accords with the laws of that world” (*T&L*: 36-37). En tanto esté inmerso en ese mundo el lector cree en “su realidad”, pero en el momento en que irrumpe el descreimiento se quiebra el conjuro: “the magic, or rather art, has failed”. El logro de la expresión que otorga “the inner consistency of reality” es para Tolkien “Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation”(*T&L*: 45), y reivindica el derecho a la Fantasía por considerarla la más elevada manifestación del Arte, la forma más pura y, una vez alcanzada, la más poderosa, postulando que por su intermedio el hombre llega a convertirse en Sub-creador. Relaciona además la *mythopoeia* con la función del nombre y del acto de nombrar:

Yet trees are not trees until so named and seen,
And never were so named, till those have been
Who speech’s involuted breath unfurled,
Faint echo and dim picture of the world,... (*T&L*: 98)

A partir de lo cual nos es dado sostener que “al nombrar las cosas y describirlas no hacemos más que crear nuestros propios términos en cuanto a éstas y del mismo modo que el lenguaje es una creación en cuanto a objetos o ideas, el mito para Tolkien es una creación acerca de la verdad.” (Pepe de Suárez: *Synthesis*, 2: 41-51) Y el único medio, la única vía que tiene el hombre a su alcance para

trascender su mera condición humana y acercarse a la divinidad, sería, entonces, el oficio supremo de hacedor de mitos (don de un Supremo Hacedor), que, como individuo y parte de la Creación, le permitiría a su turno ser colaborador y a la vez parte integrante de la misma proyectándose en el desarrollo de un universo alternativo o Sub-creación. A siglos de distancia nos encontramos frente a la misma noción de oficio sagrado que alentara a Homero y a Hesíodo en la Antigua Grecia y que reconociera Herodoto al dejar registrado para la posteridad que aquellos fueron οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι (Libro II, 53). Este código estético es el que rige la totalidad de la obra tolkieniana y se explicita en pareados yámbicos que por momentos translucen un apasionado lirismo en la visión trascendental de *Mythopoeia*.

'Dear Sir', I said - 'Although now long estranged.
Man is not wholly lost nor wholly changed,
Dis-graced he may be, yet is not de-throned,
and keeps the rags of lordship once he owned:
Man, Sub-creator, the refracted Light
through whom is splintered from a single White
to many hues, and endlessly combined
in living shapes that move from mind to mind.
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). That right has not decayed:
we make still by the law in which we're made.'
(*T&L*: 50-51)

El poema se erige a modo de sólida defensa de la creación de mitos considerándola un derecho adquirido y retenido por el género humano, a pesar de la caída, y justifica el trabajo creativo, aún a despecho de impurezas y limitaciones, desde el punto de vista de que éste es parte de la Verdad ya que la capacidad de “subcreación” le ha sido concedida a los seres humanos a través de su Creador. Esta subcreación -como su nombre lo indica- está vista como una especie menor de creatividad, es decir, un escalón más abajo que la Creación ya que no puede conferir Vida a sus producciones del mismo modo que los Ainur en *The Silmarillion* necesitaron el ‘Let these things be’ de Eru para que su visión del Universo desplegado cobrara vida. No obstante, en esencia es divina ya que forma parte proveniente de la Divinidad. Este credo poético tolkieniano, que proyecta en *Mythopoeia* una visión trascendental en pareados yámbicos, tiene su contrapartida en prosa en tres trabajos que espejan la tesis, la explicitan y la desenvuelven en facetas diversas. La primera es el ensayo mencionado anteriormente y que fue presentado como la Andrew Lang Lecture 1938. Los otros dos, son los cuentos *Leaf by Niggle* y *Smith of Wootton Major*. El mencionado ensayo y el primero de los dos relatos se publicaron juntamente con *Mythopoeia*, en una reimpresión titulada *Tree and Leaf* con una breve nota introductoria de Tolkien en donde reconoce la línea de parentesco que los une, expresada en el símbolo del árbol y la hoja, ya que ambos tratan aunque de diferente manera, sobre la Sub-creación. El ensayo está en gran parte dedicado a establecer el cómo y el por qué del mito y de la fantasía. Plantea desde el comienzo tres interrogantes: ¿Qué son los cuentos de hadas?, ¿Cuál es su origen? y ¿Para qué sirven? En el primer caso distingue como elemento esencial para diferenciar “fairy-stories” de “ordinary histories” lo que él llama “the quality

of enchantment”. En relación al origen sostiene que es una cuestión compleja porque “To ask what is the origin of stories (however qualified) is to ask what is the origin of language and the mind” (*T&L*: 20) Es fundamental dentro de la mitología tolkieniana esta relación entre mente, lenguaje y relato, la base de su *mythos* y el origen de su ficción. Tolkien sostiene que el proceso que él denomina Sub-creación, la creación de universos cuya razón de ser no tiene ninguna relación con imitar la experiencia tal como la conocemos, es inherente a la verdadera naturaleza del lenguaje:

The incarnate mind, the tongue, and the tale are, in our world coeval. The human mind, endowed with the powers of generalization and abstraction, sees not only *green-grass*, discriminating it from other things (and finding it fair to look upon), but sees that it is *green* as well as being *grass*. But how powerful, how stimulating to the faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in Faërie is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar. (*T&L*: 24)

De ahí que Tolkien afirme que no importa cuáles sean los orígenes -asunto de folkloristas o antropólogos- ya deriven de la invención, la herencia (“borrowing in time”) o la difusión (“borrowing in space”), porque cualquiera sea los resultados que nos acerquen folkloristas o antropólogos sólo podrán expresar partes de una verdad,

but they are not true in a fairy-story sense, they are not true in art or literature. It is precisely the colouring, the atmosphere, the unclassifiable individual details of a story, and above all the general purport that informs with life the undissected bones of the plot, that really count. (*T&L*: 21-2)

Para Tolkien leyenda, mito, historia y cuento popular han ido mezclándose y añadiendo nuevos sabores al *Pot of the Soup, the Cauldron of Story* como él lo llama. En cuanto a la respuesta a la tercer pregunta, que para Tolkien es la más importante, ocupa la mayor parte del ensayo: los cuentos de hadas proveen a los lectores cuatro elementos imprescindibles para el espíritu humano: Fantasía, Recuperación, Evasión y Consuelo. De los cuatro, el primero es fundamental ya que los otros se derivan de él. La Fantasía es a la vez un modo de pensar y el resultado creado por ese modo de pensar. Es decir que lo que él denomina Fantasía no es “the achievement of the expression, which gives (or seems to give) ‘the inner consistency of reality’, is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation”. Propone entender el término como una combinación de su uso más antiguo y elevado equivalente a Imaginación, con las nociones derivadas de “irrealidad” o disimilitud con el Mundo Primario. “Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent.” (*T&L*: 45) Fantasía resulta entonces la sub-creación consciente de un Mundo Secundario (o universo alternativo como lo llama Rosebury) realizada por el hombre cuyo derecho natural es hacer a imitación del Hacedor. Los tres elementos restantes (Recuperación, Evasión y Consuelo) son, como ya dijimos fruto del primero ya que constituyen el efecto provocado en el lector por una Fantasía

lograda. Por Recuperación se entiende el restablecimiento de una visión prístina “seeing things as we are (or were) meant to see them” (*T&L*: 53) La capacidad de reconocer el Milagro, de inaugurar el mundo. Tal como Tolkien nos lo explica se acerca bastante al concepto platónico de reminiscencia, la idea que encontramos en ciertos diálogos (*Fedro*: 249 b – 250 b; *Menón*: 80 d – 86 a) de que el conocimiento es la reminiscencia de cosas antiguamente aprendidas y que constantemente redescubrimos y volvemos a poseer lo que ya habíamos alguna vez conocido.

La creación de un Mundo Secundario tiene para Tolkien un propósito más elevado que el simple logro de encantamiento, puesto que el Mundo Secundario debería re-encauzar nuestra atención hacia el Mundo Primario y a través de él a su Hacedor, de modo de posibilitarnos la recuperación y rememoración de lo que alguna vez conocimos pero que hemos olvidado cómo mirar.

Los otros dos elementos (Escape y Consuelo) están estrechamente ligados entre sí, porque como la lógica lo indica a través de la Evasión llegaremos al Consuelo. La necesidad de Evasión, tal como Tolkien la entiende, surge más del anhelo del retorno que del deseo de huir. El último escape “the Great Escape” es el escape a la muerte. Y aquí llegamos al tema fundamental de la épica tolkieniana, tal como el mismo Tolkien lo establece:

But I might say that if the tale is 'about' anything (other than itself) it is not as seems widely supposed about 'power'. Power-seeking is only the motive-power that set events going, and is relatively unimportant, I think. It is mainly concerned with Death, and Immortality; and the 'escapes': serial longevity, and hoarding memory. (*Letters*: 284)

El Consuelo que ofrecen los “fairy-tales” va mucho más allá de la satisfacción de viejos anhelos. Para Tolkien es mucho más importante la consolación que puede brindar un “Happy Ending” un elemento sin el cual no puede concebir una verdadera “fairy-story”, a tal punto que se anima a decir que así como la tragedia (con su necesaria *catástrofe*) es la verdadera o auténtica forma del Drama, su expresión más elevada, su opuesto es para él, el Cuento de hadas y dada la inexistencia de un término para expresar esa oposición crea *eucatastrofe* para denominarlo:

Since we do not appear to possess a word that expresses this opposite –I will call it *Eucatastrophe*. The *eucatastrophic* tale is the true form of fairy tale, and its highest function.

(*T&L*: 62)

En el Epílogo, el autor inglés conecta claramente los cuentos de hadas con el *mythos* cristiano, es decir con los evangelios, que para él contienen “a Fairy story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of a fairy-story” (*T&L*: 65). Éstas son para Tolkien las “buenas nuevas” el verdadero “*euangelium*” que imparte Alegría y nos deslumbra de Gozo, “joy beyond the walls of the world”, porque como afirma Tolkien:

this story has entered History and the primary world; the desire and aspiration of sub-creation have been raised to the fulfillment of Creation. The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man’s history. The Resurrection is the eucatastrophe of the Incarnation. This story begins and ends in

joy. It has pre-eminently the 'inner consistency of reality'. There is no tale ever told that men would rather find was true, and none which so many sceptical men have accepted as true on its own merits. For the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is, of Creation. (*T&L*: 65)

Flieger (1983: 30) al referirse a este Epílogo recuerda que Erich Auerbach (1975: 22 y ss.) apunta en *Mimesis* que la Historia de Cristo se ha integrado de tal manera como parte de la mente y la imaginación del hombre occidental, que ha moldeado la casi totalidad de la narrativa occidental desde su tiempo, y ha logrado que la mezcla de la realidad cotidiana con la alta tragedia se convierta en la norma de la narrativa literaria. Para Flieger, Tolkien va un poco más lejos ya que esa integración de la tragedia potencial y el final feliz, operando como realidad dentro de la historia, al adoptar la forma de *fairy tale* proyecta al lector por encima del "secondary belief" exigido por la ficción hasta el nivel del "primary belief" dentro del Universo Primario.

2. ÉPICA HOMÉRICA. ELEMENTOS COMPOSITIVOS.

Desde los primeros intentos de la crítica literaria se ha considerado a Homero el padre de la épica y se lo ha reverenciado y seguido como modelo de posteriores intentos, a tal punto que para algunos críticos la épica podría definirse, desde una posición extremista, como un poema escrito a imitación de la *Iliada*. Pero una afirmación de esa naturaleza deja de lado la consigna helénica de la medida áurea y el *medén ágan* délfico. Por otra parte, no es posible pasar por alto el hecho de que una buena parte de la crítica inglesa y francesa del siglo XIX se inclinaba en sus preferencias por Virgilio, aunque al analizar los motivos de sus preferencias no podemos menos que pensar que sus juicios de valor estaban profundamente marcados por los gustos de las sociedades en las que estaban inmersos, y por lo tanto no habían podido compenetrarse de la esencia del pensamiento griego antiguo. Sostener que Eneas es una figura más auténticamente heroica que Aquiles porque su accionar está motivado por su país y no por una venganza privada es evidenciar un absoluto desconocimiento de los rasgos esenciales e inherentes al héroe griego. Del mismo modo, es imposible privilegiar a la *Eneida* sobre la base de que ésta alcanza una conclusión más decisiva que la *Iliada* ya que el canto XXIV no finaliza con la victoria de los griegos (materia opinable), sino tan sólo con la remoción del mayor obstáculo para la victoria de aquéllos. Gran parte de la crítica posterior y los integrantes más representativos de la contemporánea⁴ se han encargado de destacar precisamente este re-

⁴ El mismo Aristóteles (*Poética*, 1459 a 30-5) sostiene que el mérito de Homero reside justamente en que no intentó hacer un poema con todo el asunto de la guerra de Troya, porque hubiera resultado demasiado extenso y difícilmente abarcable con la vista o, al reducirlo, inevitablemente confuso.

curso como uno de los elementos indicativos de la increíble destreza del poeta, que en un lapso de algo más de cincuenta días logra desplegar el fresco completo de diez años de lucha en Troya. Más aún, sin llegar a describir la caída de la ciudad sitiada, la habilidad con que despliega el friso policromo de sus imágenes y la dimensión que confiere a la configuración heroica de Héctor como oponente mayor de Aquiles permite al lector sentir que la muerte de Héctor “es” definitivamente la caída de Troya.

Una parte de la crítica del siglo XIX moviéndose dentro de la metodología comparatista desarrolló sus estudios enfrentando la obra épica de los dos grandes poetas mencionados, considerando a Virgilio superior a Homero moralmente, y hasta cierto punto estructuralmente, aún admitiendo que Homero es más creativo y copioso que Virgilio, al que admiran por su propiedad y ornamento. Sin embargo, la mayoría de la crítica se alineó junto a los poemas homéricos o se pronunció objetivamente en la afirmación de que Homero fue el genio mayor y Virgilio el mejor artista. El indudable trasfondo de estas divergencias de opinión es en verdad la confusión existente en cuanto a los valores que la épica debe preservar. El sólido sustento de las convicciones de los partidarios de Homero está cimentado en sus creencias acerca de que el auténtico asunto de la épica es la celebración del coraje individual, por llamarlo de alguna manera, o con mayor precisión, de todas aquellas virtudes que concurren a conformar los rasgos distintivos del héroe. Por su lado, aquellos que prefieren a Virgilio rescatan en primer lugar el sentido de una conciencia nacional y política.

Estas dos corrientes transparentan en realidad un substrato más importante y definitorio que nos lleva a diferenciar dos tipos de épica: la primera constituiría el

producto de una tradición oral que glorifica los hechos de los hombres que pertenecen a una edad heroica; la segunda en cambio cristalizaría como derivada de la primera, en una creación artificial de un poeta que desea proyectar el “status” natural hacia uno sobrenatural a fin de impregnar de autoridad mítica las ideas contemporáneas. El desarrollo de la épica constituiría un progresivo refinamiento de este modelo.

En una forma por demás amplia podríamos intentar una definición de la épica caracterizándola como una narración de extensión considerable escrita en hexámetros, cuyo tema principal es la suerte de un gran héroe o de una gran civilización y de las líneas conectivas entre éstos o de ambos con los dioses. En sus orígenes, yace una corriente de tradición oral que le confiere una impronta especial y que la sella con características que conservará durante mucho tiempo. Transmitida por generaciones de boca en boca su punto más elevado es indiscutiblemente Homero. Posteriormente con una escritura ampliamente desarrollada se perfecciona la forma literaria cuyo representante máximo en la antigüedad clásica es Virgilio con *Eneida*. Aristóteles canoniza la épica en los capítulos 23 y 24 de *Poética* y sella sus características definatorias y definitivas: en primer lugar, el poema épico debe ofrecer dramáticamente una trama compuesta alrededor de una acción entera y perfecta, que tenga principio medio y fin y que forme un todo, de modo tal, que su unidad no se derive del hecho de concentrarse en un solo héroe, ni sea el resultado de lo meramente secuencial o temporal (a fin de diferenciarse del relato histórico); muy por el contrario, la cohesión de los elementos que la conforman debe ser tal que se nos evidencie como un ser vivo, único y entero. En segundo lugar, el filósofo griego estipula que las partes

constitutivas deben ser las mismas que las de la tragedia, *id est* peripecias, agniciones, y lances patéticos. De la misma manera en relación a las especies indica que la épica puede clasificarse al igual que la tragedia, en simple o compleja, y de caracteres o patética. En modo muy especial, destaca la necesidad de lo maravilloso, precisando que lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya que en la tragedia, porque en aquella no se ve al que actúa, sosteniendo finalmente que se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. (*Poética*: 1459 b -1460 a)

El punto más alto de la épica estaría conformado entonces, por lo que podríamos denominar épica heroica o mitológica y sus representantes más excelsos en la Antigüedad clásica serían Homero con *Iliada* y *Odisea* Virgilio con *Eneida*. Este tipo de épica se preocupa por privilegiar las narraciones que tienen que ver con acciones heroicas o con héroes mitológicos y se interesa por desentrañar las relaciones que se establecen entre esos héroes y las divinidades existentes. Las obras resultantes presentan una extensión considerable que se conjuga con un estilo elevado. El autor de esta clase de épica se sirve del hexámetro dactílico como única herramienta métrica y glorifica en forma clara y manifiesta un pasado remoto valiéndose de ciertos recursos estilísticos tales como la repetición de descripciones o la reiteración de situaciones, la utilización de catálogos o genealogías y el manejo de un estilo descriptivo formulario. A todo esto es posible sumar además otros recursos técnicos como utilización de símbolos, manejo de símiles o comparaciones, tiradas discursivas, invocaciones a las Musas, asambleas de dioses o jefes, descripción de combates, de armas o de escudos.

Por otra parte, los asuntos tratados, es decir, lo que para los antiguos

griegos y romanos constituía la mitología, se reducían a un número limitado de historias agrupadas en cuatro ciclos: 1) el ciclo troyano (que abarcaba todo lo relacionado a la mencionada guerra, sus héroes y sus regresos); 2) el ciclo tebano (que incluía desde la historia de Cadmo y la fundación de la ciudad hasta el asunto de Edipo y los epígonos); 3) el ciclo de los Argonautas (que abarca la empresa del vellocino de oro, las andanzas de Jasón y sus avatares posteriores) y finalmente 5) el ciclo de Heracles (que registra los célebres trabajos y sus consecuencias en su vida privada).

Como se ha establecido anteriormente podemos diferenciar dos categorías de épica: la oral o primaria -Homero- y la épica escrita o literaria posterior a Homero, cada una de las cuales adopta un estilo diferente. La épica homérica se desarrolla alrededor del siglo VIII AC aproximadamente, de acuerdo a lo que sostiene la crítica en general, y constituye un producto de la edad heroica del período micénico reciente, una edad cuyas postrimerías alcanzan al siglo XII AC y que presenta aspectos típicos. A pesar de la desaparición del sistema micénico dos factores contribuyeron al mantenimiento de la tradición del canto heroico oral y a su tardía culminación. En primer lugar, no hubo una total dispersión de la población micénica y la escritura aparentemente cayó en desuso -o no se consolidó- durante un período de varios siglos (la llamada Edad Oscura por gran parte de la crítica) debido probablemente a la naturaleza laboriosa e imprecisa de la grafía micénica. Además, al parecer, sólo una pequeña minoría habría sido letrada en la Grecia micénica y sólo desde el siglo VIII AC en adelante, la escritura alcanza entre los griegos una definición rápida y decisiva. La épica oral se expresa siempre en versos que tienen una estructura métrica uniforme y un ritmo rápido y fluido como el del

hexámetro dactílico. Esta regularidad métrica esencial para el aprendizaje y composición de largos poemas orales, agrega en composiciones posteriores, especialmente las derivadas del latín, factores más complejos como el ritmo, la aliteración o la división en estrofas. Los poemas orales en su totalidad comparten dos rasgos que los caracterizan: a) composición y repetición sin auxiliar gráfico y b) ejecución por medio del canto o salmodia acompañada por un instrumento musical del tipo de la lira que Homero mencionó en sus poemas con los vocablos κίθαρις o φόρμιγγις. (Koster, 1962: 66-70) Este tipo de épica presenta la constante repetición de palabras, frases y versos enteros y aún hasta pasajes completos. La prolija investigación llevada a cabo sobre los textos homéricos y sobre la poesía oral y la técnica de composición de los *guzlari* yugoeslavos iletrados llevó a Milman Parry a hacer público su firme convencimiento acerca de la tradición oral y el estilo formulaico de la épica homérica. Kirk (1985: 72) destaca la importancia de los estudios realizados por Milman Parry que dan como resultado dos conclusiones fundamentales para la investigación de la épica homérica: En primer lugar sostuvo que Homero fue un poeta oral y en segundo lugar, que utilizó para componer sus poemas un repositorio tradicional de frases fijas, es decir un sistema formulario usado como apoyo mnemotécnico. Ciertamente hay repeticiones claras e imposibles de ignorar como los versos interdialogicos o de cierre y apertura de los diversos discursos o los pasajes conectivos. Los estudios estadísticos y el exhaustivo análisis de los cantos homéricos revelan que aproximadamente uno de cada ocho versos de la *Iliada* se repite por lo menos una vez. Las repeticiones de nombres acompañados de sus epítetos definitorios añaden la característica de su posición en el verso de modo de operar a la manera de bloques de ladrillos en una construcción. A estas

repeticiones de bloques nominales Parry las denominó fórmulas. Vale decir que una fórmula sería un grupo de palabras que se usa para expresar una idea pero que además ocupa invariablemente, la misma y exacta posición métrica en un verso. Sabemos que el verso utilizado por Homero era el hexámetro dactílico. El verso se divide en secciones más pequeñas por medio de cesuras o pausas que integran el modelo métrico del hexámetro. Estas secciones están ocupadas por frases o unidades recurrentes. La investigación llevada a cabo por Milman Parry dio como resultado la constatación de que ciertos grupos nominales integrados por sustantivos y adjetivos específicos a los que en algunos casos se les sumaban verbos *kinéticos* o *verba dicendi*, constituían unidades de expresión que ocupaban invariablemente los mismos puestos al comienzo o al finalizar el hexámetro. Algunos ejemplos de lo que decimos se encuentran en:

ὣς φάτο· ῥίγησεν δὲ πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς

Odisea, 5, 171: se repite treinta y siete veces más

ὣς ἄρα φωνήσας κόρυθ' εἶλετο φαίδιμος Ἴκτωρ

Ilíada, VI, 494: se repite veintiocho veces más

Μυρμιδόνες, ἔταροι Πηληιάδεω Ἀχιλῆος

Ilíada, XVI, 269: se repite siete veces más

Los temas que canta la épica homérica son los hechos de los héroes, por lo general héroes del pasado, o de los dioses, gigantes o personajes de cuentos tradicionales.

Kirk (1985: 70-1) puntualiza la particularidad del hecho de que surgieran en

períodos y lugares diferentes de Europa, grandes poemas narrativos heroicos que comparten estructuras y contenido de ideas similares, tal como los poemas homéricos en la Edad de Hierro en Grecia; los poemas teutónicos medievales -*Beowulf* y *Nibelungenlied*- de los siglos IV-VIII; las narraciones célticas en Irlanda y Gales hasta el siglo XIII o XIV, donde se mezclaba la saga en prosa con la poesía; las grandes sagas norses del siglo IX al XIII; la épica heroica rusa y eslava del sur, desde el siglo XIV hasta el XX; las canciones heroicas finlandesas; la *Chanson de Roland*; el *Poema del Cid*; la épica bizantina de Diógenes Akritas o la antiquísima tradición nororiental, con exponentes como Gilgamesh y Keret o el himno babilónico de la creación. Observa Kirk que en los poemas escandinavos y nororientales el elemento demonológico proveniente de la narración tradicional es mucho más fuerte que en Homero, y que en otros como la *Chanson de Roland*, la escritura ha desempeñado algún papel aunque sigue predominando la cualidad heroica y la oralidad. La deducción formulada por Kirk a partir de estas observaciones es que las características de similitud que presentan estos poemas épicos se deben al hecho de que en todos los casos nacen de culturas básicamente similares, puesto que cada uno de ellos es el producto de una edad heroica o de la inmediatamente siguiente. Es decir, que en una edad semejante los factores que la integran y la determinan consisten al parecer en una marcada tendencia hacia la guerra y la aventura, una nobleza poderosa y una cultura material simple, sin mayor refinamiento estético, aunque acorde a las necesidades temporales. Es lógico deducir que bajo estas circunstancias se jerarquicen las virtudes heroicas del honor y el coraje en la batalla sobre todas las otras. “La elaboración poética de hechos gloriosos –dice Kirk- suele alcanzar su clímax durante el período siguiente de declinación, cuando esos hechos ya yacen en el

pasado; no obstante, los cantos narrativos constituyen la recreación favorita del guerrero”. (1985: 71)

El tema fundamental, lo que podríamos llamar el corazón de la épica mitológica, como es dable suponer de acuerdo a lo anteriormente dicho, es la valoración del heroísmo y la exaltación del héroe. Esto se corporiza en la forma del κλέα ἀνδρῶν que constituye la base del concepto de heroísmo. Los seres que Homero presenta en sus poemas épicos, aquéllos que merecen ser llamados ἥρωες, eran para el hombre griego de los siglos VI y V AC, una generación de seres superiores que buscaron y merecieron κλέος (gloria) y que valoraban en alto grado su τιμή (honor). La vida de acción estaba vista como un valor superior a las satisfacciones materiales o a la gratificación de los sentidos y la creencia de que había existido una Edad Heroica habitada por esta clase de seres, tal como lo atestigua Hesíodo (*Los trabajos y los días*, 106-201) en su relato de las Edades o ciclos de la Humanidad, era patrimonio cultural del griego antiguo. Hesíodo, ciertamente, coloca entre la Edad de Bronce y la de Hierro una Edad de Héroes en donde ubica a los guerreros del ciclo troyano y a los del ciclo tebano. Curiosamente dentro de la mitología tolkieniana tenemos también esta organización en ciclos y en edades y las grandes figuras cuyas gestas heroicas se mencionan en *The Lord of the Rings*, pertenecen a edades anteriores a aquélla en la que se desenvuelve el relato, y más prestigiosas. Nuestras ideas sobre el heroísmo y el héroe derivan esencialmente del concepto griego de la vida heroica que nos es dable rastrear desde el comienzo de la civilización helénica hasta su culminación en la figura de Alejandro. El mundo épico arcaico u homérico es un mundo patriarcal y por consiguiente las relaciones paterno-filiales son ciertamente importantes y el κλέος del hijo

engrandece al padre y se proyecta en él (Héctor-Príamo) y conduce al κλέος ἄφθιτον que se relaciona también con el concepto primordial de φήμη. Del mismo modo, las líneas que interconectan a los mortales con los poderes divinos tienen un lugar preponderante y el concepto de ὕβρις (extralimitación) es uno de los vértices que inciden en algunos aspectos de la conducta del héroe que a menudo transgrede los límites que le han sido impuestos. Característica es también una permanente nota de nostalgia y glorificación de las eras pasadas, nota que halla su exponente asimismo en la épica tolkieniana.

Los hechos relatados por la épica heroica son principalmente los de los seres humanos y aunque aparezcan dioses el interés principal son los hombres: es antropocéntrica. Canta al Hombre mostrando las acciones excelsas que es capaz de llevar a cabo. El interés predominante del poeta épico es el mito o la historia que narra y por lo mismo resulta esencialmente objetiva, impersonal y dramática. Su parentesco con el drama se hace evidente en la ausencia de opiniones críticas y comentarios. Aristóteles precisa que:

“Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινείθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγει οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις ὁ δὲ ὀλίγα φροιμισάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἀλλ’ ἔχοντα ἦθος.

(Homero es digno de ser alabado en muchas otras cosas, y también porque él solo entre los poetas no ignora lo que debe hacer. Pues es necesario que el poeta hable lo menos posible de sí mismo; puesto que no es imitador en estas cosas. Los otros están en escena ellos mismos durante todo el poema, e imitan pocas cosas y pocas veces. Pero él tras un breve proemio introduce en seguida a un hombre o a una mujer, o algún otro carácter; nunca algo sin carácter, sino con carácter. Poética, 1460 a, 5-10. Trad. L.P. de Suárez)

Esta objetividad dramática se corporiza en los largos discursos que pronuncian incansablemente los diferentes caracteres. Estos discursos presentan una clase de acción en sí mismos, especialmente si se desarrollan dentro de un debate o de un concilio o forman parte de un enfrentamiento. Por otro lado, permiten al poeta desplegar sus habilidades más allá del compromiso de la técnica narrativa al explayarse en las emociones que el personaje expresa y el acercamiento subjetivo a diversos asuntos de interés.

El poeta heroico pretende ir más allá de la objetividad ya que presenta los hechos como reales y la audiencia hacia la cual van dirigidos estos cantos recibe los hechos relatados y los acepta como verídicos. Bowra sostiene al respecto que la idea de verdad o de verdadero, cambia de una generación a otra y que las sociedades iletradas carecen no sólo de ciencia histórica sino hasta de “any conception of scientific truth” (1978: 40). Y si bien es cierto que Hesíodo admite en *Teogonía* (vv.28-9) por boca de las musas “ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα” (sabemos contar mentiras semejantes a realidades) también es cierto que a continuación se retracta añadiendo “ἴδμεν δ', εὔτ' ἐθέλωμεν, ἀλήθεια γηρύσασθαι”

(pero también sabemos, cuando queremos, anunciar verdades) . En general, casi la totalidad de la poesía heroica proclama ser fiel testimonio de los hechos que relata apoyando su autoridad en la tradición en primer lugar. Esos relatos han sido transmitidos de generación en generación y su vejez les ha conferido una pátina hierática. Han sido sacralizados en el tiempo. Podemos percibir comúnmente en la poesía heroica que la antigüedad es la que confiere dignidad y certifica la autenticidad de un relato. Pero también es común que el poeta heroico reafirme su autoridad reclamando la inspiración de algún poder divino e incuestionable a modo de sello de veracidad. Hesíodo, como vimos, presenta el testimonio de las musas y su encuentro en el Helicón. Homero requiere a la musa que cante la cólera de Aquiles (*Il*, I, 1) y hasta cuando presenta la *performance* de Femio (*Od.* 23, 347) le hace decir que el dios lo ha inspirado.

De manera similar el narrador de *The Lord of the Rings* asume la posición del estudioso que realiza una investigación histórica utilizando como fuente de sus escritos archivos de la Comarca. La invocación a la Musa como testimonio de la veracidad de la historia que se va a presentar es suplida aquí por la documentación registrada en el *Red Book of Westmarch* y los *Books of Lore* de los archivos de Gondor.⁵ históricos. Para dar autenticidad y visos de rigor científico a la posición asumida por el escritor, el narrador recurre a la inclusión de unos apéndices a modo de notas aclaratorias, que aparecen insertados después del sexto libro. Dichos apéndices despliegan en un policromo friso, una compilación meticulosa de datos precisos referentes a las distintas razas que pueblan Middle-earth que abarca seis

⁵La estrategia narrativa desplegada por Tolkien es similar a la utilizada por Cervantes en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* con el subterfugio del manuscrito de Cide Hamete Benengueli pero tan sólo en cuanto a actitud narrativa ya que el narrador tolkieniano está avalando su relato con archivos.

apartados donde se recogen: A) los Anales de los reyes y los gobernantes, que contempla los linajes de las diferentes estirpes o pueblos; B) La cuenta de los años, que refiere la sucesión de las Edades hasta llegar a la Cuarta Edad, desde donde se supone se registran estas historias; C) los Árboles familiares, que presenta una selección de los ancestros y descendientes de las principales familias hobbits; D) el Calendario de la Comarca, que se compara con el Cómputo de los reyes y el calendario Númenóreano; E) la Escritura y Ortografía en donde se suministra una lista completa de las *tenwar* y las *angerthas* y se habla también de las letras *fëanorianas* y las *cirth*; y finalmente cierra el último apartado F) con una revisión de los Lenguajes y pueblos de la Tercera Edad.

Esta meticulosa revisión de datos que abarca cien páginas cumple con todos los requisitos de un serio informe de investigación académica lo que contribuye a consolidar la ficción del narrador-investigador que presenta la historia. Desde el inicio del Prólogo que precede al primer libro el narrador asume la posición de un editor o compilador concienzudo y serio que presenta prolijamente el resultado de un relevamiento de manuscritos muy antiguos sin precisar exactamente cómo llegaron a sus manos. Tolkien se aferra en todo momento a esta ficción y no la abandona ni por un instante, ni siquiera en la elaboración de los apéndices finales en los que, como ya dejamos establecido, desarrolla una elaborada cronología y cuadros de dinastías e intrincados árboles genealógicos y familiares que concurren a acreditar la veracidad de los hechos narrados lo mismo que la continua referencia a documentos o mapas hallados en la biblioteca de Rivendell y en los Archivos de Minas Tirith, o la mención a los repositorios del Shire situados en Undertowers, en los Great Smials y en Brandyhall conteniendo

registros más cercanos cronológicamente al cronista, ya que aparecen como confeccionados durante la Cuarta Edad en la que, de acuerdo siempre a lo anotado por el relator, se despertó en la comunidad Hobbit un mayor interés por su propia historia, debido al papel desempeñado por algunos integrantes de dicha comunidad en los acontecimientos que generaron la inclusión del Shire en el Reunited Kingdom. Del mismo modo las frecuentes menciones a la tradición oral de los diversos pueblos o razas, a usos y costumbres establecidos, convergen al mismo propósito documental. El uso de la voz del narrador en Tolkien al igual que las estrategias discursivas guardan estrecha relación con el modelo épico acuñado por Homero, quien utiliza el recurso de requerir la asistencia de la musa a modo de certificación de la veracidad del relato, cosa que también se repite en el caso de los aedos que aparecen en diferentes ocasiones en los cantos de Odisea. (Demódoco: 8, 62-82; 266-369 y 499-520 y Femio: 22, 344-353)

Si aceptamos el criterio que ve al narrador como la conexión entre el μῦθος y el discurso, o lo que es lo mismo entre el qué y el cómo debemos aceptar que su función está dirigida a facilitarnos el acceso al μῦθος a través del discurso. De esta manera podríamos considerar al narrador como el transparente del μῦθος ya que él lo contempla directamente en tanto que nosotros lo percibimos a través de él. El narrador de *The Lord of the Rings* lo mismo que el de *Ilíada* y *Odisea*, se preocupa por ofrecer a los lectores una visión de los hechos que relata, lo más parecida posible a la que tendrían en función de espectadores directos. Es indudable además que, al igual que su colega homérico, el narrador de *The Lord of the Rings*, no forma parte de la historia que está relatando ni del mundo real. Tampoco pertenece como carácter de ficción al mundo heroico de la épica, ni es el escritor

conocido como Tolkien, del mismo modo que en los poemas épicos mencionados tampoco lo es el autor histórico conocido como Homero. En este sentido coincidimos con el enfoque de Richardson (1990: 2) cuando sostiene que el narrador homérico es una proyección cuasi ficcional que se relaciona con las otras criaturas épicas no en un plano de igualdad sino que actúa más bien como un dios omnipotente con respecto a los mortales sujetos a él y no tenemos idea de sus atributos humanos, de sus características físicas, ni de sus pensamientos o sentimientos como en el caso del narrador de *Los trabajos y los días*. “He is nonetheless a fictional character of sorts, a methacharacter, who play the role not on the level of the story, but on the level of the discourse the telling of the story.” (1992: 2) Consideramos que la caracterización es aplicable al narrador de *The Lord of the Rings* y que asimismo se compadece con la teoría que plantea Tolkien en su ensayo *On Fairy-Stories*, teoría que a su vez es el nervio interior que recorre el relato *Leaf by Niggle* y encuentra su forma en verso en la composición *Mythopoeia* que se publicara en 1964 junto con las dos obras antes mencionadas en el volumen titulado *Tree and Leaf*. Para Tolkien “storymaker” e “inventor” son en verdad una misma cosa ya que, como anteriormente vimos, considera al poeta un colaborador estrecho de la creación divina calificando al resultado de su obra como “sub-creation”; Tolkien ve al Arte como el nexos operativo entre la Imaginación y ese resultado final que llama sub-creación. El arte es la actividad humana que da origen en su desarrollo a lo que Tolkien llama *Secondary Belief* y la máxima aspiración del poeta, su derecho heredado del Creador, es lograr la creación de un Universo Secundario dentro del cual “the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand special

skill, a kind of elvish craft.” (*T & L*: 46). Pocos y elegidos son los que se empeñan en lograr alcanzar esas metas. Sólo cuando en alguna manera se han alcanzado esos objetivos podemos decir que estamos frente a “a rare achievement of Art: indeed narrative art, story-making in its primary and most potent mode.” (*T& L*: 46)

En este sentido Tolkien enfrenta -como observa claramente Kocher (1972: 39)- un doble imperativo o la coacción de dos vertientes convergentes. Desde el enfoque literario debe preservar en la historia una atmósfera de asombro inquisitivo en cuanto a la misteriosa mano que está moviendo los hilos de la trama, pero a la vez no debe permitir que el tema cobre firmeza o establezca en los lectores la seguridad de que -por ejemplo- los hobbits van a llegar incólumes a Rivendell, lo que sería negativo desde el punto de vista del suspenso o resultaría nefasto para la eficacia del relato como relato. Desde una aproximación filosófica, la mano conductora debe usufructuar el poder de controlar los acontecimientos aunque ese dominio debe ser recortado de modo tal de permitir a los personajes la capacidad de elección moral. Dada su concepción del hombre, Tolkien no puede permitirse establecer su orden cósmico como una cadena inamovible y mecanicista de causas y efectos. Esto lo obliga a mantener una exacta tensión en las riendas de estos dos caballos que arrastran el vehículo de la narración para lograr consolidar el delicado equilibrio de ambas fuerzas. Este es el motivo que lo conduce a no manifestarse como autor en relación a estos aspectos. Cuidadosamente, evita el alardeo omnisciente. Esto se hace evidente en repetidas ocasiones en las situaciones dialógicas que mantienen diversos personajes. A través de ellos es posible percibir un Designio oculto o un Poder inescrutable o una Fuerza providencial que controla el patrón del diseño. Pero de igual manera los personajes sienten que tienen la

capacidad de elección en cuanto a la forma de ejecutar el tramado. Es un juego equivalente al que nos descubre Homero al hablar de la $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ y sus personajes enfrentan similares alternativas. No sólo a Aquiles, por su condición de semidiós se le concede elegir el límite de su vida mortal (XVIII, 70-126) (caso similar a los Numénoreanos en Tolkien o a ciertos personajes con una cuota de sangre élfica), también a los héroes absolutamente humanos se les ofrece la elección moral: Héctor a las puertas de Troya debe decidir ante una álgida disyuntiva, entre enfrentar allí y en ese instante a Aquiles en un combate singular que casi con seguridad puede significar su muerte o refugiarse dentro de los muros de su ciudad desde donde lo reclaman sus padres y su pueblo y posponer de este modo la ineluctable $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ (XXII, 25-130). De igual manera, Frodo tiene la libertad de elección frente al Concilio de Elrond: Si bien percibe de algún modo especial que el Anillo ha llegado a sus manos con algún Propósito que no alcanza a discernir, nada lo obliga a ofrecerse para la Misión de conducirlo hasta el Orodruin en un viaje que es casi suicida. Pero sabemos que en ambos casos la decisión será la resultante del impulso heroico que los habita, aunque también en ambos casos la opción para no cooperar con el Gran Diseño queda abierta.

Los personajes de The Lord of the Ring lo mismo que los de Homero son conscientes, en alguna manera, de ser los artífices de su propio destino.

El mismo Gandalf, que se evidencia como un “Mensajero” de los Valar para auxiliar a los mortales contra el avance de Mordor desconoce el fin de sus trabajos aunque mantiene la esperanza. Esta es la fuerza que actúa como sostén de todos los personajes acosados por Sauron. Despojados de todo les resta -como en el relato mitológico de Pandora- sólo la Esperanza. Esta palabra, que desempeña una

función clave dentro del relato, aparece con frecuencia en boca de los personajes principales y se repite con insistencia con matices diversos en el capítulo de la última deliberación. Y resulta curioso comprobar que el nombre que se le da a Aragorn en su nacimiento es Estel, cuyo significado es justamente esperanza.

Las situaciones dialógicas que proyectan la certeza de los personajes en cuanto a la actividad de esa Fuerza providencial son como ya dijimos variadas y diversas. Desde el comienzo del viaje de Frodo, en ese primer encuentro salvador con los elfos que ahuyentan a los Black Riders, Gildor le manifiesta su sospecha de que algún poder especial se encuentra trabajando en esto:

In this meeting there may be more than chance; but the purpose is not clear to me and I fear to say too much. (*LOTR*: 83)

Del mismo modo Tom Bombadil se expresa bordeando los límites de la ambigüedad, después de rescatar a los hobbits del hechizo del Bosque Viejo, ante la inquisición disyuntiva de Frodo en cuanto a si había acudido a sus voces de auxilio o si el azar lo había conducido hasta allí:

Did I hear you calling? Nay, I did not hear: I was busy singing. Just chance brought me then, if chance you call it. It was no plan of mine, though I was waiting you. (*LOTR*: 123-124)

También Gandalf en repetidas ocasiones ha hecho explícita esta circunstancia. Desde el comienzo del relato en la primera discusión acerca del origen y naturaleza del Anillo cuando Frodo se pregunta por qué él, por qué ha

llegado hasta sus manos si él siente que no está hecho para empresas peligrosas, la respuesta de Gandalf es esclarecedora:

Such questions cannot be answered (...) But you have been chosen, and you have therefore to use such strength and heart and wits as you have. (*LOTR*: 60)

Del mismo modo cuando, se entera por Faramir que Frodo marcha hacia Cirith Ungol guiado por Gollum, aunque prevé una traición, aclara que, a pesar de no llegar a vislumbrar el sentido oculto de todo esto, sospecha que hasta Gollum tiene reservado un papel que jugar en el tablero del Gran Juego que se está desarrollando y percibe la fuerza providencial que dispone las piezas.

Tolkien maneja los recursos estilísticos a su disposición para evidenciar en todo momento que sus personajes, si bien sienten la certeza de que hay una Fuerza providencial moviéndose detrás de ellos ignoran cuál va a ser el resultado final de sus afanes. En todo momento el escritor inglés cuidadosamente acopla a cada referencia a un acontecimiento predeterminado la posibilidad de libre elección de sus personajes en cuanto a la acción a seguir. Tanto en *The Hobbit* como en *The Lord of the Rings* los personajes se ven enfrentados a decisiones extremas. En el primer libro, Bilbo en su contienda con Gollum, poseedor ya del Anillo tiene la posibilidad de solucionar definitivamente la agresión, matando a Gollum, pero no lo hace, lo que le vale, en opinión de Gandalf, el haber podido salir relativamente incólume de la posesión del Único:

Be sure that he took so little hurt from the evil, and escaped in the end, because he began his ownership of the Ring so. With Pity. (*LOTR*: 58)

Frodo encara la misma disyuntiva en el segundo libro cuando juntamente con Sam capturan a Gollum. En ese instante se espeja la escena del hobbit erguido y amenazante empuñando a Sting y Gollum colapsado a sus pies como un despojo gimoteante. Y como “en off” Frodo siente repetirse la escena dialógica sostenida con Gandalf en Bag End y escucha como en un eco del pasado su propia voz lamentando que Bilbo no ejecutara a la ominosa criatura, por la cual él no siente piedad, ya que como Gandalf apunta acertadamente, todavía no lo ha visto.

‘I do not feel any pity for Gollum, He deserves death’.
‘Deserves death! I dare say he does. Many that live deserve death. And some die that deserve life. Can you give that to them? Then be not too eager to deal out death in the name of justice, fearing for your own safety. Even the wise cannot see all ends’. (*LOTR*: 601)

Y Frodo responde a ese eco del pasado, ahora con la traicionera criatura suplicante a sus pies, envainando la espada: “For now that I see him, I do pity him” (*LOTR*: 601).

Asimismo en la escena del Concilio de Rivendell los enunciados de Elrond establecen claramente la noción de predeterminación en cuanto a la presencia de todos los convocados (no se sabe por quién) para decidir la suerte del Anillo:

‘This is the purpose for which you are called hither. Called I said though I have not called you to me, strangers from distant lands. You have come and are here met, in this very nick of time, by chance as it may seem. Yet it is not so’. (*LOTR*: 236)

En el desarrollo del Concilio también Aragorn se expresa en forma similar cuando contesta a Frodo acerca de la pertenencia del Anillo:

‘It does not belong to either of us’, said Aragorn, ‘but it has been ordained that you should hold it for a while’. (*LOTR*: 240)

Junto a estas afirmaciones Tolkien aporta la libertad de elección que se le ofrece a Frodo y a los posibles acompañantes en cuanto a asumir la carga de una Misión a todas luces extremadamente riesgosa y con pocas probabilidades de éxito. El parlamento final de Elrond aceptando el ofrecimiento de Frodo sirve para confirmarlo:

‘If I understand aright all that I have heard’, he said, ‘I think that this task is appointed for you, Frodo; and that if you do not find a way, no one will. This is the hour of the Shire-folk, when they arise from their quiet fields to shake the towers and counsels of the Great. Who of all the wise could have forseen it? Or if they are wise, why should they expect to know it until the hour has struck?’

‘But it is a heavy burden. So heavy that none could lay it on another. I do not lay it on you. But if you take it freely, I will say that your choice is right’... (*LOTR*: 264)

El discurso es significativo en dos sentidos. En primer lugar en relación a ese sabio manejo de la técnica narrativa que despliega Tolkien en cuanto al juego destino/libre albedrío, ya que confirma en forma precisa que si bien Frodo es un instrumento elegido lo mismo que las otras criaturas que viven y palpitan en esa Middle-earth, y elegido en este caso para desempeñar una Misión significativa, tiene también la libertad de elección para aceptar o rehusar su cometido, pero lo que es más importante para la historia, su aceptación no significa que la Misión se verá coronada por el éxito. El triunfo bien podría ser de Sauron. El discurso de Elrond deja abierta la posibilidad. Y ése, es el otro valor significativo al que apunta este discurso: Ni los más sabios tienen en su mano el conocer el resultado de sus trabajos. Aún los personajes de “alto mimetismo” que poseen poderes especiales proféticos y ciertas condiciones de videncia están imposibilitados de vislumbrar con certeza los acontecimientos venideros en su totalidad. Perciben rasgos, segmentos fragmentarios que incluso pueden resultar equívocos. La estrategia narrativa de Tolkien se evidencia en el acertado manejo de las profecías a las que reviste con las características inherentes a todas las profecías que la humanidad ha usado desde los primeros oráculos hasta la actualidad. Su rasgos más notorios son la oscuridad, la ambigüedad y el laconismo. Cuando Galadriel les ofrece a Frodo y a Sam las visiones del Espejo les previene con mucha claridad:

‘What you will see, If you leave the mirror free to work, I cannot tell. For it shows things that were, and things that are, and things that yet may be. But which it is that he sees, even the wisest cannot tell’. (...) ‘Remember that the mirror shows many things, and not all have come yet to pass. Some never

come to be, unless those that behold the visions turn aside from their path to prevent them'. (*LOTR*: 352 y 354).

El dualismo entre predeterminación y libertad de elección, entre videncias y fragmentación de las mismas permite al narrador la medida áurea que lo distancia de la omnisciencia y le permite mantener su plan providencial despojado de todo matiz mecanicista y de una rígida predeterminación, pero lo suficientemente poderoso de modo tal de posibilitarle el control del pulso del relato reteniendo hábilmente detalles acerca de la forma y modo de desarrollo de los acontecimientos previstos y confiriéndole el poder de acrecentar el suspenso de la historia.

Los recursos épicos acrisolados por Homero encuentran largamente su contrapartida en las páginas de *The Lord of the Rings*: Peripecia, reconocimiento y símiles se evidencian y multiplican en las páginas de la historia. Aristóteles considera a la peripecia y la *agnición* elementos imprescindibles en la presentación de una historia bien construida y privilegia aquellas en las que ambos elementos se dan conjuntamente:

καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτεια
γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι

(*Poética*, 1452 a, 30-3)

(La *agnición* resulta más bella cuando deviene junto con la peripecia, tal como la que está en Edipo.)

El apareamiento de ambos elementos se produce en *The Lord of the Rings* en la escena climática de la llegada de Frodo a la cima del Orodruin dentro de las Samath Naur frente a la boca abierta de la Crak of Doom. Dominado por la

malignidad inherente al Anillo, que despierta en él la insaciable codicia de Poder, reconoce la imposibilidad de destruir el Objeto y lo reclama para sí, reivindicando su derecho al Poder. Convergen pues así las dos estratagemas narrativas de la περιπέτεια y la ἀναγνώρισις. La acción de Frodo provoca por un lado el vuelco total de la situación pues decide abruptamente no llevar a cabo la Misión que asumiera frente al Consejo de Rivendell, y por otro lado llega hasta el límite extremo del conocimiento de sus más profundas miserias: el Anillo lo ha habilitado para eso y está realizando lo que nunca imaginó que podría realizar. La abrupta manifestación del hobbit actúa además como disparador de la violencia de Gollum que genera la solución final. Y junto con la ἀναγνώρισις de Frodo y la de Sam estupefacto ante la revelación del amo, confluye la *agnición* del lector que repentinamente entiende también por qué Gollum debió ser preservado y reconoce con Frodo herido y despojado ya del Objeto, en el eco de las lejanas palabras de Gandalf -“Even Gollum may have something yet to do”- cuál era el papel que el Designio Providencial la había asignado. (*LOTR*: 924-6)

El recurso del ἀναγνώρισμός se produce también, en este caso aislado, en el reencuentro con Gandalf en el bosque de Fangorn (*LOTR*: 481-485) y cumple todos los requisitos de las escenas de reconocimiento de caracteres homéricas. Incluso Aragorn, Legolas y Gimli no pueden dar crédito a sus ojos y no se dejan convencer con facilidad evidenciando reacciones paralelas a las de Penélope en *Odisea*, 23, que provocan incluso el reproche de Telémaco. En primer lugar, porque suponen a Gandalf muerto luego de haberlo visto caer en el puente de Khazad-dûm; en segundo lugar porque sospechan una celada de Saruman, respecto del cual ya están prevenidos, y finalmente porque Gandalf, como Odiseo a su regreso, se

muestra bajo un disfraz que genera confusión al crear una imagen de identidad ambigua Saruman-Gandalf. A través de una escena dialógica se alcanza finalmente el ἀναγνωρισμός en forma indirecta. El Istari en ningún momento verbaliza su identidad, sino que al pedido de identificación de los tres compañeros sólo contesta: ‘My name!’ (...) ‘Have you not guessed it already?’(LOTR: 483), y lo que sigue es un hábil juego de indicios y sutilezas hasta que la confusión se desvanece y se llega al ἀναγνωρισμός. El primero en lanzar el grito identificatorio es Legolas que aporta el nombre élfico al cual el anciano sólo responde reiterando por tercera vez la exclamación saluatoria que da apertura a la escena dialógica ‘Well met, I say to you again, Legolas’. Los demás todavía titubean indecisos entre el asombro, la alegría y la desconfianza hasta que finalmente Aragorn da forma verbal al pensamiento del grupo:

‘Gandalf!’ he said. ‘Beyond all hope you return to us in our need. What veil was over my sight? Gandalf!’ Gimli said nothing, but sank to his knees, shading his eyes.

‘Gandalf’, the old man repeated, as if recalling from old memory a long disused word. ‘Yes that was the name. I was Gandalf’. (LOTR: 484)

Toda la escena está construida sobre un elaborado crescendo en donde el *pathos* gana progresivamente en intensidad hasta estallar en el climax de la *agnición* final. Dos cosas es preciso destacar en el intercambio dialógico transcrito: el uso del vocablo “hope” que es clave en todo el relato y el pasado del verbo que aparece en la respuesta de Gandalf que soporta una pesada carga

semántica.

Similes y repeticiones son recursos épicos que bordan profusamente la narración al igual que acontece en los textos homéricos. La partida de Bilbo en los inicios de la historia, luego de la fiesta de cumpleaños, tiene su reflejo casi exacto unos años más tarde y en la misma época, en la partida de Frodo también después de su fiesta de cumpleaños. El párrafo que describe el *exit* de Frodo duplica en forma casi exacta los últimos pasos del viejo hobbit (*LOTR*: 35 y 69) e incluso en la segunda ocasión el narrador nos lo hace notar por si se nos ha pasado desapercibido: “following Bilbo if he had known it”.

De manera similar la escena dialógica entre Gandalf y Frodo, en donde este último se entera de la historia concerniente al Anillo y su problemática y de la actitud asumida por Bilbo frente a Gollum, se repite y revive como un eco lejano en Frodo, al verse en idéntica situación a la experimentada por el viejo hobbit (*LOTR*: 58 y 601). La escena -un hobbit amenazante con el arma en alto y Gollum desparramado en tierra suplicante- se repite, con ligeras variantes, por tercera vez en el Orodruin. Pero tampoco Sam lo matará cuando lo tenga a sus pies como un triste despojo desvalido, deshecho miserable y gimoteante yaciendo en el polvo del sendero a los Samath Naur, y Gollum es salvado por última vez. Preservado podríamos decir ya que su μοῖρα es otra, porque el Designio Providencial le tiene reservado un papel decisivo en el desenlace de la historia o por la correcta elección de los tres hobbits portadores del Anillo, en el ejercicio de ese libre albedrío en donde la piedad triunfa sobre la cólera.

Las repeticiones se suceden de igual manera con respecto a la formulación de profecías que se reiteran en boca de distintos personajes y mensajes que se

recuerdan y que sirven para escalonar la tensión del relato, como ocurre con la Profecía acerca del Daño de Isildur, las de Malbereth y los mensajes proféticos de Galadriel y Elrond.

En cuanto a los símiles, podría realizarse un extenso trabajo estudiando los diversos matices y las formas de utilización de los mismos a lo largo de la historia. Casi no existe párrafo en donde no aparezca alguno, de manera especial en las diégesis donde se ofrece un completo abanico de posibilidades que se substancian en los dos tipos que presentan a nuestra consideración los textos homéricos, a saber, el descarnado esquema binario A es como B y el más complicado y largo A es como B cuando sufre la influencia de C o A es como B en la situación X y al influjo de C. Es notorio que el uso de comparaciones o símiles es el recurso estilístico más común en la poesía homérica y el que presenta raíces profundas dentro de la historia del arte poético. Hallamos sus remotas manifestaciones en el ya citado poema de Gilgamesh en donde en el enfrentamiento con Enkidu se nos dice que los dos combatientes “they snorted like bulls” (1960: 67) y que a Gilgamesh una diosa lo hizo “strong as a savage bull” (1960: 60) y además “like a bull he lords it over men” (1960: 67). Este tipo de símiles de factura simple y escueta es el único que maneja el poema oriental. Después de la muerte de Enkidu se destaca el duelo extremo de Gilgamesh con fuertes tintas en un párrafo que acumula dos símiles:

So Gilgamesh laid a veil, as one veils the bride, over his
friend. He began to rage like a lion. (1960: 93)

En el lamento que pronuncia frente a los consejeros de Uruk su dolor se expresa con tres comparaciones que remiten a la debilidad femenina para resaltar el

quiebre del espíritu ante la dolorosa pérdida:

Hear me, great ones of Uruk,
I weep for Enkidu, my friend,
bitterly moaning like a women mourning
I weep for my brother.

.....

Hark, there is an echo through all the country
like a mother mourning.

.....

The young men your brothers
as though they were women
go long-haired in mourning. (1960: 91-2)

Toda la épica arcaica atestigua comparaciones extremadamente simples y cortas que nos permiten suponer que conformaban un antiquísimo hábito lingüístico. Su valor estriba en el hecho de que a través de ellas el poeta épico logra alcanzar estratos de expresión a los cuales no accedería valiéndose tan sólo de la descripción directa. Las estrategias comparativas en cambio lo habilitan para realzar contornos situacionales en donde convergen los aspectos visuales entrelazándose con sensaciones íntimas y le permiten evocar sentimientos que no podrían ser cristalizados dentro de los estrechos límites de la descripción directa. El símil aporta asociaciones imaginativas y emocionales que enriquecen la atmósfera que el narrador intenta evocar y agrega luces y sombras en el sabio manejo de una técnica de claroscuros.

Homero, como ya dejamos establecido, utiliza con generosidad los símiles a lo largo de sus poemas. Los que se ajustan al descarnado esquema binario de la

épica arcaica son de uso frecuente, de modo tal que muchos críticos los consideran prácticamente formularios. Es normal el hallazgo de construcciones cortas en donde el héroe es comparado a una divinidad o a una fiera salvaje o a fenómenos de la naturaleza. Frases tales como “semejante a Ares”, “como un león”, “como cervatos” o “como un huracán” son comunes en los textos homéricos y no añaden gran cosa a la descripción. Pero, Homero utiliza otro tipo de construcciones comparativas de mayor complejidad que responden al segundo esquema anteriormente mencionado. Edwards, (1990: 12) piensa que este segundo tipo podría haberse desarrollado a partir del esquema corto o binario utilizado como resorte motivador. Remite como prueba al símil “como un león” de uso cotidiano, pero que en *Iliada*, XX, 165-73 se despliega en una construcción compleja que cubre nueve versos mostrando la fiera herida en un furioso ataque a los cazadores y en *Iliada*, V, 137-42 en la pintura de la carnicería de pastor y rebaño ejecutada por un león y finalmente en *Iliada*, XVII, 133-36 el símil se establece en la renuencia del león a abandonar su cubil. De los símiles largos la crítica en general acepta doscientos en la *Iliada* y cerca de cuarenta en la *Odisea*, entre los cuales Edwards (1990: 102) destaca como únicos en la fraseología tan sólo seis en el primero de los poemas épicos y dos en el segundo y detecta en todas las comparaciones un uso del lenguaje diferente al de la narrativa heroica que confirma la originalidad de los pasajes citados.

En *The Lord of the Rings* los símiles aparecen como el recurso estilístico más utilizado, pero es superior el manejo de las construcciones más complejas que sin embargo no alcanzan la desmesura que es dable encontrar en Homero. Del mismo modo que en Homero, el símil adquiere en las manos de Tolkien una

cualidad única. Funciona a la vez como un retardador de la acción a desarrollarse y como elemento resaltador de los rasgos esenciales de la misma, contribuyendo eficazmente a acrecentar la respuesta emocional del *narratario*. Aunque menos frecuentes detectamos algunos ejemplos del esquema minimalista que a veces retiene ecos homéricos como “folk that were afield cried in terror and run wild like hunted deer”(LOTR: 771) que nos recuerda la huida de los troyanos que llegan “como cervatos” a refugiarse dentro de los muros de la ciudad en *Ilíada*, XXII; “the cavern's air was dry as dust” (LOTR: 770); “in their haste rode like hunters”; “the sun went down like blood” (LOTR: 772); “a noise like a strong wind blowing” (LOTR: 125); “mattress and pillows soft as down” (LOTR: 124); whistling like a starling” (LOTR: 126); o “small golden flowers shaped like stars.” (LOTR: 341). Relacionados con el mismo tipo de símiles cortos encontramos algunos con ligeras variantes como: “its sprawling branches going up like reaching arms” (LOTR: 114); “upon it as a double crown, grew two circles of trees”(LOTR: 341); y dentro de ciertas canciones como la canción de Nimrodel aparecen formas más desarrolladas y por momentos acopladas en parejas: “a light was on her hair as sun upon the golden boughs”; “she went as light as leaf of linden tree”; “her voice as falling silver fell”; “From helm to sea they saw him leap./ as arrow from the string,/ and dive into the water deep, /as mew upon the wing”; “Afar they saw him strong and fair/ go riding like a swan” (LOTR: 330-2). Entre los símiles cortos destacamos originalidades y hallazgos como “Sam sat down and scratched his head, and yawned like a cavern” en donde el símil se presenta en metafórico cruce con la personificación. Pero como ya quedó expresado anteriormente el tipo de símil que Tolkien maneja con más frecuencia es la construcción compleja en donde

realmente se multiplican las variantes y ofrece cruces estilísticamente exitosos. Salvo contadas ocasiones, estos ejemplos se encuentran en gran mayoría diseminados en las diégesis, especialmente aquellas pertinentes a descripciones de paisajes o ámbitos, o situaciones de combates. Al llegar a la casa de Tom Bombadill, la visión de los cuatro hobbits, desde el umbral del recinto iluminado, de la imagen de Goldberry, se proyecta por medio de un enlace de símiles: “her gown was green as young reeds, shot with silver like beds of dew; and her belt was of gold, shaped like a chain of flag lilies set with the pale-blue eyes of forget-me-nots” (*LOTR*: 121) y cuando se precipita al encuentro de sus huéspedes “as she runs her gown rustled softly like the wind in the flowering borders of a river” (*LOTR*: 121). No es de sorprender pues, que esa visión haga aflorar en Frodo su vena poética y el gozo y la magia del encuentro generen su salutación en verso “O slender as a willow wand! O clearer than clearer water! / O reed by the living pool! Fair river daughter!” (*LOTR*: 121-2) en donde se precipitan otra vez dos símiles el segundo en mayor grado y se acoplan las metáforas. Por otra parte la imagen visual de Goldberry rodeada de las fuentes de lirios de agua está preanunciada con una imagen auditiva en donde también se arraciman los símiles: “Then another clear voice, as young and as ancient as Spring, like the song of a glad water flowing down into the night from a bright morning in the hills, came falling like silver to meet them” (*LOTR*: 119). Los sentimientos de los hobbits al penetrar a la acogedora morada de Tom también se describen a través de un símil cuya construcción guarda estrecha relación con los complejos andamiajes comparativos utilizados por Homero: “They came a few timid steps further into the room, and began to bow low, feeling strangley surprised and awkward, like folk that knocking at a cotage

door to beg for a drink of water, have been answered by a fair young elf-queen clad in living flowers” (*LOTR*: 121). Los ejemplos se multiplican a través de los seis libros en los cuales se desarrolla la historia adoptando las formas más diversas y originales, especialmente en las descripciones, aportando matices insospechados en el estilo expresivo del relato:

“a torrent flowed like a white lace over and endless ladder of short falls” (*LOTR*: 324)

“where great winding roots grew out into the stream like gnarled dragonets straining out to drink” (*LOTR*: 114)

“and saw the waters of the lake seething, as if a host of snakes were swimming up from the southern end” (*LOTR*: 300)

“It was long and oval, shaped like a great spear-head thrust deep into the northern glen; (...) Yet its waters were dark: a deep blue like clear evening sky seen from a lamp-lit room.” (*LOTR*: 324)

“the peaks were like plumes of white flame above them”...“There like jewels sunk in the deep shone glinting stars” (*LOTR*: 325)

“The silver corslet shimmered before his eyes like the light upon a rippling sea. Carefully he took it off and held it up, and the gems on it glittered like stars, and the sound of the shaken rings was the tinkle of rain in a pool” (*LOTR*: 327)

“the mountain-walls of Mordor loomed, like a black bar of rugged cloud floating above a dangerous fog-bound sea” (*LOTR*: 611)

“Dead grasses and rotting reeds loomed up in the mist like ragged shadows of long-forgotten summers” (*LOTR*: 612)

“but others appeared soon after: some like dimly shining smoke, some like misty flames flickering slowly above unseen

candles; here and there they twisted like ghostly sheets unfurled by hidden hands” (*LOTR*: 613)

“For a moment the water below him looked like some window, glazed with grimy glass, through which he was peering” (*LOTR*: 613)

“the Dark Door gasped before them like the mouth of night”(…)“fear flowed from it like a grey vapour” (*LOTR*: 768)

“a rumour came after him like the shadow-sound of many feet” (*LOTR*: 770)

“a sound hard and clear as a stone falling into a dream of dark shadow” (*LOTR*: 770)

“pale banners like shreds of cloud, and spears like winter-thickets on a misty night” (*LOTR*: 771)

“as sudden as the bursting of a flood that had long been held back by a dike” (*LOTR*: 474)

“The sound of her footsteps was like a stream falling gently away downhill over cool stones in the quiet of night” (*LOTR*: 123)

En ocasiones hay párrafos enteros contruidos bajo la idea de la comparación, pero los símiles no están establecidos entre objetos o sujetos sino entre percepciones:

It seemed to him that he had stepped through a high window that looked on a vanished world. A light was upon it for which his language had no name. All that he saw was shapely, but the shapes seemed at once clear cut, as if they had been first conceived and drawn at the uncovering of his eyes, and ancient as if they had endured for ever. He saw no colour but those he knew, gold and white and blue and green, but they were fresh and poignant, as if he had at that moment first

perceived them and made for them names new and wonderful.

(*LOTR*: 341)

Uno de los rasgos más notorios de la épica homérica en estrecha conexión con los símiles, comparaciones y repeticiones es la analogía o paralelismo que en ocasiones revierte la variante de contraste o polaridad. Esta naturaleza repetitiva correspondiente al estilo oral de la narrativa se evidencia en las frecuentes escenas de batallas o revestimiento de armas previo al combate como asimismo en las reiteradas ἀριστεῖαι que registran el momento más alto en el desempeño heroico de los principales caracteres. Así como en *Iliada*, IV-VI, Homero relata la ἀριστεία correspondiente a Diomedes y acumula en los cantos siguientes la de Agamenón (*Iliada*, XI), la de Héctor (*Iliada*, XV), la de Patroclo (*Iliada*, XVI), la de Menelao (*Iliada*, XVII) y cierra con las prolongadas hazañas de Aquiles (*Iliada*, XIX-XXII), también en *The Lord of the Rings* se multiplica la proyección de los momentos brillantes en que los héroes alcanzan su máximo prestigio, como en la travesía aterradora y paralizante del Path of the Dead donde la figura de Aragorn se reviste de una dimensión trágico-heroica; la sobrenatural descripción del combate entre Gandalf y el Balrog; el relato de la hazaña de Éowyn y Merry en el enfrentamiento heroico con el Lord of the Nazgul; la arrojada acción de Pippin arriesgando su vida para salvar a Beregon, sin olvidar la increíble hazaña de Sam en el combate con Shelob donde acuña la fama de gran guerrero élfico o la descripción de toda la penosa travesía por Mordor en donde la calidad heroica de Frodo es probada hasta las últimas consecuencias.

Dentro de esta misma modalidad se alinean asimismo las escenas

recurrentes de batallas, las de Asambleas o Concilios, divinos o humanos, con sus correspondientes discursos y deliberaciones, y los soliloquios de los héroes o “diálogos” con su propio θυμός donde se debaten entre alternativas disímiles. En cuanto a las primeras, es posible tanto en Homero como en Tolkien diferenciarlas en dos tipos: las descripciones de combates en general y los enfrentamientos individuales o combates cuerpo a cuerpo entre guerreros de uno y otro bando. Los pasos seguidos en las descripciones presentan conductas similares en ambos autores y si bien en *The Lord of the Rings* los relatos de batallas no son tan extensos como en *Iliada*, a través de toda la historia se jalonan los enfrentamientos y escaramuzas con las fuerzas del Enemigo. Tres son los combates importantes que se describen con tintas realistas y sombrías, con detalles de golpes y heridas a la usanza homérica: la Batalla en Helm's Deep (*LOTR*: 520-529) donde Théoden y los Rohirrim ayudados por Gandalf, Legolas y Gimli, derrotan a los orcos de Saruman; la terrible y desgastante batalla en Pelennor Fields junto a los muros de la sitiada Gondor (*LOTR*: 821-831) y la tremenda maniobra desviatoria que implica el asalto final a las Black Gates (*LOTR*: 869-874 y 927-928) cuyo desenlace victorioso se consigue no sólo por el arrojo de los héroes de las razas confederadas sino también y de manera definitiva, por la simultánea acción heroica de Frodo y Sam en el Orodruin (*LOTR*: 918-926).

Pero precediendo estos encuentros y entre uno y otro enfrentamiento masivo, encontramos numerosos relatos de choques bélicos como la lucha en Moria contra los orcos y trolls (*LOTR*: 315-323) el ataque de los orcos en Parth Galen en donde Boromir es alcanzado por su μοῖρα luchando heroicamente en defensa de los hobbits (*LOTR*:403-404); la destrucción de la banda de orcos que han capturado a

Merry y Pippin por parte de los Rohirrim (*LOTR*: 443-449); la embestida de los ents contra Isengard (*LOTR*: 539-540 y 551-557); la emboscada de Faramir y la derrota de las tropas de Sureños (*LOTR*: 645-647); el espectral combate en el Lebenin donde Aragorn alcanza su ἀριστεία al comando de las huestes de los perjuros contra los corsarios de Umbar (*LOTR*: 858-859); el sitio de Gondor y las luchas de acoso a sus murallas (*LOTR*: 801-811); las peleas entre los mismos orcos en Minas Morgul (*LOTR*: 885-886); y *last but not least* la breve y rápida lucha para recuperar el Shire y barrer a los esbirros de Saruman y a su mismísimo Jefe (*LOTR*: 979-997). Los combates singulares entre héroes de ambos bandos se ofrecen del mismo modo que en *Iliada* como desafíos aislados o dentro de batallas generales al encontrarse en el fragor de la lucha dos figuras heroicas. La primera alternativa estaría representada por el combate singular entre Gandalf y el Balrog que se relata con posterioridad (*LOTR*: 490-491) y por el enfrentamiento con Shelob que da lugar a la ἀριστεία de Sam; la segunda se explicita en el desafío heroico de Eówyn al capitán de los Ringwraiths, donde el coraje de Merry se precipita en su auxilio culminando la hazaña (*LOTR*: 823-824), y la valerosa acción de Pippin que determina la muerte del troll y salva la vida de Beregon (*LOTR*: 874).

Las Asambleas o Concilios que se desarrollan en *The Lord of the Rings* son tres: el Concilio de Elrond ubicado en el segundo libro y que ocupa todo el capítulo II, el Entmoot, o consejo de los ents (*LOTR*: 468-476), y por último el concilio de los capitanes previo a la acometida final contra Mordor (*LOTR*: 860-863). Pero lo mismo que en el caso de las escenas de batallas hay pequeñas reuniones o miniconcilios, deliberaciones entre los miembros de la Fellowship o reuniones unilaterales con los distintos jefes de las fuerzas aliadas, lo que demuestra una

actitud muy clara en los pueblos libres en cuanto a que las decisiones nunca son impuestas ni tomadas en forma individual o inconsulta sino luego de un análisis de situación y de opiniones, que puede acelerarse si lo acuciante de la situación lo requiere. Incluso Sam, cuando queda solo, aislado en Mordor y se piensa el último sobreviviente de la Misión, da lugar a una larga escena construida sobre soliloquios deliberativos, en donde se pregunta desesperadamente qué hubieran hecho en su lugar los grandes héroes del grupo, antes de arribar a una decisión sobre la actitud a asumir.

Las escenas tipo como las de revestimiento de armas o las de preparación de alimentos y la comida subsiguiente se encuentran también atestiguadas en la obra. Frodo, antes de partir a la Misión, es convocado por Bilbo y recibe de sus manos la famosa Sting -que Bilbo blandiera en su travesía en *The Hobbit*- y la famosa cota de *mithril* que fuera parte de su γέρας en la aventura anterior (*LOTR*: 270-271).

En los instantes previos a la partida de Rohan hacia la batalla del abismo de Helm, el rey Théoden ofrece armas de Gondor a los compañeros del Anillo y sus servidores revisten a Aragorn y Legolas con cotas de malla resplandecientes y reciben asimismo yelmos y escudos recamados de oro y con incrustaciones de piedras preciosas;; el enano Gimli elige un capacete de cuero a modo de yelmo y un escudo pequeño que había usado Théoden cuando niño (*LOTR*: 511). Merry, antes de abandonar The Hold, también recibe de manos de Éowyn armas para la batalla (*LOTR*: 784-785). Se destacan particularmente las escenas de comidas que adquieren una significación especial a lo largo de todo el relato, desde la descripción de las comilonas hobbits a la frugalidad sustanciosa y reconfortante de

la *lembas* élficas pasando por los hongos del granjero Maggot, los frescos alimentos campesinos de Tom Bombadil y el agreste guiso de conejo preparado por Sam en el refugio de Ithilien. Las viandas son detalladas detenidamente como en los textos homéricos y el acto de la comida reviste una importancia especial.

Como mencionamos con anterioridad el paralelismo adquiere en algunos casos, la forma de contraste o polarización. Esto se manifiesta incluso en el tratamiento de los diferentes personajes que se disponen en parejas de opuestos. Así como en *Odisea*,¹⁴ Homero nos presenta al personaje de Eumeo como el cabrero leal que resume en él el compendio de las virtudes deseables en un buen servidor, en *Odisea*,¹⁷ le opone la figura indeseable del malvado cabrero Melantio (que posee una proyección femenina en Melanto, la infiel servidora de Penélope). De manera semejante en *The Lord of the Rings* la figura emblemática de Gandalf, como el Istari depositario de la Sabiduría incorruptible halla su cocontrapartida en la falsa sabiduría de Saruman cuyo oficio y manejo de las artes mágicas ha sido corrompido por la desmedida codicia del Poder. Otra evidente pareja de opuestos se da entre Frodo y Gollum, que conforman entre ambos los dos rostros antagónicos y unidos de un Jano bifronte. Este tipo de paralelismo situacional proporciona a menudo, tanto en los poemas homéricos como en la obra de Tolkien, la plataforma temática y conceptual. La estilización repetitiva del relato se relaciona con la composición paratáctica que conecta o yuxtapone amplios bloques narrativos. Los patrones más usados de combinaciones paratácticas son la *Ringkomposition* (que despliega un esquema simétrico A-B-C-B-A) y la *spiral form* (que toma la forma A-B-C-A-B-C, o simplemente A-B-A-B-) (Toohey,1992:13-19). Este tipo de recursos puede llevarse a cabo en un pasaje completo o en un discurso, o incluso

llegar a comprometer la estructura de todo el poema, tal como lo ha demostrado Whitman (1963: 97-8 y 249-284.) con su propuesta sobre el diseño simétrico de *Iliada*, en donde espeja el canto I (comienzo de la cólera de Aquiles y pelea con Agamenón) con el canto XXIV (fin de la cólera y reconciliación de Aquiles y Príamo); el canto II (Asamblea del ejército aqueo) con el canto XXIII (Asamblea aquea por el funeral de Patroclo) y el canto III (el combate singular entre Paris y Menelao) con el canto XXII (el enfrentamiento entre Héctor y Aquiles). *Odisea* propone, según Thalmann (1984: 52)⁶ en cambio una construcción en espiral con un primer bloque A (cantos 1-4) abarcando los sucesos en Ítaca y la Telemaquia que resultaría paralelo a otro bloque A (cantos 13-16) con el retorno de Odiseo y la reunión con Telémaco; el segundo bloque B (cantos 5-8) ocupado por los acontecimientos en la corte de los Feacios correspondería a otro bloque B (cantos 17-20) que abarcan la llegada de Odiseo a su corte; y un tercer bloque C (cantos 9-12) ocupado por los Apólogos resultaría paralelo a otro bloque C (cantos 21-4) que relata el rescate de su hogar. Esto no obstaculiza que algunos críticos señalen dentro de la composición del poema escenas que podrían adjudicarse a la *Ringkomposition* tal como lo hace Alsina (1983: 148) en relación al caso del episodio del ἀναγνωρισμός de Euriclea (*Odisea*, 19, 392-466) en el que la nodriza al proceder al lavado de pies del forastero reconoce la cicatriz que el jabalí le hiciera cazando en las tierras de su abuelo. Se inserta allí la historia acerca de las circunstancias que rodearon el episodio de caza que se abre:

αὐτίκα δ' ἔγνω

οὐλήν, τήν ποτέ μιν σῆς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι

⁶Citado por Toohey, 1992:15.

Παρνησόνδ' ἔλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἴας.

(19,392-394)

(En seguida reconoció la cicatriz que le infiriera un jabalí con su blanco diente cuando fuera a cazar con los hijos de Autólico)

Y luego de un detallado relato se dispone el cierre con dos versos casi idénticos a los iniciales:

ὥς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σῆς λευκῶ ὀδόντι

Παρνησόνδ' ἔλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο.

(19, 465-466)

(cómo cuando fue a cazar con los hijos de Autólico un jabalí lo hirió con su blanco diente)

lo que para Alsina constituye un claro ejemplo de *Ringkomposition* coincidiendo con la opinión de Whitman que la incluye dentro de lo que denomina “functional ring composition”(Whitman: 119 y 252).

En el caso de *The Lord of the Rings*, aparentemente su esquema correspondería, como en *The Hobbit* a “una ida y una vuelta” como llamó el autor a su primer libro. Esto lo inscribiría dentro de los límites de la *Ringkomposition*. Pero la estructura interna, como en el caso de *Odisea* se dispone en un escalonamiento de bloques paralelos que basan su operatividad a partir de un juego exacto de contrastes y oposiciones. Jane Chance (1992) lo enfoca desde el esquema establecido por Campbell (1992) en cuanto a las funciones de Partida y Retorno determinadas para el monomito de la empresa heroica, pero no deja de percibir que la travesía de los hobbits se puede encuadrar en el esquema del *Bildungsroman* o

novela peregrinatio, puesto que los cuatro hobbits a su manera completan un aprendizaje y así como reciben heridas también son sanados (con excepción de Frodo que debe partir a los Grey Havens a fin de acceder a una restauración en Eldamar). Pero Chance intenta demostrar que los tres volúmenes estructuran sus aventuras en igual manera, estableciendo un paralelismo que creemos le funciona, forzándolo un poco, para los dos primeros libros de los cuales presenta un esquema, pero el planteo no resulta convincente en los cuatro restantes y además, no se acompaña de esquema gráfico (Cfr. en ANEXO I el patrón narrativo de Chance y nuestro esquema). Para Chance cada uno de los seis libros se acomoda dentro de la estructura épica de a) separación de la comunidad; b) descenso al otro mundo (que denomina etapa de Aprendizaje); c) ascenso a un mundo superior (para ella Gracia) y d) retorno del sujeto a reinsertarse en la comunidad.⁷ Este es el esquema que para Chance se espeja en cada pareja de libros que integran cada uno de los tres volúmenes que componen *The Lord of the Rings*. Pero si aceptamos como válido el paralelo establecido entre los capítulos 1-5 del primer libro y los capítulos 1-3 del segundo (aún haciendo la salvedad de que la fiesta de cumpleaños de Bilbo no se compadece con la semántica del Concilio de Elrond), resulta desde todo punto inaceptable la inclusión del episodio de los *barrow wights* en los acontecimientos del mundo natural, cuando en realidad es una especie de *katábasis* preparatoria para la *Fellowship hobbitica*, precursora de la que atravesará toda la *Fellowship of the Ring* en el amenazante escenario de las minas de Moria. Tampoco es posible aceptar un paralelo entre la “seguridad” (que no es tal) de la posada de Bree, acosada por los Black Riders y el espacio incontaminado e inexpugnable de

⁷En esta última etapa también resultaría discutible el planteo de Chance ya que el Héroe (Frodo) se ve imposibilitado de reinsertarse en la Comunidad -como dejamos establecido- y debe partir nuevamente para su restauración, reiniciándose así el ciclo.

Lothlorien. Reconocemos en cambio el acierto de la comparación entre los dos finales con Frodo perseguido y hostigado por los Black Riders en el primer caso y en el segundo por Boromir, que Chance señala como los peligros externos. El peligro interno en ambos casos estaría representado por el Anillo y establece el contraste en la solución que se aporta en ambas situaciones: para el primer caso cierra los ojos y da rienda suelta a su cabalgadura, en el segundo los abre sobre Amon Hen, el Sitial de la Vista, a una visión en extremo esclarecedora. La acción heroica en cada ocasión está definida también de diferente manera: en el primer caso desenvaina la espada blandiéndola amenazante contra los Black Riders, en el segundo rechaza categóricamente la agresión de Boromir y se dispone a apartarse de sus compañeros para retomar la Empresa solo. A nuestro parecer, el paralelismo a la par que el juego de contrastes y opuestos se cumple en otro sentido que se acerca más al tipo de esquema odiseico A-B-A-B- a lo largo de todo el relato y dentro de un esquema general de *Ringkomposition*. Toda la historia está estructurada sobre el continuo enfrentamiento de Obstáculos o peligros (A) a los que se les acopla el Escape o triunfo consiguiente (B). A lo largo de los 12 capítulos del primer libro las líneas de acción de los hobbits alternan las etapas de Obstáculo-Peligro con las Escape-Recuperación, acompañados desde el capítulo 10 por Strider y hasta alcanzar el anhelado Rivendell. Allí, ya en el segundo libro, después del Concilio y la integración de la Fellowship, fijada por Elrond en nueve miembros para oponerlos a los Nueve Ringwraiths, se dispone la partida con la posibilidad de nuevos Obstáculos y Escapes. Pero a partir del libro tercero con la Fellowship escindida se produce la diversificación de los hilos de acción de los personajes y los posteriores entrecruzamientos. (Cfr. ANEXO II – Estructura Narrativa) El tercer

libro contempla los pasos de Aragorn, Gimli y Legolas (capítulos 1 y 2) en su seguimiento de Merry y Pippin, cuyas desventuras órquicas son expuestas a su vez en 3 y 4 hasta su refugio en Fangorn, que contribuirá a reactivar la ira de los ents y a su integración a la lucha contra Isengard. El capítulo siguiente retoma el contacto de los pasos de Aragorn, Gimli y Legolas en el inesperado reencuentro con Gandalf y su inserción en el reino de Rohan con el reclutamiento de los Rohirrim para el combate en Helm's Deep y la marcha contra Isengard (capítulos 5-8). En ese punto se reúnen las líneas de acción con las de Merry y Pippin y siguen hasta el capítulo 11, en donde se producirá un nuevo desmembramiento con la partida abrupta de Gandalf y Pippin hacia Gondor y la división de las restantes fuerzas en dos grupos: el liderado por Aragorn siempre acompañado por Gimli y Legolas partirá junto con los Dúnedain y los hijos de Elrond a enfrentar la particular *katábasis* del Path of the Dead que constituye el comienzo de la ἀριστεία de Aragorn, y el encabezado por el rey Théoden -que culminará con su ἀριστεία y las de Merry y Éowyn- al frente de los Rohirrim a los que se acoplará Merry. Se dispone así desde este momento la presencia, en cada uno de los frentes de acción, de un hobbit que proporcionará su visión de los acontecimientos. (Queda despojada del enfoque hobbítico la ἀριστεία de Aragorn que será recreada posteriormente en la narración del enano y el elfo a sus compañeros hobbits). Y cada uno de estos grupos escindidos atravesará alternativamente situaciones de Peligro y Recuperación, hasta que las líneas vuelvan a reunirse y se reconstruya la *Gestalt*, lo que recién se llevará a cabo en el sexto libro. Así el quinto se ocupa de reunir las líneas de acción de los personajes que se habían separado al finalizar el tercero, en la batalla de Pelenor y, después de la última deliberación, en el asalto final contra Mordor. Recién en los primeros

capítulos del libro seis se retoman las líneas de Sam y Frodo (1-3). para desembocar en el capítulo siguiente con las acciones paralelas en el campo de Cormallén que rematan en la llegada de las Águilas que proveen el nexo entre los miembros de la Fellowship. Reunidos finalmente todos los compañeros y reconstituida la *Gestalt* de la Fellowship se llevan a cabo los festejos de la victoria y el restablecimiento del Rey en Gondor. De este modo resulta cumplida aparentemente la empresa y se disponen los νόστοι, que se llevan a cabo en un viaje a la inversa y en paulatinas separaciones. Pero la llegada a los límites de la Comarca prepara una sorpresa. Al igual que le sucede a Odiseo en su retorno, los hobbits encuentran sus dominios invadidos y su patrimonio arrasado. (Cfr. Pepe de Suárez, 1997 *passim*), lo que demandará enfrentar una nueva situación de Peligro con su consecuente recuperación. Aquí finalizaría el esquema tradicional del “quest hero”. Pero Frodo ha recibido heridas que han dejado en él una impronta indeleble: “I am wounded with knife, sting, and tooth, and a long burden. Where shall I find rest?” (*LOTR*, 967) y debe emprender la travesía hacia los Grey Havens con los elfos en busca de su restauración en el Oeste. A lo largo de todo el relato se formulan en forma reiterada referencias temporales con fechas precisas y cronologías puntuales, que actúan a modo de nexos conectores que proveen la actualización en cuanto a la simultaneidad de los acontecimientos.

Es evidente que en los poemas homéricos una gran parte del texto toma la forma del discurso directo en boca de los distintos personajes. Edwards (1990: 29) recuerda lo estipulado por Aristóteles en *Poética*, 1460a, 9 y atribuye esta particularidad al carácter oral de la épica homérica que motivaba en el aedo esta tendencia, ya que para el rapsoda profesional resultaba más fácil el uso del discurso

directo que las largas descripciones, por cuanto el primero contribuía a la agilidad y viveza de la *performance* mientras que las largas descripciones podían resultar tediosas o provocar la dispersión en la atención de la audiencia. Sin embargo, no podemos soslayar la importancia y la riqueza de las escenas descriptivas al igual que ciertos pasajes inolvidables en la voz del narrador. En el texto tolkieniano las escenas dialógicas ocupan una considerable proporción, pero también es cierto que las *diégesis* adquieren una relevancia notoria. Tolkien describe con minucia amorosa y con detenida meticulosidad, creando atmósferas de excepción en situaciones diversas y contrastantes, en las que da vida a formas, colores, sonidos, olores y sabores que se combinan proyectando imágenes memorables. Baste recordar las escenas del Bosque Viejo o la inefable magia de hojas y agua del mundo prístino de Lothlorien, sin olvidar la escalofriante marcha por los Paths of the Dead o la putridez espectral de las Dead Marshes, el aire fétido y agobiante del cubil de Shelob o la travesía siniestra y agotadora por los dominios de Sauron. Lo que en otros escritores podría resultar pesado resulta en Tolkien su mayor atracción. Savater (1976: 125) considera que “ese deliberado regodeo en los detalles” es la virtud más notoria de su estilo y “que una vez aceptado su designio principal no se le puede tachar de moroso: nunca pierde el sentido de la acción ni la remansa al punto de romper el ritmo de los acontecimientos”.

Al intentar establecer un paralelo entre la épica homérica y la tolkieniana, debemos reconocer que, en ambos casos partimos de situaciones diferentes, ya que los poemas homéricos fueron a todas luces concebidos como actos performativos y no así el texto tolkieniano, aunque Tolkien ha dejado grabadas en su voz escenas y *lays*, que adquieren un brillo especial en la *performance*; en cierto modo se puede

percibir en la expresión del profesor oxoniense la habilidad y la pasión del narrador nato que se regocija en el efecto a producir sobre la audiencia y especula con la habilidad de mantener en vilo al oyente-espectador. Esta particular habilidad de relator está atestiguada en la biografía de Carpenter y es sabido que el primer libro de Tolkien *The Hobbit* fue generado como los poemas homéricos, a partir de actos performativos ya que tuvo origen en las historias que le narraba a sus hijos. Esto nos permite pensar que aunque *The Lord of the Rings* jamás fue pensada como épica oral el talento natural de relator en Tolkien pervive en el texto escrito.

De cualquier modo, los análisis críticos establecidos actualmente se realizan en general a partir de textos escritos, es decir no pensados desde la oralidad y destinados a ser leídos más que escuchados. Para nuestros fines actuales en cuanto a un análisis general del discurso tolkieniano, o lo que es lo mismo de la manera en que se cuenta la historia en *The Lord of the Rings* y de la estructura de la obra, nos hemos valido del procedimiento que Richardson y Edwards sostienen en sus estudios narratológicos sobre Homero.

Al investigar los procedimientos del narrador homérico Richardson (1990: 3-8) decide utilizar como herramientas de su análisis la terminología y métodos establecidos por Genette (1980) y Chatman (1978) y Edwards (1992: 29) por su parte reivindica el uso de las categorías utilizadas por Seymour Chatman por lo que nos remitimos a la misma práctica. De acuerdo con Chatman, Edwards (1992: 29-32) distingue seis partes para la transacción narrativa en el texto homérico. Tomaremos como punto de partida las estrategias analíticas utilizadas por este autor para trazar a continuación un esquema comparativo de la narratología de Homero y Tolkien graficado en un cuadro para su mejor visualización.

Épica homérica

The Lord of the Rings

- 1) El autor real: un griego Homero? (o griegos)
Época y lugar: Jonia c. 750 AC
Hechos significativos: a) no era testigo de los sucesos narrados; b) existencia de un *corpus* de relatos y de una técnica de composición poética altamente desarrollada.
Otros datos: desconocidos

El autor real: J.R.R. Tolkien, escritor inglés.
Época y lugar: Inglaterra. 1892-1973
Hechos significativos: a) no era testigo de los sucesos narrados; b) existencia de un *corpus* de relatos (*The Silmarillion*) y de una técnica de composición poética.
Otros datos: filólogo, Prof. Merton College, Ox.

- 2) El autor implícito: la imagen que la audiencia se hace de la persona que cuenta la historia.
Al estar inspirado por la Musa posee conocimiento humano y divino y se permite superar barreras temporales, retrocediendo al tiempo anterior a su historia o previendo sucesos futuros.
Focalización extradiegética
Actitud moral y compasiva. En *Iliada* no toma partido por aqueos ni troyanos. En *Odisea* en cambio muestra una evidente simpatía por el héroe.

El autor implícito: un historiador que recoge su información de las Crónicas del Shire. Es poseedor de documentación histórica, conocimiento que le permite superar también barreras temporales, retrocediendo al tiempo anterior a su historia e informar sobre sucesos futuros (contemporáneos) Focalización extradiegética. Actitud moral y compasiva. Muestra evidente simpatía por los héroes de su historia.

- 3) El narrador: un hablante presentado por el autor, Odiseo, cantos 9-12; Menelao y Helena *Odisea*, 4; Fénix, *Iliada*, IX; relatos de la juventud de Nestor o de Eumeo y otros ejemplos mítico-paradigmáticos. Edwards exceptúa con razón la historia de los amores de Ares y Afrodita cantada por Demódoco ya que está narrada en discurso indirecto.

El narrador: Gandalf relatando la historia de Gollum y el Anillo a Frodo (p.50-8, con alternativas dialógicas insertadas de parte del locutario); los locutores-relatores en el Concilio de Elrond: Glóin (p.234-5), Elrond (p.236-9), Boromir (p.239-40), Gandalf (con intervención dialógica de Aragorn (p.244-8), Legolas (248-9) y finalmente Gandalf (p.250-8). Treebeard narra la historia de las desinteligencias entre los Ents y las Entwives (p. 464-6). Gandalf produce el relato de su caída en Moira durante el reencuentro en Fangorn (p. 490-492). Merry y Pippin en el reencuentro en Isengard (p. 549-60, con intervenciones dialógicas de Aragorn, Gimli y Legolas). Legolas relata la travesía de los Paths of the Dead (p. 856-8); Gimli continúa con el relato hasta el final (p. 858-60). Al igual que en Homero numerosas historias mítico-paradigmáticas se insertan además en la trama épica en boca de diferentes personajes.

- 4) El "narratario" o el que está en el otro extremo de la cadena como receptor: constituye la audiencia ficcional del narrador: Los Feacios que escuchan los apólogos de Odiseo; Telémaco en Esparta y Pílos; Aquiles, Patroclo, Odiseo y Ulises oyendo la historia de Meleagro, etc.

El "narratario" o audiencia ficcional del narrador: Frodo recibe la historia del Anillo de parte de Gandalf (p.50-8). Los miembros del Consejo de Elrond atienden los relatos de Glóin, Elrond, Boromir, Gandalf, Aragorn y Legolas. (p.234-258 con inserciones dialógicas). Merry y Pippin se enteran de la historia de los Ents y las Entwives (p. 464-466 culmina con la canción dialógica). Aragorn, Legolas y Gimli escuchan la aventura de Gandalf en Moria (p. 490-2), etc.

Épica homérica

The Lord of the Rings

5) La audiencia implícita: constituida por Griegos contemporáneos de Homero pero que manejan el *corpus* histórico-mitológico correspondiente. A menudo el poeta se identifica con la audiencia como cuando comenta que un determinado personaje levanta una piedra que dos hombres de su época no podrían levantar. Este tipo de comentarios al igual que los vestigios de la vida cotidiana que aparecen en los símiles establecen líneas de contacto entre el autor implícito y la audiencia implícita.

La audiencia implícita: en este caso los lectores ingleses contemporáneos o más jóvenes que Tolkien, antiguos lectores de *The Hobbit* al tanto de detalles y antecedentes de la historia y ansiosos de “más historias sobre hobbits”. En ocasiones el poeta también se identifica con la audiencia reconociendo la superioridad física de los hombres del pasado. Los personajes también hablan de un pasado remoto idealizado.

6) La audiencia real: desconocida por Homero, los lectores de la posteridad, con creencias, pensamientos y códigos de vida diversos que pueden afectar la llegada de los poemas. Pero creemos que esa es la piedra de toque para una verdadera obra de arte: cuando es capaz de causar un impacto similar en seres de épocas, razas y culturas diferentes y hasta opuestas. Pero como dice Edwards (p. 31) “the experience of more than a hundred generations has shown that differences of language, civilization, and time do not destroy the value of these poems as presentations of universal human situations and emotions.”

La audiencia real: El lector universal (contemporáneo o de la posteridad) al cual Tolkien no imaginó que podría llegar su obra, también en muchos casos con creencias, pensamientos y códigos de vida diversos que pueden afectar la llegada de la obra. Pero aquí también resultan válidas las palabras de Edwards con respecto a los poemas homéricos: la repercusión en el público lector y la crítica especializada evidencia que esas diferencias no anulan el valor de la obra como proyección de situaciones humanas y emociones universales.

De todas estas categorías aquellas en las que se pone mejor en evidencia la τέχνη ποιητική, son la segunda y tercera, como bien lo hace notar Edwads. Siguiendo su enfoque procederemos a detenernos en estas últimas.

Como autor implícito Homero es omnisciente. Hay escasas menciones a su tiempo y al de su audiencia pero se evidencia que la relación temporal entre el narrador y la historia es de ulterioridad; vale decir que los sucesos descriptos tuvieron lugar hace tiempo y se contrasta ocasionalmente a los héroes del pasado remoto con los hombres del tiempo presente. Podemos detectar esta usual sobrevaloración del pasado como un ingrediente ocasional aún en los discursos de los mismos personajes tal como sucede en boca de Nestor en *Iliada*, I, 271-72. Un sólo pasaje registra hechos posteriores a los narrados (XII, 10-35)

Por su parte el autor implícito en *The Lord of the Rings* evidencia en general también actitudes de omnisciencia, sin embargo no es posible olvidar que

está relatando a partir de datos recogidos de Crónicas y que se detallan en el Prólogo y los Apéndices analizándolas con meticulosidad académica, especialmente el famoso *Red Book of the Shire* que en su primera parte reviste la forma de diario personal de Bilbo y que luego continúan Frodo y Sam, es decir que el autor implícito trabaja a partir de documentación de testigos presenciales. Es preciso consignar además, que el autor implícito hace referencias similares a las que detectamos en los poemas homéricos en cuanto a la calidad de hombres o héroes del pasado comparándolos con los del presente, teñidas con el mismo matiz de idealización del pasado remoto y está implícita la idea de que los sucesos que se narran tienen lugar en una Edad gloriosa que ha tocado a su fin. Esta circunstancia de remitir a un *corpus* familiar se hace presente en ciertos pasajes, como en el episodio del antro de Shelob: “wether she lay long in her lair, (...) this tale does not tell” (*LOTR*: 713) o en las instancias finales de la batalla de Pelenor en donde se establece que “No few had fallen, renowed or nameless, captain or soldier; for it was a great battle and the full count of it no tale has told” (*LOTR*: 831).

La ventaja del narrador omnisciente sobre nosotros es que conoce el futuro, cosa que Homero utiliza a menudo para conseguir un efecto patético, al igual que Tolkien. Muchas de las prolepsis se realizan en los poemas homéricos por boca de los caracteres. La caída de Troya, obviamente conocida por la audiencia, se anuncia ya desde el segundo canto: en forma amplia en el relato de Odiseo (*Iliada*, II, 301-30); la predicción se repite en *Iliada*, IV, 163 y ss. en la voz indignada y estremecida de Agamenón como reacción al ataque perjuro de Pándaro a Menelao; el mismo Héctor lo confirma en *Iliada*, VI, 447 y ss. al responder al reclamo de Andrómaca y tanto Héctor como Príamo anuncian el saqueo de la ciudad (*Iliada*,

VI, 454 y ss. y XXII, 59 y ss.). El luctuoso destino de Astyanax, conocido por la audiencia, le sirve a Homero a modo de irónico contraste con el ruego de su padre en *Iliada*, VI, 476. Andrómaca, a su vez, le anuncia un destino de servidumbre que en la realidad no ocurrirá, hasta que en el último canto del poema toma forma, en la lamentación sobre el cadáver de Héctor, el horror de su destino final. Thetis predice una y otra vez desde su primera aparición la muerte de su hijo hasta culminar en una escena climática en donde Aquiles asume definitivamente su μοῖρα heroica (*Iliada*, XVIII, 94-100). Hasta Janto, el caballo del héroe, en el único parlamento que se le oye le advierte acerca de su μοῖρα al reingresar al combate, y el mismo Aquiles, ya en el fragor de la lucha lo recuerda en su respuesta a Lycaón y finalmente las últimas palabras proféticas de Héctor sellan el anuncio (*Iliada*, XIX, 404 y ss; XXI, 108 y ss; XXII, 355 y ss). También los dioses presagian acontecimientos futuros, como Zeus en *Iliada*, XV, 53-71 y el poeta mismo hace oír su voz profética en numerosas ocasiones como en el caso de la muerte de Patroclo, cuando ya en *Iliada*, XI señala el comienzo de su desgracia, que reafirma al describir su ruego a Aquiles, subrayando que está pidiendo su muerte (*Iliada*, XVI, 46-7) y consolida más tarde con el anuncio de que Zeus ha rechazado la plegaria de Aquiles (*Iliada*, XVI, 250-2). La definitiva certificación de la sentencia se explicita admirablemente en un apóstrofe (*Iliada*, XVI, 852-4) y desde el plano divino Zeus le coloca su sello regio mientras contempla cómo se reviste con la armadura (*Iliada*, XVII, 192-208).

Como investigador y recopilador de hechos de un pasado glorioso, el narrador implícito en *The Lord of the Rings* tiene también sobre nosotros la ventaja de conocer “el futuro” y también la utiliza, al igual que Homero como generadora de

pathos. En general se corporiza a través de expresiones emitidas por los personajes en especial aquellos que evidencian condiciones proféticas. Pero la diferencia estriba en que no se emiten como afirmaciones rotundas sino como posibilidades o en forma de emisiones oraculares, con elaborada simbología y difíciles de desentrañar, o en forma de presagios velados. Gandalf profetiza la embestida de los Ents contra Isengard y el papel a desempeñar por los hobbits (*LOTR*: 485) y la llegada del terror en alas de los Nazgul. De manera semejante y casi desde las páginas iniciales del primer libro el *Istari* comienza a emitir en diversas ocasiones frases semánticamente cargadas en el sentido de la existencia de algún Designio que ordena los acontecimientos y especialmente sobre el papel que se le ha reservado a Gollum dentro de la historia (*LOTR*: 58: “he is bound up with the fate of the Ring. My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end; and when that comes, the pity of Bilbo may rule the fate of many – yours not least.”). Esto se reitera en el Concilio de Elrond (*LOTR*: 249: “But he may play a part that neither he nor Sauron have foreseen.”) y en la situación dialógica con Pippin luego del enfrentamiento con Denethor en Gondor (*LOTR*: 797: “a traitor may betray himself and do good that he does not intend”). Frodo, también emite en repetidas ocasiones frases admonitorias de advertencia a Gollum que revisten características de prolepsis, lo mismo que en ciertas situaciones dialógicas con Sam al recordar sentencias de Gandalf. Por dos veces se manifiesta claramente el presagio: la primera al contener el enloquecimiento de Gollum ante la entrada a Mordor:

In the last need, Sméagol, I should put on the Precious, and the Precious mastered you long ago. If I, wearing it, were to

comand you, you would obey, even if it were to leap from a precipice or to cast yourself into fire. And such would be my comand. (*LOTR*: 626)

y la segunda ya en el Orodruin y a pocos pasos de la puerta de Samath Naur al rechazar el ataque de Gollum:

‘Down, you creeping thing, and out of my path! Your time is at an end. You cannot betray me or slay me now (...) ‘Begone, and trouble me no more! If you touch me ever again, you shall be cast yourself into the Fire of Doom’. (*LOTR*: 922)

El cierre de estas reiteraciones se produce en el final del tercer capítulo del último libro al culminar la Misión con la analepsis en boca de Frodo: “But do you remember Gandalf’s words: *Even Gollum may have something yet to do?* But for him, Sam, I could not have destroyed the Ring.” (*LOTR*: 926) Conectada con la afirmación de Gandalf y con el personaje de Gollum se encuentra asimismo la situación proléptica que se establece al interceder Frodo por la vida de este último ante Faramir (*LOTR*: 671: “Mithrandir he would have bidden you not to slay him for that reason and for others”) del mismo modo que la advertencia de Faramir sobre Sméagol y Cirith Ungol en donde se conjuga la visión prospectiva con la videncia retrospectiva en la analepsis (*LOTR*: 677: “there is some dark terror that dwells in the passes above Minas Morgul” y 678: “beware of this guide, Sméagol. He had done murder before now.”). En el discurso de Faramir se inserta el pasaje analéptico con la historia de Minas Ithil y su caída en poder de los Nine Lords.

La voz del autor implícito también se proyecta en algunas prolepsis como

en el cierre de la escena al pie de la colina de Cerim Amroth (*LOTR*: 343: [Aragorn] “taking Frodo's hand in his, he left the hill of Cerim Amroth and came there never again as a living man”). Otro pasaje de la misma naturaleza aparece al describir la huida de Shagrat con la túnica de *mithril* (*LOTR*: 887: “If Sam could have seen him and known the grief that his escape would bring, he might have quailed.”)

Dentro de un contexto espacial, Homero como autor implícito se mueve con una total libertad de acción entre dos planos, el divino y el humano, a lo largo de todo el relato. En *Iliada* el escenario, en el plano humano, está limitado al campamento aqueo y a la ciudad troyana y los cambios de locación están generalmente justificados por el seguimiento de un personaje que se traslada de un sitio a otro (En *Iliada*, VI, 86-101 se recurre a la excusa de mandar a Héctor con un mensaje a Troya) o se provee alguna conexión de pensamiento para disculpar un abrupto cambio de escena (excepto en el caso de la brusca transición entre la escena de la restitución de Criseida y la de Aquiles irritado y solitario junto a las naves, que aparece como un contraste deliberadamente buscado en *Iliada*, I, 487 a 488) o un personaje permanece en vela mientras otro duerme llevándonos de un canto a otro (I a II, IX a X y XXIII a XXIV). En la *Odisea* el panorama se complica debido a la mayor diversidad de escenarios ya que a los dos planos consabidos -divino y humano- debemos añadirles otras escenas de acción: Ítaca con Penélope y los pretendientes, Esparta y Telémaco y finalmente Odiseo en Feacia, a pesar de lo cual sólo se registran dos traslados cortantes: el primero de Esparta a Ítaca, en *Odisea*, 4, 620 y ss, y el segundo de Ítaca a Olimpo en la transición de *Odisea*, 14, 533 a 15, 1. Dentro del contexto temporal en cambio Homero no parece manejarse con la

misma libertad con la que lo hace en relación al espacio. En *Iliada* la línea narrativa es continua y prospectiva; en *Odisea*, lo mismo que en el caso de las coordenadas espaciales, las alternativas de los diversos acontecimientos la complican en exceso. Sin embargo, el poeta narra sucesos simultáneos uno a continuación del otro y al decir de Edwards (1992: 34) aún “when the scene changes, time continues interrupted”, lo que contribuye a provocar en ciertos casos la duplicación de escenas (El consejo de los dioses en *Odisea*, 1, 45-95 para enviar a Atenea en apoyo de Patroclo se duplica en *Odisea*, 7-42 donde se envía a Hermes a Calipso lo que ya había sido decidido en el caso anterior). El tiempo precedente se ofrece preferentemente narrado por los personajes: tal el caso de la captura de Criseida y su entrega a Agamenón que es relatado por Aquiles en *Iliada*, I, 366-69 o la reunión de las naves en Áulide y el prodigio interpretado por Calcas que recuerda Ulises en *Iliada*, II, 301ss. La analepsis que sigue al *anagnorismós* de Euriclea con la génesis de la cicatriz consituiría para Edwards una excepción aparente ya que podría ser explicada como la proyección de los pensamientos de la nodriza.⁸

El manejo de las coordenadas espacio-temporales por parte del autor implícito en *The Lord of the Rings* contempla actitudes particulares dado que desde el comienzo asistimos a una partida y a las sucesivas etapas de un viaje y los cambios de escenas de acción se dan progresivamente con el desarrollo de la línea de la travesía en donde tiempo y espacio se acoplan en el devenir hasta la culminación del segundo libro en donde se produce la escisión de la Hermandad y las líneas de acción se diversifican (Cfr. Anexo II: Esquema de Estructura Narrativa). El autor implícito es un meticuloso cronometrador de los tiempos que

⁸Tolkien registra una analepsis semejante en el episodio de Cirith Ungol que podría justificarse como la proyección conjunta de los pensamientos de las dos fuerzas malévolas de Shelob y Gollum. (*LOTR*: 707-708)

maneja y además se preocupa por tenernos al tanto de los acontecimientos simultáneos creando por medio de sutiles referencias, líneas conectoras entre personajes y ámbitos, de modo tal de no perder de vista las acciones que se desarrollan al mismo tiempo en otros escenarios. El tiempo anterior a la acción de la historia toma forma en la voz de los diversos personajes, al igual que en los poemas homéricos con la excepción de la historia de Ungoliant que se inserta en el momento climático previo al combate con Shelob y puede ser interpretado como un modo de relajar la tensión casi insoportable creada en la loca carrera hacia la salida del túnel bajo la amenaza monstruosa que se cierne sobre ellos. Pero hay algo muy particular en el autor implícito de *The Lord of the Rings* respecto al manejo del tiempo: en todo momento uno percibe que tiene una preocupación especial por cronometrar con precisión de relojería los tiempos de las diferentes acciones y los calendarios de las diferentes razas. Esto se evidencia en notas aclaratorias e incluso en los calendarios que acompañan en forma de apéndices la obra, como asimismo en la mención de las fechas precisas en las que tienen lugar ciertos acontecimientos. Pero además hay referencias curiosas de ciertos personajes que nos alertan sobre ciertas singularidades, como la observación de Sam sobre la faz de la luna y el tiempo transcurrido al abandonar Lothlorien, donde se han restaurado física y moralmente antes de emprender la etapa más comprometida de la Misión. En la alternativa dialógica que se establece entre Frodo y Sam hay manifestaciones semánticamente reveladoras. Ante la imposibilidad de establecer los parámetros cronológicos de la estada, Sam acaba por formular su desconcierto: "Anyone would think that time did not count in there!"(LOTR: 379). La respuesta de Frodo confirma la idea de que el ámbito élfico debe ser transitado con una clave especial:

“In that land, maybe, we were in a time that has elsewhere long gone by. It was not, I think, until Silverlode bore us back to Anduin that we returned to the time that flows through mortal lands to the Great Sea (*LOTR*: 379). Esta declaración al abandonar el reino de Galadriel, consolida la toma de conciencia de todo lo experimentado allí y pone en palabras los sentimientos e impresiones que lo sacudieran al atravesar el Silverlod para penetrar por primera vez en el Naith: “it seemed to him that he had stepped over a bridge of time into a corner of the Elder Days, and was now walking in a world that was no more. In Rivendell there was memory of ancient things: in Lorien the ancient things still lived on in the waking world” (*LOTR*: 340). Sam por su parte explica esa sensación desde su manera elemental y sencilla: “I feel as if I was inside a song, if you take my meaning” (*LOTR*: 342) Queda así establecido que al entrar a Lothlorien, The Fellowship ha ingresado a un mundo circunscripto, un espacio cerrado conformado como un no-espacio y un no-tiempo. Flieger (1999: 89-115) dedica un capítulo entero que denomina “Over a Bridge of Time” a los alcances significativos de este tema en *The Lord of the Rings*, deteniéndose en el análisis del tiempo élfico y en particular en los alcances semánticos de la escena dialógica anteriormente citada.

Desde el punto de mira psicológico, Homero como autor implícito no hace mayor uso de la omnisciencia. Se limita simplemente a establecer el estado de ánimo de los personajes o sus intenciones con el fin de situarnos frente a las acciones que van a ejecutar o a sus pronunciamientos y utiliza en cambio generosamente la técnica de los soliloquios en discurso directo en donde el personaje se dirige a su propio θυμός. Esta técnica como dejamos estipulado en páginas anteriores también la utiliza en ciertas ocasiones Tolkien y, especialmente y

con largueza en la escena climática en el desfiladero de Cirith Ungol donde Sam se ve enfrentado a la más amarga de las decisiones (LOTR: 714-725).

En algunas ocasiones en Homero nos vemos interpelados por la voz del poeta que puede dirigirse al oyente en discurso directo o utilizando preguntas retóricas. Otra forma de manifestación estaría constituida por el apóstrofe a determinados personajes en momentos álgidos de la historia. Este tipo de procedimiento no es utilizado por Tolkien en *The Lord of the Rings* que está construido siguiendo los esquemas de la épica escrita, pero sí produce manifestaciones frecuentes de esta característica en *The Hobbit*, -el libro que le precede y que contiene los antecedentes históricos de nuestra historia- el cual al ser estructurado a partir de los cánones de la épica oral recurre intencionalmente a estrategias discursivas que intentan recrear la oralidad. La única manifestación de la voz del poeta en *The Lord of the Rings* queda circunscripta al uso de cierta interjección que puede considerarse un llamado de atención al lector en ciertos momentos de tensión excesiva en el climax de los combates o en instantes de expectativa intensa como en las diferentes instancias del relato de la batalla de Pelenor:

“His golden shield was uncovered, and lo! It shone like an image of the Sun” (LOTR: 820)

“But lo! Suddenly in the midst of the glory of the king his golden shield was dimmed.” (LOTR: 822)

“But lo! The mantle and hauberk were empty.” (LOTR: 824)

“And lo! Even as he laughed at despair he looked out again on the black ships, and he lifted up his sword to defy them.” (LOTR: 829)

Otra manifestación similar a la anteriormente citada estaría conformada por un imperativo verbal que habitualmente se utiliza casi con el valor interjetivo:

“The great shadow descended like a falling cloud. And behold! It was a winged creature” (*LOTR*: 822)

“And when the glad shout had swelled up and died again, to Sam's final and complete satisfaction and pure joy, a minstrel of Gondor stood forth, and knelt, and begged leave to sing. And behold! he said:...” (*LOTR*: 933)

En los poemas homéricos hemos visto que el narrador encuentra su expresión en la *performance* de Odiseo durante los apólogos (*Odisea*, 9-12). Al convertirse en narrador el personaje asume en cierta forma el papel del autor implícito, lo que no significa que deba compartir con éste su punto de vista, y de hecho difiere desde el momento en que es a la vez actor y narrador de su historia y su conocimiento queda limitado por la verosimilitud. Esto produce también modificaciones en la actitud de la audiencia que por lógica deduce de antemano que el testigo ha conseguido salir airoso de los peligros que se relatan. En Tolkien como ya hemos visto estas alternativas se producen en circunstancias puntuales de reencuentros y muy especialmente durante el Concilio de Elrond donde son varios los personajes que por turno irán sucediéndose en la categoría de narradores. En todas estas instancias los discursos están formulados en primera persona y el narrador está involucrado en los acontecimientos que relata y de los cuales es a menudo protagonista. Sin embargo hay otros relatos míticos que aparecen en boca de Aragorn (la historia de Tinúviel) o de Bilbo (la historia de Eärendil), o de

Legolas (la historia de Nimrodel) en cuyo caso la *diégesis* se formula en tercera persona y resulta una *performance* semejante a la de los aedos.

En este sentido Peradotto (1990, c. 2) señaló ya hace algunos años la existencia de dos modalidades de narración en la épica odiseica. Estas dos voces dialécticas corresponden a lo que llamamos $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ y *Märchen* que para el caso no resultan tipos de relato separados, ni modelos analíticos abstractos sino que constituyen la representación de otras tantas opiniones divergentes sobre el universo o *Weltanschauung*. Siguiendo la terminología *bakhtiniana* les confiere a ambas recíprocamente el nombre de voz centrípeta y voz centrífuga. La primera abarca las fuerzas que, dentro de un lenguaje o una cultura, ejercen una influencia unificadora o centralizadora, homogeneizante y jerarquizante y corresponde asimismo a lo que se ha dado en llamar narrativa del deseo no realizado o frustrado y tiende a acentuar la relativa impotencia del ser humano frente a la consistente resistencia externa, llámesela voluntad divina, $\mu\omicron\tilde{\iota}\rho\alpha$, destino, leyes de la naturaleza, inevitabilidad de la muerte; la segunda comprende las fuerzas que ejercen el efecto contrario y opuesto: dispersadoras o descentralizadoras, estratificantes y representa la narrativa del deseo alcanzado, una visión optimista, una satisfactoria emancipación de la resistencia externa. Peradotto (1990: 49-50) precisa que:

“The ending of myth, insofar as human agents are concerned, generally concentrates on the extreme form of human loss, the completely predictable and necessary, and the absolute conclusion of anyone story, death. The *Märchen* ordinarily ends with the achievement of desire, usually a very concrete

desire, for example, sexual or economic: the beautiful princess or handsome prince, the hidden treasure or the pot of gold.”

A partir de los postulados aristotélicos, Peradotto establece su definición distintiva de la narrativa de mito y la narrativa de *märchen*, postulando de esta manera al mito como el factor determinante de la mejor clase de tramas, ya que procede por necesidad o probabilidad, en tanto que presenta al *märchen* como el proveedor de la visión positiva del hombre como agente de modificación en un universo constantemente sometido a cambios.

Consideramos que esas dos voces narrativas que caracteriza Peradotto entrecruzan sus modos en *The Lord of the Rings* de la misma manera que en la *Odisea*. El rastreo detenido del texto nos permite casi a primera vista desbrozar los elementos míticos que se sustentan en los relatos cosmogónicos de *The Silmarillion* de los temas tradicionales del *märchen* (Pepe de Suárez: 1999 *passim*). No obstante, es necesario destacar que no desechamos la antigua teoría de que la relación entre mito y *märchen* es lo suficientemente estrecha como para considerar la posibilidad de que hayan constituido en un tiempo primordial un mismo universo o por lo menos hayan derivado como ramas -en un comienzo paralelas y finalmente divergentes- de un tronco común.

2. 1. EL HÉROE EPICO

La Real Academia Española ofrece en su diccionario para el término héroe definiciones que van desde “varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes” hasta “cualquiera de los personajes de carácter elevado en la epopeya”, pasando por variantes que incluyen “personaje principal de todo poema en que se representa una acción y del poema épico especialmente” y “el que creían nacido de un dios o diosa y de una persona humana” (1983, t. 3: 1142).

Dentro de este abanico de definiciones posibles y sus diversos matices es preciso manejarse para desentrañar las características esenciales que precisan los rasgos tipificadores del héroe épico. A fin de lograr una mejor precisión en los límites semánticos del término se procederá a un rastreo en la producción crítica de los autores que han investigado al respecto, produciendo aproximaciones desde diversos ángulos y develando diferentes matices.

2.1.1. Caracterización y sustento del héroe mítico.

Robert Segal (1990: vii-xli) sostiene que los estudios sobre el héroe mítico pueden remontarse al menos a 1871 cuando el antropólogo inglés Edward Taylor anunció que muchos de los mitos heroicos presentaban un modelo común: el héroe es expuesto a su nacimiento, salvado luego por otros humanos o animales y crece hasta convertirse en un héroe nacional. Taylor buscó solamente establecer un patrón común, no analizar el origen, función o significado. Unos años más tarde, en 1876, el investigador austriaco Johann Georg von Hahn⁹ se valió del análisis de catorce casos para fundamentar su teoría de que todos los relatos de héroes arios siguen una

⁹Citado por Segal (1990:vii y xxxi) von Hahn, J.G *Sagwissenschaftliche Studien*. Jena, Mauke,1876)

fórmula de “exposición y retorno” más amplia. En cada caso el héroe nace en forma ilegítima, y el padre lo abandona a causa del temor a la profecía sobre su futura grandeza que encierra una amenaza para el padre; es rescatado por animales y criado por una pareja solitaria; lleva a cabo combates y batallas; retorna triunfante al hogar; derrota a sus perseguidores; libera a su madre, deviene rey; funda una ciudad y muere joven. Aunque pertenece al grupo de lo que podríamos llamar mitólogos solares, von Hahn no intenta analizar sino establecer patrones. Del mismo modo el folclorólogo ruso V. Propp en 1928 (1997: 1-33) buscó demostrar que los cuentos de hadas rusos siguen una trama biográfica común en la que el héroe emprende una aventura que resultará exitosa y después de la cual, a su retorno se desposa y obtiene el trono. Su esquema pasa por alto el nacimiento y la muerte del héroe y como en los casos anteriores solo intenta establecer un modelo y no analizar patrones.

De entre los que se preocuparon por analizar el modelo de héroe, se destacan tres investigadores por haber suscitado el mayor consenso y porque sus teorías influyeron en forma decisiva, originando determinadas escuelas. Estos son: en primer término, el psicoanalista vienés Otto Rank, que da a conocer en 1909 el resultado de sus estudios sobre el mito del nacimiento del héroe evidenciando una decisiva influencia freudiana; en segundo lugar el mitógrafo norteamericano Joseph Campbell que en ciertos aspectos de su obra sigue la corriente jungiana y finalmente el folclorólogo inglés Lord Raglan que evidencia en su estudio aparecido en 1936 la poderosa influencia de James Frazer.

Rank al igual que Freud considera que el heroísmo se circunscribe a lo que los jungianos llaman la primera mitad de la vida (nacimiento-infancia-

adolescencia-juventud) es decir el establecimiento del sujeto como persona independiente en el mundo externo.

The hero is the child of most distinguished parents, usually the son of a king. His origin is preceded by difficulties, such as continence, or prolonged barrenness, or secret intercourse of the parents due to external prohibition or obstacles. During or before the pregnancy, there is a prophecy, in the form of a dream or oracle, cautioning against his birth, and usually threatening danger to the father (or his representative). As a rule he is surrendered to the water, in a box. He is then saved by animals, or by lowly people (shepherds), and is suckled by a female animal or by a humble woman. After he has grown up, he find his distinguished parents, in a highly versatile fashion. He takes his revenge on his father, on the one hand, and is acknowledged, on the other. Finally he achieves rank and honors. (1990: 57)

Según la definición de Campbell (1991: 179-132) el héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo y destaca que la hazaña realizada puede presentarse bajo dos formas: física (el héroe realiza un acto de valor en la batalla o salva una vida) o espiritual (el héroe aprende a experimentar el espectro supranormal de la vida espiritual humana y después vuelve con un mensaje). La aventura empieza con alguien a quien le han quitado algo o siente que falta algo a la experiencia normal disponible y permitida a los miembros de su sociedad y emprende una serie de aventuras más allá de lo ordinario para recuperar lo perdido o para descubrir algún elixir que da vida. Generalmente es un ciclo, una ida y una vuelta. Para Campbell esta estructura y cierto sentido espiritual evocan el

esquema de los ritos de pubertad o iniciación de sociedades tribales.

Cuando dejamos de pensar en primer lugar en nosotros y en nuestra supervivencia, sufrimos una transformación realmente heroica de la conciencia. Y de eso tratan los mitos, de la transformación de una especie de conciencia en otra. (1991: 182)

A diferencia de los anteriores Lord Raglan (1990: 87-176) evidencia un interés especial en las relaciones entre mito y ritual, que no preocupan en absoluto a Rank ni a Campbell y cuya estrecha interdependencia propone Lord Raglan alistándose en las filas de Frazer. Tomando una sucesión de héroes tradicionales y estudiándolos comparativamente sugiere que los mencionados héroes si fueran genuinamente héroes tradicionales, resultarían dioses y no hombres y que las historias son relatos no de hechos sino de rituales o lo que es lo mismo –para él-, de mitos. Del paralelo establecido entre doce héroes y al tabular los incidentes típicos en sus aventuras, arriba a un esquema o modelo en el que incluye todos los incidentes, ya sean milagrosos o insignificantes, que ocurren con una cierta regularidad. Las instancias estipuladas en el modelo de Lord Raglan son las que se detallan a continuación

- (1) The hero mother is a royal virgin;
- (2) His father is a king, and
- (3) Often a near relative of his mother, but
- (4) The circumstances of his conception are unusual, and
- (5) He is also reputed to be the son of a god.

- (6) At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandfather, to kill him, but
 - (7) He is spirited away, and
 - (8) Reared by foster-parents in a far country.
 - (9) We are told nothing of his childhood, but
 - (10) On reaching manhood he returns or goes to his future kingdom.
 - (11) After a victory over the king and/or a giant, dragon, or wild beast,
 - (12) He marries a princess, often the daughter of his predecessor, and
 - (13) Becomes king.
 - (14) For a time he reigns uneventfully, and
 - (15) Prescribes laws, but
 - (16) Later he loses favour with the gods and/or his subjects, and
 - (17) Is driven from the throne and city, after which
 - (18) He meets with a mysterious death
 - (19) Often at the top of a hill.
 - (20) His children, if any, do not succeed him.
 - (21) His body is not buried, but nevertheless
 - (22) He has one or more holy sepulchres.
- (1990: 138)

2.1.2. El héroe épico en *Iliada*, *Odisea* y *The Lord of the Rings*

De esta manera quedarían tipificados los rasgos esenciales del héroe mítico. Es preciso ahora intentar definir los que corresponden al héroe épico tal como aparece en los poemas homéricos. A fin de marcar con precisión los contornos de la figura heroica usaremos en consecuencia como referente los textos

del poeta griego tratando de ubicar los rasgos paradigmáticos que definen en *Iliada* a los diversos personajes heroicos. Para cumplir nuestro propósito deberemos internarnos en el canto XII de *Iliada*, y específicamente en el discurso de Sarpedón que se extiende entre los vv. 310-328, donde Homero ha configurado para la literatura universal los rasgos determinantes del héroe épico, detallando tanto los privilegios de los guerreros como los deberes que conforman el código ético por el cual debe regirse la conducta de los héroes aqueos y troyanos.

En el texto al que aludimos, el guerrero troyano comienza interrogándose acerca de las causas motivadoras de los honores de que son objeto y de la consideración que gozan dentro de la comunidad él y los de su especie. Vale decir que comienza por establecer los privilegios con los que se beneficia el héroe para establecer a renglón seguido que está habilitado para disfrutarlos por su condición heroica. De esta manera contrapone, en la segunda parte del discurso, a los privilegios mencionados, los deberes y obligaciones que le permitirán acceder a ellos y que configurarán la talla y la dimensión heroica.

Por lo tanto el poema homérico deja establecido un código de honor y de conducta heroica que se repite con variantes en las figuras que palpitan, vibran y se agitan a lo largo de los veinticuatro cantos de *Iliada*.

El héroe épico en el poema homérico de acuerdo al razonamiento expuesto por Sarpedón, es pues, aquél a quien se honra con asientos preferentes, manjares y cráteras plétoricas de vino, aquél a quien se mira como a un dios y es poseedor de tierras excelentes a orillas del Janto, con fértiles viñedos y ricas en mieses. Pero también se establece claramente que para ser acreedor a semejantes prebendas el héroe debe ser *πρόμαχοι* es decir debe marchar en primera línea en el combate

para enfrentar y dar batalla a los peores enemigos. (*Iliada*, XII, 312) De tal modo que así como la primera parte del discurso proyecta al héroe semejante a un dios en la segunda se revela el reverso de la medalla con toda la carga trágica del discurso puntualizada en la conciencia de su mortalidad. El héroe accede a la noción de que el precio a pagar por las prebendas que le otorga la comunidad es su propia vida. Claro que existe una compensación heroica: el recuerdo de sus hazañas lo tornará imperecedero en la memoria de la comunidad. Precisamente, en el canto IX de *Iliada*, frente a los miembros de la embajada que intentan convencerlo para que se reintegre a la lucha en el campo aqueo, Aquiles reclama que no se le agradece “el combatir siempre y sin descanso contra el enemigo” (*Iliada*, IX, 316-317) o lo que es lo mismo que una de las dos partes falla en el cumplimiento del contrato, lo que de acuerdo a la más pura lógica torna inválida la totalidad del pacto establecido.

Los textos homéricos dibujan con precisión los rasgos heroicos. El héroe griego actúa y se mueve como individuo pero ni por un instante deja de ser consciente de los lazos que lo unen a la comunidad. Es parte integrante de la misma y así como la defiende la comunidad lo contiene. Hay un intercambio de fuerzas entre ambos, un flujo y reflujo, y en esa reciprocidad estriba su fortaleza, se nutren y sostienen a través de esa retroalimentación.

En el campo troyano, asistimos a la escena) en que Andrómaca intenta desesperadamente retener junto a ella y a su hijo, a Héctor, que está a punto de partir para reintegrarse al combate, a fin de impedir su próxima muerte (*Iliada*, VI. 441-465) El héroe troyano aunque conmovido por las suplicantes palabras de su mujer responde haciéndole ver la imposibilidad de acceder a su pedido y reafirmando el código de honor en el cual ha sido criado y dentro del cual tiene

existencia:

ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἔσθλός
αἰεὶ καὶ πρῶτοισι μετὰ Τρῶεσσι μάχεσθαι,
ἄρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἠδ' ἑμὸν αὐτοῦ.

(*Iliada*, VI, 444-6)

(porque aprendí a ser valiente siempre y pelear en primera fila
manteniendo la inmensa gloria de mi padre y de mí mismo)

Son claves en este párrafo los términos ἔσθλός, que apunta a la dignidad y coraje del héroe, πρῶτοισι μάχεσθαι, que lo destaca combatiendo en primera fila y finalmente un concepto fundamental en la construcción de la imagen heroica, κλέος -gloria- que designa el anhelo supremo que moviliza la conducta del héroe.

Dentro de esta misma situación dialógica es posible detectar además otro elemento importante que aparece en una de las respuestas de Héctor: el héroe es consciente de su mortalidad y esta carga lo aflige.

μοῖραν δ' οὐ τίνα φημί πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,
οὐ κακόν, οὐδὲ μὲν ἔσθλόν, ἐπὴν τὰ ππῶτα γένηται.

(*Iliada*, VI, 487-8)

(ningún hombre, ni malvado ni noble, puede librarse, una vez
nacido, de su destino)

Precisamente en este mismo canto unos versos antes, al producirse el enfrentamiento entre Glauco y Diomedes en el fragor del combate, en la famosa escena del cambio de armaduras y de árboles genealógicos, se hace hincapié en el

tema de la mortalidad y la condición efímera del héroe, al comparar la generación de los hombres con la del follaje.

οἷη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δέ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη·
ὥς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει, ἢ δ' ἀπολήγει.

(*Iliada*, VI, 146-9)

(Como la generación de las hojas, tal cual la de los hombres.
El viento esparce las hojas por el suelo pero la selva
reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: del mismo
modo una generación humana nace y otra perece)

El héroe, por lo tanto es absoluta y dolorosamente consciente de lo efímero de la condición humana y de la ineluctabilidad de su μοῖρα. Esta certeza angustiante le confiere una dimensión trágica y genera un nivel mayor de respeto hacia la condición heroica ya que el héroe arriesga en su empresa aquello que por efímero no es menos maravilloso y además es altamente vulnerable.

Pero aún así, aún dentro de la ineluctabilidad de la μοῖρα, el héroe griego es asimismo consciente de tener libertad de elección. Y no sólo Aquiles, en su condición de semidiós, tiene el privilegio de elegir entre una vida larga y oscura y una breve pero con κλέος. También Héctor, héroe profundamente humano, puede elegir la forma de enfrentar su μοῖρα y elige de acuerdo a los lineamientos establecidos por ese código en el cual se encuentra inmerso, y elige por dos veces, al igual que Aquiles, el κλέος que lo pondrá en posición de ser asunto de los poemas épicos, es decir de que sus hazañas sean cantadas por los aedos y rapsodas

lo que le otorgará la codiciada φήμη, algo fundamental para el héroe griego pues esto le permitirá trascender los límites estrechos de su condición humana y pervivir en la memoria de la humanidad. En la primera instancia, en el pasaje del canto VI anteriormente citado, Héctor debe elegir entre la posibilidad que se le ofrece ante la súplica de Andrómaca de permanecer a salvo dentro de los muros fortificados de Ilión junto a su mujer y su hijo, y el retorno al combate cerca de las naves aqueas en busca de la victoria sobre las huestes comandadas por Agamenón, victoria que le garantizaría un inmenso κλέος a su vez generador de φήμη, o aún quizá y más probablemente la muerte, pero con κλέος, defendiendo su tierra y su gente en una hazaña que será cantada por los poetas y recordada por sucesivas generaciones en siglos venideros. Hemos visto ya cuál es la decisión de Héctor y el reconocimiento de que no ha sido provocada tan sólo por el ansiado κλέος, sino también porque así lo demanda la esencia de su condición heroica. En su discurso es evidente de qué modo enfrenta y pesa las dos posibilidades: le preocupa y sufre ante la posibilidad del futuro destino de despojos de guerra, de su mujer y su hijo. Pero su código le impide huir como un cobarde, y no hay nada en su interior que lo empuje a obrar de ese modo porque siempre actuó como un valiente y vivió para combatir en primera fila manteniendo la inmensa gloria de su padre y de sí mismo. Sabe de alguna manera que Ilión está condenada, sabe con una certeza amarga y lúcida que el pueblo de Príamo armado de lanzas de fresno ha de desaparecer en un futuro no lejano y presiente claramente que le va la vida en esta empresa, pero aún así siente la obligación, la necesidad imperiosa de enfrentar a los aqueos que serán su destrucción.

En la *rhexis* de *Iliada*, XXII. 99-130, se espeja la situación que hemos

observado en el VI con la diferencia de que el reclamo familiar de resguardo y precaución proviene ahora de los labios suplicantes de su propio padre, el anciano Príamo y de su madre Hécuba, y en su propio θυμός se instaura la deliberación entre refugiarse dentro de las murallas o esperar a pie firme a la furia desbordada de Aquiles que se precipita a enfrentarlo. Y una vez más Homero le hace repetir casi las mismas palabras con las que respondiera a Andrómaca en el canto VI y su αἰδώς se sobrepone a todo otro sentimiento.

El concepto de héroe en *The Lord of the Rings* denota rasgos similares. Los integrantes de los pueblos guerreros como los Rohirrim y los Númenóreanos (ya sea los Dúnedain o los descendientes de aquéllos, que subsisten en Gondor) se manejan por códigos de iguales características aunque los matices varían ligeramente en el caso de los jinetes de la Marca. Esas ligeras diferencias provenientes de tiempos remotos quedan atestiguadas en el discurso de Faramir en la reunión con Frodo y Sam en el refugio de Ithilien. Ya en el camino antes de llegar al refugio el capitán de Gondor deja entrever las diferencias existentes entre los Rohirrim “masters of horses”, hombres llegados del norte, bravos, indómitos y con una cultura oral y guerrera que se transmite en sus canciones, y los habitantes de Gondor como él descendientes lejanos de los Hombres de Númenor que atesoran la antigua sabiduría en libros y tabletas y viejos papiros cubiertos de extrañas escrituras que algunos ya no son capaces de descifrar. Faramir deja claramente establecido su código y el de sus compatriotas:

War must be, while we defend our lives against a destroyer
who would devour all; but I do not love the bright sword for its
sharpness, nor the arrow for its swiftness, nor the warrior for

his glory. I love only that which they defend: the city of the Men of Númenor; and I would have her loved for her memory, her ancience, her beauty, and her present wisdom. Not feared, save as men may fear the dignity of a man, old and wise.
(*LOTR*: 657)

Son palabras que hubiera podido pronunciar Héctor, palabras de un hombre inmerso en una guerra defensiva, un héroe valeroso, diestro en el manejo de las armas, pero que valora muy especialmente su ciudad y acaricia deseos de paz en el seno de su familia. Muy distinto es el tipo de héroe que se dibuja en Aquiles o en Áyax el guerrero ávido por la batalla, que encuentra regocijo en el combate mismo y que llega a excesos tales en su cólera homicida que tiñe de rojo el agua del Escamandro y puebla de cadáveres su corriente, provocando la ira del río que se personifica y lo interpela. Pero Aquiles en el descontrol de su furia le hace frente y Homero nos regala la grandiosa escena del combate del héroe aqueo con la furia desbordada del Escamandro. (*Iliada*, XXI)

Los rasgos que caracterizan al guerrero amante de su oficio, siempre anhelante de enfrentamientos que le permitan reafirmar su gloria y la de su estirpe se pueden detectar en la épica tolkieniana en la raza de los jinetes de la Marca, del mismo modo que la furia vengadora y hasta el regocijo en el aniquilamiento de los adversarios. En el desarrollo de la historia se van escalonando las escenas que completan las variantes y matices de este tipo de héroe. El cierre del capítulo V del libro cinco con la llegada de la cabalgata de los Rohirrim a Gondor da comienzo a la ἀριστεία de Théoden y aporta líneas definatorias de heroicidad:

Suddenly the king cried to Snowmane and the horse sprang away, behind him his banner blew in the wind, white horse upon a field of green, but he outpaced it. After him thundered the knights of his house, but he was ever before them. Éomer rode there, the white horse tail on his helm floating in his speed, and the front of the first *éored* roared like a breaker foaming to the shore, but Théoden could not be overtaken. Fey he seemed or the battle-fury of his fathers ride like new fire in his veins, and he was borne up on Snowmane like a god of old, even as Oromë the great in the battle of the Valar when the world was young. His golden shield was uncovered, and lo! it shone like an image of the Sun, and the grass flamed into green about the white feet of his steed. For morning came, morning and a wind from the sea; and darkness was removed, and the hosts of Mordor wailed, and terror took them, and they fled, and died, and the hoofs of wrath rode over them. And then all the Host of Rohan burst into song, and they sang as they slew, for the joy of battle was on them, and the sound of their singing that was fair and terrible came even to the City.

(*LOTR*: 820)

En el trozo transcrito resaltan a primera vista rasgos que reviven las características del héroe homérico. Théoden cabalga desafiante en primera fila y el furor bélico le enciende las venas. El casco tremolante de Éomer trae hasta nosotros el eco del casco de Héctor y el refulgente escudo del rey que duplica la imagen del sol es el reflejo del escudo de Aquiles que Príamo contempla desde las murallas de Troya en *Iliada*, XXIV, acercándose en pos de su hijo como un astro terrible y amenazante.

La reacción de Éomer luego de la muerte del rey en la batalla y la caída de

Éowyn es similar a la furia vengadora que posee a Aquiles después de la muerte de Patroclo (*Iliada*, XVIII-XXXIII):

Then without taking counsel or waiting for the approach of the men of the City, he spurred headlong back to the front of the great host, and blew a horn, and cried aloud for the onset. Over the field rang his clear voice calling: 'Death! Ride, ride to ruin and the world's ending!'

And with that the host began to move. But the Rohirrim sang no more. Death they cried with one voice loud and terrible, and gathering speed like a great tide their battle swept about their fallen king and passed, roaring away southwards. (*LOTR*: 826)

Su condición heroica vuelve a reafirmarse en el instante más crítico de la lucha, cuando las hordas desbordadas de Mordor presionan intentando prevalecer y la esperanza parece abandonarlos. Todo el coraje de su raza y el κλέος de su estirpe se acentúan en la fría decisión de sus órdenes:

Stern was now Éomer's mood and his mind clear again. He let blow the horns to rally all men to his banner that could come thither; for he thought to make a great shield-wall at the last, and stand, and fight there on foot till all fell, and do deeds of song on the fields of Pelennor, though no man should be left in the West to remember the last King of the Mark. So he rode to a green hillock and there set his banner, and the White Horse ran rippling in the wind.

*Out of doubt, out of dark to the day's rising
I came singing in the sun, sword unsheathing.*

To hope's end I rode and to heart's breaking:

Now for wrath, now for ruin and a red nightfall!

These staves he spoke, yet he laughed as he said them. For once more lust of battle was on him; and he was still unscathed, and he was young, and he was a king: the lord of a fell people. And lo! even as he laughed at despair he looked out again on the black ships, and he lifted up his sword to defy them. (*LOTR*: 829)

El párrafo transcrito pone de manifiesto una vez más los motivos épicos concernientes a los rasgos heroicos: “lust of battle was on him” y la búsqueda de ἀρετή y τιμή que lo impulsan a “to make a great shield-wall at the last, and stand, and fight there at foot till all fell” y la imperiosa necesidad de acceder al κλέος que le permitirá a su vez alcanzar la tan ansiada φήμη “and do deeds of song on the fields of Pelennor” y aún en el fragor de la lucha surge también el canto heroico en la boca del guerrero. Al terminar el capítulo con el final de la batalla el autor implícito produce un breve catálogo de los caídos a la manera homérica y por medio de una prolepsis nos presenta los versos con los que un aedo de Rohan ha de celebrar años más tarde la gesta heroica. La balada se estructura de acuerdo a la forma catalógica y retoma el motivo homérico de las aguas teñidas de sangre por la matanza:

foam dyed with blood flamed at sunset;

as beacons mountains burned at evening;

red fell the dew in Rammas Echor (*LOTR*: 831)

Los Rohirrim están caracterizados por el mismo Tolkien como “heroic

'Homeric' horseman" en carta a Milton Waldman, (*Letters*: 159), lo que confirma nuestras observaciones y las repetidas alusiones al casco de Eorl y su cola de caballo ondeando al viento no pueden menos que despertar en nosotros reminiscencias del casco tremolante de Héctor.

También detectamos en estos caracteres heroicos el sentimiento trágico de la mortalidad traducido en imágenes muy similares a las mencionadas al caracterizar al héroe homérico mediante el discurso de Glauco. La percepción de lo efímero del tiempo del hombre se hace presente en las palabras de la canción de los Jinetes de la Marca que Aragorn recuerda para sus compañeros al acercarse al Golden Hall:

Where now the horse and the rider? Where is the horn that was
blowing?

Where is the helm and the hauberk, and the bright hair
flowing?

Where is the hand on the harpstring, and the red fire glowing?

Where is the spring and the harvest and the tall corn growing?

They have passed like rain in the mountain, like a wind in the
meadow;

The days have gone down in the West behind the hills into
shadow. (p.497)

Es curioso que este sentimiento se manifiesta aún en los elfos que sin embargo poseen la cualidad de la inmortalidad pero que son capaces de percibir dolorosamente como su mundo va desvaneciéndose en torno a ellos. La diferencia entre el transcurrir del tiempo élfico y el tiempo mortal está siempre angustiosamente presente. Las dos canciones que entona Galadriel recurren a la

imagen de las hojas que caen trasuntando la transitoriedad de los seres y entretejiendo esa imagen con la del agua/tiempo incesante en su fluir:

There long the golden leaves have grown upon the branching
years,
While here beyond the Sundering Seas now fall the Elven-
tears
O Lórien! The Winter comes, the bare and leafless Day;
The leaves are falling in the stream, the River flows away.
(*LOTR*: 363)

La segunda canción traduce el mismo sentimiento de nostalgia y pérdida y la pronuncia en la lengua élfica, pero Frodo da una interpretación. La primera estrofa comienza:

Ah! Like gold fall the leaves in the wind, long years
numberless as the wings of trees! The years have passed like
swift draughts of the sweet mead in lofty halls beyond the
West... (*LOTR*: 368)

Este sentido de la brevedad de la existencia, de la efímera condición humana reviste de un halo trágico a los personajes heroicos confiriéndoles una dignidad especial que duplica los parámetros de la épica homérica.

En el encuentro en Ithilien, al producirse la alternativa dialógica entre Faramir y Frodo -con la presencia de Sam- en el refugio de la Ventana del Oeste, el primero recuerda la historia de las relaciones de Gondor y Rohan. Entrelazadas con la historia que revive para Frodo, Faramir define también las características

heroicas de ambos pueblos y completa el esquema que diseña los rasgos heroicos de los hombres de Gondor lejanos epígonos de la Alta raza de Númenor:

'Yet now, if the Rohirrim are grown in some ways more like to us, enhanced in arts and gentleness, we too have become more like to them, and scarce claim any longer the title High. We are become Middle Men, of the Twilight, but with memory of other things. For as the Rohirrim do, we now love war and valour as things good in themselves, both a sport and an end; and though we still hold that a warrior should have more skill and knowledge than only the craft of weapons and slaying, we esteem a warrior, nontheless, above a man of other crafts. So even was my brother, Boromir: a man of prowess, and for that he was accounted the best man in Gondor. And very valiant indeed he was: no heir of Minas Tirith has for long years been so hardy in toil, so onward into battle, or blown a mightier note on the Great Horn.' (*LOTR*: 665-4)

En el párrafo transcrito es posible detectar asimismo la referencia a otra Edad anterior de seres superiores que proviene del mito de las Edades de la cosmogonía tolkieniana que sustenta *The Silmarillion*. Este mito se compadece con el mito de las Edades que recoge la épica hesiódica. En las palabras de Faramir se percibe además otra vez ese sentimiento de nostalgia ante la constatación de la decadencia de la raza y la pérdida de las glorias pasadas y resalta una nota distintiva también de los héroes de Homero: un héroe no sólo debe ser excelente en la batalla, se requiere de él que sus conocimientos y habilidades superen también a los otros en el consejo. Así el comportamiento en las Asambleas y la destreza en el manejo de la palabras son cualidades que distinguen de manera especial al héroe

homérico. En el episodio de la Embajada, los héroes elegidos para intentar apaciguar la cólera de Aquiles han sido seleccionados no sólo por su condición heroica, sino y muy especialmente por sus dotes de persuasión, como es el caso de Néstor y Odiseo. El último personaje nos enfrenta a otro tipo de héroe que se apreciará en toda su dimensión en el poema que se denomina a partir de él y relata sus andanzas y peripecias en su accidentado νόστος. Este tipo de héroe también encuentra su gemelo entre los personajes tolkienianos en la figura de Bilbo, y más notoriamente en la historia que precede a *The Lord of the Rings*. (Cfr. Pepe de Suárez, 1998 *passim*). En el relato de *The Hobbit*, que, como bien lo denominó Tolkien es la historia de “una ida y una vuelta”, la azarosa trayectoria de Bilbo y sus múltiples aventuras y desventuras espejan las de Odiseo y lo convierten en un personaje pasible de ser reconocido bajo las características de los múltiples epítetos que distinguen al mencionado héroe homérico acreditando sus múltiples facetas: πολύαινος, πολύτλας, πολύτροπος, πολυμήχανος, πολύμητις y hasta Οὔτις.

2.1.3. αἰδώς como elemento determinante de la personalidad del héroe.

El sustento heroico de la épica griega está conformado a partir de tres conceptos fundamentales ἀρητή, τιμή y κλέος. El anhelo del primero late en lo más profundo del alma del héroe y el camino hacia él está cimentado por la estricta custodia del segundo y a su vez, ambos serán los atributos que le permitirán

acreditar el tercero. De tal modo los tres conceptos están estrechamente ligados y son interdependientes. Pero existe además un cuarto concepto movilizador que impulsa y sostiene al héroe en la prosecución de los otros tres y es αἰδώς. Esta es la fuerza vital interna que rige el código heroico y confiere nobleza y dignidad a los actos del héroe. Un concepto vertebrador dentro de la épica griega y de difícil traducción. En un primer intento de aproximación podríamos definirlo como pundonor, aunque el término no abarca la totalidad de matices que encierra el vocablo griego. En realidad es una mezcla de sentimientos en donde gravitan matices de pudor, vergüenza, responsabilidad y respeto, entendiendo como tal no sólo el respeto que uno siente por sus mayores o iguales sino también aquél que uno siente por sí mismo. Constituye una fuerza restrictiva del comportamiento, que no proviene desde los otros sino que se genera dentro de uno mismo, es decir se experimenta interiormente, con o sin presión externa. A menudo, cuando se experimenta αἰδώς respecto al público, se describe tal estado de mente como νέμεσις, no obstante es preciso destacar que la verdadera diferencia entre ambos conceptos reside en el hecho de que mientras νέμεσις puede ser experimentada por otros tanto como por uno mismo, con referencia a sus fallas o limitaciones, αἰδώς sólo puede ser sentido por uno mismo. Es invariablemente interno y la presión pública no puede hacer nada acerca de los que son incapaces de sentirlo como en el caso de los pretendientes en *Odisea* 1, 254. (se los llama ἀναιδέσις y repite en *Odisea*, 20, 29 y 39) Este concepto se constituye en la fuerza pivotante de las acciones y reacciones de los personajes épicos y en el elemento determinante de la conducta heroica. En la embajada del canto IX de *Iliada*, el argumento que

despliega Áyax en el tercer discurso y que precisamente actúa como disparador del sutil cambio de posición de Aquiles extrae su poder de convocatoria a partir del concepto de αἰδώς. Del mismo modo en el canto VI cuando Andrómaca le pide a Héctor que no se reintegre al ejército en lucha sino que permanezca junto a ella y a su hijo dentro de las murallas de Ilión, el rechazo de Héctor a la propuesta femenina encuentra su base y fundamento precisamente en ese sentimiento. En este caso no se hace uso del sustantivo sino del verbo que presenta la misma raíz.

ἦ καὶ ἐμοὶ τάδε πάντα μέλει, γύναι· ἀλλὰ μαλ' αἰνῶς
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους,
αἶ κε κακὸς ὥς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο·
οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμεναι ἐσθλὸς
αἰεὶ καὶ πρῶτοισι μετὰ Τρῶεσσι μάχεσθαι,
ἄρῦμενος πατρὸς τε μέγα κλέος ἠδ' ἐμὸν αὐτοῦ.

(*Iliada*, VI, 441-3)

(En verdad, también a mí me preocupan todas estas cosas, mujer, pero mucho me avergonzaría ante los troyanos y troyanas de largos peplos si, como un cobarde rehuyera el combate, y mi ánimo no me incita a ello, porque aprendí a ser siempre valiente y a combatir en primera fila entre los Troyanos, asegurando la enorme gloria de mi padre y de mí mismo)

El texto producido por Héctor en la situación dialógica analizada contiene los conceptos básicos que definen la condición heroica y resulta un texto clave dentro del esquema épico homérico. Dos conceptos fundamentales gravitan en él

κλέος y αἰδώς y subyace en el texto el eco de los otros dos valores heroicos de τιμή y ἀρετή, ya que Héctor precisa claramente su condición de πρόμαχος que resulta consecuente a los dos términos anteriores.

Unos cantos más adelante, la ῥῆσις de *Iliada*, XXII pone en boca del héroe la reiteración de este discurso, al dirigirse Héctor a su propio θυμός con casi las mismas palabras. En este soliloquio desecha el pensamiento tentador de rehuir el combate singular y cuerpo a cuerpo con Aquiles y ceder al reclamo de sus padres, que desde la cima de las murallas le instan perentoriamente a refugiarse dentro del perímetro defensivo de Ilión, confirmando que la fuerza que lo sostiene en su decisión de permanecer fuera de las puertas Esceas aguardando la embestida de Aquiles es justamente αἰδώς.

ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην· ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν.
νῦν δ', ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν,
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους·
μή ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο·
Ἔκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν.

(*Iliada*, XXII 103-7)

(Pero yo no me dejé persuadir y hubiera sido más provechoso. Y ahora después de haber destruido el pueblo con mi obstinación, me avergüenzo ante los troyanos y troyanas de laargos peplos y temo que algún otro más cobarde que yo diga: “Héctor confiado en su fuerza destruyó al pueblo”.)

Esta escena atestigua la gravitación del αἰδώς que motiva al héroe troyano a desoir las súplicas paternas y resulta, sin lugar a dudas, una geminación de la

escena anteriormente citada de pedido y rechazo entre Andrómaca y Héctor, ya que ambas espejan un mismo sentimiento heroico cristalizado en un verso que se repite exactamente en ambos discursos. (*Iliada*, VI, 442 y XXII, 105)

En *The Lord of the Rings* es posible reconocer en la fuerza que sostiene a Frodo durante la larga y penosa travesía por las desoladas tierras de Mordor ese mismo sentimiento de αἰδώς. Lo percibimos también como el elemento disparador de su reacción en el Consejo de Elrond cuando ante el silencio admirado de los deliberantes se ofrece como Portador del Anillo para una expedición prácticamente sin futuro. Aunque no se hace mención explícita al concepto de αἰδώς podemos percibirlo como ese impulso interior que empuja a Frodo a asumir frente al Consejo la pesada carga de una misión tal vez por encima de sus fuerzas.

A great dread fell on him as if he was awaiting the pronouncement of some doom that he had long foreseen and vainly hoped might after all never be spoken. An overwhelming longing to rest and remain at peace by Bilbo's side in Rivendell filled all his heart. At last with an effort he spoke, and wondered to hear his own words, as if some other will was using his small voice. 'I will take the Ring', he said, 'though I do not know the way'. (*LOTR*: 260).

A siglos de distancia es el mismo sentimiento que abrumba el corazón de Héctor cuando en la ῥῆσις de *Iliada*, XXII, expresa su deseo de deponer las armas y dialogar amablemente con Aquiles, entablar “un coloquio como un mancebo y una doncella, sí como un mancebo y una doncella deben mantener” (*Iliada*, XXII 127-

128), pero el αἰδώς le hace reaccionar tal como a Frodo y lo impulsa a encarar el comienzo del combate cuanto antes.

Pero no sólo Frodo experimenta ese sentimiento; la fuerza sustentadora del αἰδώς se proyecta en las figuras heroicas de otros personajes, especialmente en Aragorn durante los momentos claves de toma de decisión, en los que siente sobre sí el peso de la responsabilidad asumida como πρόμαχος y como ἄναξ del grupo que conduce. Esto se hace evidente en el primer capítulo del libro tercero ante el desastre de Parth Galén cuando siente: “It is I that I have failed. Vain was Gandalf's trust in me” (*LOTR*: 404) y a su vez reconoce en el impulso que ha llevado a Frodo a alejarse de ellos, asumiendo finalmente la carga que el Concilio depositara en él, el resultado de esa misma fuerza. “Sam was right, I think. Frodo did not wish to lead any friend to death with him in Mordor. But he knew that he must go himself.” (*LOTR*: 409) Durante todo este extenso episodio previo a la escisión de la Fellowship, en el cual los sentimientos y valores extremos de sus integrantes son puestos a prueba, nos es dable encontrar diversas formas del αἰδώς. El exponente más trágico es Boromir quien siente su sacudida luego de haber sucumbido a la malignidad del Anillo:

'What have I said?' he cried. 'What have I done? Frodo, Frodo!' he called 'Come back! A madness took me, but it has passed. Come back!' (*LOTR*: 390)

Pero Frodo no retorna y el peso del αἰδώς se hace carne en Boromir:

He came from the trees and walked towards them without speaking. His face looked grim and sad. He paused as if counting those that were present, and then sat down aloof, with his eyes on the ground. (*LOTR*: 395)

Al producirse el ataque sorpresivo de los orcos la fuerza del αἰδώς hace reaccionar a Boromir, aflora su temple heroico y se bate con bravura en defensa de los dos hobbits que han quedado a su cargo. Cuando Aragorn lo encuentra derrumbado por las flechas de los orcos alcanza en su último aliento a confesar su flaqueza pasada confirmando el sentimiento de αἰδώς:

Aragorn knelt beside him. Boromir opened his eyes and strove to speak. At last slow words came. 'I tried to take the Ring from Frodo.' he said. 'I am sorry. I have paid.' (*LOTR*: 404)

Y aún en los héroes de bajo mimetismo, como los califica Crabbe siguiendo la distinción de Frye, se manifiesta claramente el αἰδώς en situaciones extremas. Si bien es justo reconocer que la fuerza principal que pone en movimiento las reacciones de Sam a través de toda la travesía es su veneración por su amo, en ese sentimiento se mezcla el amor y el respeto y por consiguiente está teñido de αἰδώς. Pero muy especialmente además, Sam manifiesta de una forma clara su necesidad de “hacer algo antes del fin”. Luego de su primer contacto con los elfos, durante la escena dialógica que sucede a la partida de éstos, lo expresa con claridad al comunicarle a Frodo su inquebrantable decisión de acompañarlo en la travesía. La declaración se reitera en el instante crucial en el que enfrenta la decisión de seguir adelante cumpliendo con la meta estipulada, debiendo para esto

abandonar a Frodo muerto y el αἰδῶς se revela imperativo: “Do you understand, Mr. Frodo? I've got to go on”... “The errand must not fail.” (*LOTR*: 714-5). Aún en los personajes como Merry y Pippin, caracterizados por la inconsciente alegría y despreocupación de la juventud -especialmente en el caso de Pippin-, detectamos en los momentos de extrema tensión el efecto restaurador del αἰδῶς. Merry lo experimenta al arrastrarse junto al caído Théoden, temblando de miedo ante el espanto que genera el Lord of the Ringwraith

'King's man! King's man!' His heart cried within him. 'You must stay by him. As a father you shall be to me, you said.' But his will made no answer, and his body sook. He dare not open his eyes or look up. (...) Pity filled his heart and great wonder, and suddenly the slow-kindled courage of his race awoke. (*LOTR*: 822-3)

Del mismo modo Pippin experimenta el ramalazo del αἰδῶς cuando abrumado por el vuelo aterrador de los Nazgûl sólo atina a acurrucarse junto a la muralla de Gondor “panting like a hunted animal”:

Ashamed of his terror, while Beregon of the Guard thought first of the captain whom he loved, Pippin got up and peered out (*LOTR*: 791)

Finalizado el episodio del ataque de los Nazgûl, el narrador nos ofrece otro enfoque del efecto del αἰδῶς apreciado en esta instancia desde otra perspectiva, desde la visión testimonial del mismo Pippin que detecta los rastros de la

experiencia vivida en el semblante hierático de Faramir que retorna a la ciudad a la cabeza de la expedición que ha sido jaqueada:

Pippin pressed forward as they passed under the lamp beneath the gate-arch and when he saw the pale face of Faramir he caught his breath. It was the face of one who has been assailed by a great fear or anguish, but has mastered it and now is quiet. Proud and grave he stood... (*LOTR*: 792)

Otro de los héroes en cuyo comportamiento es posible detectar el αἰδώς es Gimli el enano, quien ve exigido su temple hasta extremos inhumanos en *Paths of the Dead*:

His knees shook and he was wrath with himself. 'Here is a thing unheard of!' he said. 'An Elf will go underground and a dwarf dare not!' With that he plunged in. But it seemed to him that he dragged his feet like lead over the threshold, and at once a blindness came upon him, even upon Gimli Gloin's son who ha walked unafraid in many deep places of the world. (*LOTR*: 769)

Finalmente, hasta los anónimos integrantes de las tropas que conforman la coalición de pueblos libres que marchan contra Mordor para el asalto final, se ven paralizados de terror al ir adentrándose en los tenebrosos dominios del Dark Lord, y sacudidos por la magnanimidad misericordiosa que Aragorn despliega sobre ellos, licenciándolos y destinándolos a una misión acorde con sus fuerzas, reaccionan también por αἰδώς:

Then some being shamed by his mercy overcame their fear and went on, and the other took new hope, hearing of a manful deed within their measure that they could turn to and they departed. (*LOTR*: 868)

2.1.4. κλέος - φήμη

Así como en Homero el canto se halla presente en el relato de diversas circunstancias y/o alternativas de las vidas de sus personajes heroicos (*Odisea*, 5. 61; 10. 221; *Iliada*, XVIII. 570-72), también en Tolkien las canciones ocupan un lugar importante en los acontecimientos que narra. Las ocasiones y los tipos de canciones difieren de acuerdo a las circunstancias en que se desarrollan pero están constantemente presentes en las narraciones de ambos autores. Hay himnos para las ceremonias solemnes, trenos y elegías para despedir a los que han caído en la lucha, canciones divertidas o cómicas para las reuniones festivas, relatos de hazañas y gestas heroicas para los banquetes, y cantos de batalla. Las comunidades que ambos autores describen comparten la común posesión del canto y la poesía está considerada por los integrantes de las mismas un alto valor cultural. Del mismo modo, ambos autores hacen evidente que la actividad del canto es patrimonio cultural en manos de especialistas los *aoidoi* en el caso de Homero, como Femio o Demódoco, y *loremasters* como el *minstrel* of Gondor o Gléowine, *minstrel* of Rohan, y otros anónimos “makers of songs” en *The Lord of the Rings*. Estos especialistas son en ambos casos depositarios de una cultura de la que además se

enorgullecen de ser vehículos y transmisores. Homero los considera δημιουργοί y viajan de una comunidad a otra desarrollando su arte (*Iliada*, XVII. 382-85). En Tolkien su especialidad tiene estrechos puntos de contacto con lo élfico lo que determina que sean altamente respetados. Pero tanto en Homero como en Tolkien su importancia radica en que a través de sus cantos son ellos quienes otorgan φήμη (fama) a los héroes e immortalizan su κλέος (gloria) al cantar sus hazañas. Los dos conceptos se hallan por lo tanto estrechamente relacionados: el héroe para ser merecedor de φήμη, es decir de que un poeta immortalice sus hechos en un poema épico debe haber sido primero acreedor de κλέος, y a su vez el haber merecido ser recordado por los poetas le confiere también κλέος.

Los aedos homéricos suelen cantar hazañas de héroes o historias acerca de las relaciones de éstos con los dioses o relatos sobre los dioses mismos. En la producción tolkieniana se perfilan ejemplos de todas estas situaciones. Las historias divinas se suceden en *The Silmarillion* especialmente en “Ainulindalë” y “Valaquenta” y en los primeros capítulos de “Quenta Silmarillion”, como asimismo en los que entremezclan vidas divinas y humanas. En *The Lord of the Rings*, las historias a las que los cantos dan vida se refieren no a dioses pero sí a figuras élficas legendarias o remotas, a las gestas de los enanos y en general a hechos de una edad anterior a la de la Guerra del Anillo. Los elfos como los dioses viven una vida fácil aparte de los hombres y viven para siempre; sin embargo, a diferencia de las divinidades griegas experimentan una profunda nostalgia por su tierra de origen, por Valinor, aunque aman profundamente las cosas percederas de Erda y los reinos que allí han establecido. Intervienen en las luchas de los hombres sólo cuando éstas

directamente los involucran. Los relatos de *The Silmarillion* a menudo cuentan el origen de las cosas -los primeros son declaradamente etiológicos y cosmogónicos-, la historia de Arda y los acontecimientos relevantes de las edades que se suceden, los de *The Lord of the Rings* se circunscriben a las hazañas de los elfos y a las relaciones que establecen con los hombres; quién era Gil-galad, el encuentro entre Beren y Lúthien que establece una de las uniones más importantes entre los primeros nacidos y los hijos de Illúvatar, su lucha con Melkor y el heroico rescate de uno de los Silimarils; el relato de Eärendil, el navegante, el primer hombre que alcanza las costas de Valinor para restablecer la Alianza con los Valar. Todas ellas relatan hechos “verídicos” y las gestas que narran son históricas y han sucedido en un pasado remoto o reciente de ese universo tolkieniano y, como en el caso de Homero, no dirigen su enfoque al origen de los reinos, sino que abundan en el relato de las hazañas de los héroes de los respectivos reinos y/o razas que luchan encarnizadamente intentando prevalecer unos sobre otros o unen fuerzas confederándose en el intento de aniquilar un enemigo común. Los vocablos épicos que Homero usa para nombrar este tipo de cantos es κλέα ἀνδρῶν, “las famas o las glorias de los hombres”. El primero, como ya dejamos establecido, es un término muy importante en el mundo heroico que representa la épica de Homero: es aquello que los hombres estiman sobre todas las cosas y luchan por adquirir y como dice Redfield (1975: 32): “Things, places, and persons acquire κλέος as they acquire an identity in the human world, as stories are told about them.” Este hecho establece una extraña reciprocidad entre los poetas y sus héroes ya que los primeros cantan sucesos que han merecido κλέος y sin los héroes éstos no tendrían existencia; pero a su vez los poetas, al otorgarle φήμη a estos héroes atestiguando

sus actos heroicos, les confieren al mismo tiempo también κλέος ya que los actos han alcanzado tal jerarquía que han merecido ser cantados y por consiguiente immortalizados. Sin ese κλέος el héroe no tendría existencia en el futuro mundo del auditorio de los aedos. Instaurándose como lazos conectores entre los héroes y los oyentes, los aedos resultan a la vez productores de κλέος no sólo para los héroes sino también para ellos mismos. Vale decir que alguien o algo puede llegar a tener κλέος, si resulta asunto de un canto o poema épico. Así κλέος resulta también en algunos casos sinónimo de φήμη. La recompensa por la dura tarea de ir forjándose una identidad humana es κλέος y no solamente las personas sino también los lugares y objetos a medida que los relatos van desparramando sus andanzas consolidan la φήμη y acreditan a su vez el derecho de acceder al κλέος. Así nos encontramos con que ciertos objetos, como el famoso escudo de Néstor, poseen κλέος (y en *Iliada*, VIII, 192, se precisa que su κλέος οὐρανὸν ἴκει “llega al cielo”). Las armas -la panoplia en general- son famosas, es decir κλύττα; un héroe es reconocido por ellas y adquirirlas en combate le confiere asimismo κλέος (*Iliada*, XVII, 131). De manera semejante, los héroes tolkienianos también portan espadas renombradas que han sido adquiridas en hazañas heroicas -Sting y Orcrist, respectivamente las espadas que blanden Bilbo y Gandalf, han sido ganadas en el peligroso enfrentamiento con los Trolls (*TH*: 51)- o heredadas de una estirpe ilustre como Narsil, la antigua espada quebrada de Elendil que porta Aragorn, vuelta a forjar por los elfos y rebautizada Anduril tal como se anunciaba en la profecía. La espada además resulta motivo de ἀναγνωρισμός, tal como se atestigua en el poema de Bilbo (*LOTR*: 241). Se inscriben asimismo en esta lista los dones

entregados en rescate o los presentes intercambiados por los héroes (*Iliada*, VII, 299-302). De igual manera la recompensa que un héroe recibe de la comunidad por alguna hazaña o acción de riesgo constituye la materialización de su κλέος y en este caso se correspondería semánticamente con el vocablo γέρας equivaliendo a premio o parte del botín. Es preciso aclarar que el premio alcanzado constituye en sí mismo κλέος y confiere κλέος al que lo posee y que un hombre por lo tanto no sólo es famoso por lo que es sino también por lo que posee. Bajo esta luz la escena de la disputa entre Aquiles y Agamenón en el primer canto de *Iliada* adquiere una dimensión especial. En *The Lord of the Rings* la cota de *mithril* que Bilbo recibiera de manos de Thorin como recompensa por sus hazañas en *The Hobbit* no sólo constituye la materialización de su κλέος sino que también le confiere κλέος. Y al entregársela a Frodo en la escena del revestimiento de armas previo a la partida de Rivendell simbólicamente le hereda su κλέος revistiéndolo también de un aura especial de heroicidad. Aragorn en otra dimensión heroica, pues ya posee una aquilatada reputación, al recibir la antigua espada de su glorioso antepasado Elendil vuelta a forjar para él por los elfos, recibe también el renovado κλέος de su estirpe.

κλέος es también la reputación o el renombre que ha adquirido un hombre no sólo por una hazaña en particular sino por su persona en general o por algún rasgo o cualidad tipificadora. Así puede merecerse κλέος por la conquista de una ciudad y su saqueo (*Odisea*, 9, 264) o es posible alcanzarla en los juegos (*Odisea*, 8, 147-48) o alguien puede ser renombrado por su habilidad en el manejo de la lanza o por la inapelable autoridad de los consejos que imparte (*Odisea*, 16, 241-2), o por sus cualidades guerreras en general (*Iliada*, XVII, 143) o como

arquero en particular (*Iliada*, V, 172). Los héroes se hacen acreedores del κλέος -otorgado por la comunidad- por sus acciones heroicas o destacadas y éste se materializa en el γέρας con que la comunidad lo recompensa y toma la forma del premio o parte del botín que le corresponde (*Iliada*, X, 212-13; *Iliada* XVII, 231-32). Esto tiene también su paralelo en la épica tolkieniana y ya en la primera parte de la saga Bilbo al regresar de su arriesgada empresa con los enanos retorna con renombre y botín otorgado por su enfrentamiento al dragón, dentro del cual se destaca la maravillosa cota de *mithril* que anteriormente mencionamos, y que Frodo portará a modo de escudo protector durante la peligrosa travesía de la empresa del anillo. (*TH*: 227 y *LOTR*: 270).

En el relato que Gandalf realiza sobre su encarnizada lucha con el Balrog puede percibirse con claridad la estrecha relación existente entre los conceptos de κλέος y φήμη y se establece la necesidad del testigo que dé forma en canciones al κλέος alcanzado lo que automáticamente proveerá la φήμη :

There was none to see, or perhaps in after ages songs would
still be sung of the Battle of the Peak (*LOTR*: 491)

Redfield (1975: 30-1) distingue dos tipos de cantos presentes en los poemas homéricos: a) el canto que no tiene otra razón más que el canto mismo, o lo que podríamos llamar canto desinteresado, y b) aquél que sirve de acompañamiento para ciertas danzas o ceremonias, vale decir que se ejecuta con un propósito fijo o determinado. En este último caso:

if a bard takes part, he acts as the leader of a group, which responds to him. He sings a song they know, and they respond with countersong and rhythmic motion. Song for dancing is called *molpe*; a song for mourning is called *threnos* (XXIV, 720-22) specific types of hymns have specific names. The folk, in other words, possesses a stock of folk songs, organized by genre; such folk songs, throughout the history of Greek song remained important background and resource. The bard in relation to such songs is merely an exceptionally skilled performer. (1975: 30)

También es posible distinguir ambos tipos de cantos en la épica tolkieniana y muy especialmente en *The Lord of the Rings*, donde las canciones se escalonan acompañando las etapas del viaje lo que evidencia la importancia que se otorga al canto y a la epopeya en el seno de las culturas que pueblan la Tercera Edad descrita por Tolkien.

Dentro de la modalidad del canto con un propósito determinado pueden inscribirse ciertos himnos para ocasiones solemnes o de invocación a Varda en situaciones álgidas como en el episodio del enfrentamiento de Sam con Shelob (*LOTR*: 712) o en la reunión élfica en los Halls of Fire durante la estancia en Rivendell:

Even as they stepped over the threshold a single clear voice
rose in song.

*A Elbereth Gilthoniel,
Silivren penna miriel
Omenel aglar elenath!*

Na-chaered palan-diriel
O galadhremmin ennorath,
Fanuilos, le linnathon
Nef aear, sí nef aearon!

Frodo halted for a moment looking back. Elrond was in his chair and the fire was in his face like summer light upon the trees (...) He stood still enchanted, while the sweet syllables of the elvish song fell like clear jewels of blended word and melody. 'It is a song to Elbereth,' said Bilbo. 'They will sing that and other songs to the Blessed Realm, many times tonight'. (*LOTR*: 232)

Del mismo modo y de acuerdo a las características consignadas, podríamos incluir en esta modalidad el himno de despedida que entona Galadriel en la partida de Lothlórien mientras las barcas élficas se alejan llevando a los miembros de la hermandad del Anillo sobre las aguas del Anduin rumbo al Sur:

*Ai! Laurië lantar lassi súrinen,
Yéni únótimë ve rámar aldaron!...* (*LOTR*: 368)

Los términos élficos suenan con una melodía semejante a los cantos gregorianos en el registro que grabara el profesor Tolkien con canciones y pasajes de su obra. El mismo hecho de que el eminente filólogo oxoniense se haya tomado el trabajo de registrar en su propia voz, que varía de acuerdo a los personajes a quienes corresponden, las diversas canciones, es una prueba contundente del papel preponderantemente significativo que desempeñan dentro de la estructura temática de *The Lord of the Rings*. La invocación melódica a Elbereth se repite en varias

ocasiones. Es himno de alabanza y convocatoria en la reunión de Rivendell y aliento de los elfos caminantes que pone en fuga con sólo el sonido de sus voces claras a los Jinetes Negros en el encuentro en los bosques linderos de la Comarca (*LOTR*: 231); y en la reunión final en la marcha a los Puertos Grises es respuesta y bienvenida jubilosa de reencuentro; en la boca de Sam es inyección de coraje y sostén en la lucha con Shelob. (*LOTR*: 712) La magia del lenguaje élfico y la fuerza poderosa que emana de los vocablos se hace evidente también repetidas veces en el uso de la exclamación que inicia la canción con la invocación a Varda, el grito de *Elbereth, Gilthoniel*, confirma su poder protector en diferentes alternativas y el mismo Aragorn lo atestigua al comentar la lucha en Weathertop:

‘This was the stroke of Frodo’s sword’, he said. ‘The only hurt it did to his enemy, I fear; for it is unharmed, but all blades perishes that pierce that dreadful King. More deadly to him was the name of Elbereth’. (*LOTR*: 193)

Legolas utiliza la misma invocación como escudo contra la maléfica sombra de los Nazgûl antes de disparar la flecha que, certera, da en el blanco (*LOTR*: 378).

El poderío mágico de los vocablos invocatorios vuelve a demostrarse en la aniquilación del tenebroso conjuro de los Guardianes de la Torre en la huida de Frodo y Sam de Cirith Ungol:

‘*Gilthoniel, A Elbereth!*’ Sam cried. For why he did not know, his thought sprang back suddenly to the Elves in the Shire, and the song that drove away the Black Rider in the trees.

'Aiya elenion ancalina!' cried Frodo once again behind him.
The will of the Watchers was broken with suddenness like the snapping of a cord, and Frodo and Sam stumbled forward.
(LOTR: 894)

Dentro de este tipo de cantos colocaríamos también las canciones de Tom Bombadil que le sirven de presentación y que utiliza también a modo de fórmulas mágicas para librar a los Hobbits de situaciones de riesgo: la primera para rescatarlos de las garras del Old Willow en el bosque viejo y la segunda a modo de contrarréplica de encantamiento contra el conjuro de la melopea del Barrow-wight y respondiendo al canto-fórmula mágica de pedido de auxilio de Frodo, que el mismo Tom le enseñara:

*Ho! Tom Bombadil, Tom Bombadillo!
By water, wood and hill, by the reed and willow,
By fire, sun and moon, harken now and hear us!
Come, Tom Bombadil, for our need is near us!*

There was a sudden deep silence, in which Frodo could hear his heart beating. After a long slow moment he heard plain, but far away, as if it was coming down through the ground or through thick walls, an answering voice singing:

*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.*

There was a loud rumbling sound, as of stones rolling and falling, and suddenly light streamed in, real light, the plain light of day. A low door-like opening appeared at the end of the chamber beyond Frodo's feet; and there was Tom's head (hat, feather and all) framed against the light of the sun rising red behind him. The light fell upon the floor, and upon the faces of the three hobbits lying beside Frodo. They did not stir, but the sickly hue had left them. They looked now as if they were only very deeply asleep.

Tom stooped, removed his hat, and came into the dark chamber, singing:

*Get out, you old Wight! Vanish in the sunlight!
Shrivel like the cold mist, like the winds go wailing,
Out into the barren lands far beyond the mountains!
Come never here again! Leave your barrow empty!
Lost and forgotten be, darker than the darkness,
Where gates stand for ever shut, till the world is mended.*
(LOTR: 138-9)

Todo este pasaje está construido alrededor de las canciones conjuros que crean una atmósfera particular de contrastes lumínicos y sensaciones audiovisuales. En primer lugar, el silencio y la oscuridad del túmulo donde Frodo sólo alcanza a percibir el débil latido de su corazón, única señal de vida que resiste. Dentro de esa oscuridad y ese silencio, temblorosa en un comienzo y casi inaudible se afirma y crece con el nombre de Tom la voz de Frodo en la canción de auxilio. La imagen acústica precede a la visual y primero se oye como viniendo de muy lejos la respuesta de Tom. Finalmente estalla la imagen lumínica precedida por el estruendo de los muros que se derrumban. La cabeza de Tom aparece en la abertura, sombrero

y pluma incluidos recortados contra el fuego del sol naciente: luz, color y sonido acuden a derrotar las tinieblas y el silencio.

Dejamos para el final de esta lista los cantos destinados a las ceremonias fúnebres o al elogio de los caídos en batalla porque dada la particular característica y matiz que adquieren dentro del relato creemos que cabalgan entre las dos clases que distingue Redfield ya que, aunque son composiciones específicamente instrumentadas para un acontecimiento preciso o una particular ocasión o ceremonia, acá resultan creadas en el momento y por personajes que asumen la tarea de aedos en la ocasión, apareciendo como parte integrante del ritual fúnebre pero creadas *in situ*. Por lo cual en parte y siempre de acuerdo con Redfield podrían incluirse en las del segundo tipo a las cuales el denomina “song for itself” y que son cantadas por el poeta solo, y recibidas por la audiencia en reverente silencio. Estos cantos aunque pueden versar sobre un tema conocido por todos son “nuevos”, creados en *performance* y originales del poeta:

Such songs are not strophic but were in a running meter, the hexameter; they are of no fixed length and derive their form, not from music, but from the plot. Only a trained bard, skilled in the formulaic language of the epics and the narrative possibilities of its themes, could create, apparently *ex nihilo*, in the face of his audience, a poem correct in meter and satisfying in content. The bards employed and transmitted through painstaking application an art developed over many generations. From the beginning, Greek culture devoted itself, before anything else, to the art of narrative. (1975: 31)

Si bien los autores de las elegías (una a Gandalf y la otra en la ceremonia

fúnebre de Boromir), no son aedos profesionales, tanto Frodo como luego el grupo formado por Legolas, Gimli y Aragorn lo hacen *in situ* y por otra parte la creación de canciones es una habilidad común en las comunidades de los pueblos de Middle Earth tal como nos los describe Tolkien. No sólo los elfos desarrollan un alto talento musical y poético (canción de Nimrodel, *LOTR*: 330-2 y canto de Galadriel, *LOTR*: 368), también las hazañas del pasado heroico de los enanos se atestiguan en canciones (*LOTR* 308-9) y los hobbits mismos tienen una particular inclinación a escuchar cierto tipo de canciones en los momentos frecuentes en que se reúnen a tomar cerveza, una debilidad notoria a la que se hace referencia repetidamente en el relato (*LOTR*: 155-6). Los guerreros de Rohan tienen asimismo su repertorio de gestas heroicas de su pasado glorioso (*LOTR*: 497, 786 y 831) y hasta los Ents en su lengua aglutinante y demorada cantan su historia y la búsqueda de las Entwives (canción dialógica *LOTR*: 466) (Asimismo cfr. *LOTR*: 472 y 488 y la marcha a Isengard *LOTR*: 474). Por otra parte los *dúmadain* al igual que los elfos recuperan el pasado glorioso a través de cantos épicos y *lays*. (*lay* de Tinúviel *LOTR*: 187-9, *lay* de Gil-galad *LOTR*: 181 y *lay* de Eärendil *LOTR*: 227-230)

Las dos elegías fúnebres que se entonan en *The Lord of the Rings* se inscriben en la línea heroica y coinciden en la reafirmación del κλέος con el fin de dejar cimentada la φήμη de los héroes caídos en el combate.

En el primer caso, luego de escapar a duras penas del desastre del puente de Khazad Dûm, a los miembros de la comunidad del Anillo, heridos “in body and heart” se les ofrece un tiempo de remanso y recuperación en el oasis élfico de Lothlorien. Allí tienen la oportunidad de elaborar el duelo de Gandalf. El lacerante dolor por la pérdida del Consejero y Amigo despierta en Frodo un escondido talento

poético y a la orilla de la fuente de Lorien mientras a su alrededor suenan los lamentos élficos, toma forma en su voz la elegía estrófica:

When evening in the Shire was grey
His footsteps on the Hill were heard;
Before the dawn he went away
On a journey long without a word.

From wilderland to Western shore,
From northern waste to southern hill,
Through dragon-lair and hidden door
And darkling woods he walked at will.

With Dwarf and Hobbit, Elves and Men,
With mortal and immortal folk,
With bird and bough and best in den,
In their own secret tongue he spoke.

A deadly sword, a healing hand,
A back that bent beneath its load;
A trumpet-voice, a burning brand,
A weary pilgrim on the road.

A lord of wisdom throned he sat,
Swift in anger, quick to laugh;
An old man in a battered hat
Who leaned upon a thorny staff

He stood upon the bridge alone
And Fire and Shadow both defied;
His staff was broken on the stone,

In Khazad-dûm his wisdom died. (*LOTR*: 350-1)

Aunque el tono general de la composición es severo y mesurado aflora en la imagen evocativa que el poeta proyecta del Peregrino Gris una pena profunda y una doliente nostalgia. El clima se quiebra con el comentario de Sam metido a su vez a poeta, que extraña en la creación de Frodo una alusión a lo que para él constituye uno de los entrañables méritos del mago: sus fuegos artificiales. Propone su propia cuarteta que Tolkien coloca en inteligente contraste proporcionándole una factura simpáticamente grotesca que define la doméstica limitación de Sam de la cual el mismo personaje es consciente ya que se siente en la necesidad de aclarar “Though that doesn’t do them justice by a long road” (*LOTR*: 351).

La situación en que se pronuncia la otra elegía es totalmente diferente y forma parte de un ritual funerario como uno de los elementos integrantes de éste. Frente a la caída de Boromir atravesado por las flechas orcas se impone la necesidad de disponer del cuerpo del héroe: “First we must tend the fallen –said Legolas. We can not leave him lying like carrion among these foul Orcs” (*LOTR*: 405). Ante la escasez de tiempo y la carencia de medios para proveerle una sepultura digna deciden colocarlo en uno de los botes élficos, con sus armas y las de los enemigos que aniquilara antes de caer muerto como trofeos funerarios, y dejar que el Anduin meciéndolo en su rápida corriente lo aleje hacia los saltos del Rauros rumbo al mar. El canto se inserta como elemento imprescindible en el ritual fúnebre y surge de la boca de Aragorn la primera estrofa de alabanza a la gesta del héroe caído.

Through Rohan over fen and field where the long grass grows

*The West Wind comes walking, and about the walls it goes.
 'What news f from the West, O wandering wind, do you bring
 to me tonight
 Have you seen Boromir the Tall by moon or by starlight?'
 'I saw him ride over seven streams, over waters wide and
 grey;
 I saw him walk in empty lands, until he passed away
 Into the shadows of the North. I saw him then no more.
 The North Wind may have heard the horn of the song of
 Denethor.'
 'O Boromir! From the high walls westward I looked afar,
 But you came not from the empty lands where no men are.'
 (LOTR: 407)*

La voz clara del elfo se acopla en la segunda estrofa dialógica demandando por el destino del héroe de Gondor al viento del Sur, que en respuesta remite a su hermano el viento del Norte. Aragorn retoma la siguiente estrofa dialógica con la requisitoria al viento Norte y cierra la estructura triádica del lamento con el envío fúnebre que se desplaza al Rauros y con las últimas notas la corriente pierde en lontananza la barca con los despojos mortales de Boromir. (Cfr esquema de estructura triádica en. Anexo III y Pepe de Suárez, 2001 *passim*)

En *Iliada*, XXIV al retornar Príamo portando el cadáver de Héctor rescatado de la ira de Aquiles la ciudad se dispone a celebrar las honras fúnebres del héroe caído. Después de conducir el cuerpo al interior del palacio, se lo coloca en un lecho y en torno al mismo se sitúan los cantores que tendrán a su cargo el treno. Pero las que hablarán haciendo el elogio del difunto héroe son las tres mujeres que están ligadas al mismo por lazos de parentesco o de sangre: El poeta

ubica a Andrómaca a su cabecera en una imagen visual que destaca los blancos brazos rodeando la cabeza del marido; en segundo lugar hace hablar a Hécuba la madre y reina, y finalmente elige de entre las cuñadas a Helena que por ser aquea funciona a la vez semánticamente como la voz del planto desde el campo adversario. La escena del lamento fúnebre se extiende entre los versos 718 al 776 en una tríada lo mismo que en el caso de la lamentación sobre el cuerpo de Boromir. En primer término, entre los cantos de los aedos y el coro de gemidos de las mujeres, se alza doliente y agudo el reclamo de Andrómaca que apunta a llorar la juventud quebrada del héroe, caído en el total de su potencia física y su condición de viuda dentro del palacio trazando con fuertes tintas dos líneas fundamentales de su duelo: por un lado prospectivamente explicita el dolor por la efímera vida que su amor ha engendrado y que ve frustrada en el despeñamiento desde la torre más alta de la muralla y en segundo lugar realza con trazos seguros la figura heroica de Héctor perpetuándola como la valla única de contención ante la embestida arrolladora de la poderosa confederación aquea. Se reitera lo establecido en *Iliada*, VI, 403 y XXII, 508 y en otros muchos pasajes “sólo por Héctor se salvaba Troya”, confirmando la intención del esquema homérico: muerto Héctor Troya está destruída. Cada planto se enlaza con el siguiente por medio de los versos formularios que cierran un discurso y habilitan al siguiente locutor-destinatario. Al discurso de Andrómaca le sucede el de la doliente Hécuba que en su elogio fúnebre pone el énfasis en el orgullo maternal, preocupándose por destacar la ἀρετή del hijo heroico caro a los dioses y a su vez semejante a un dios. Al finalizar su discurso los versos formularios habilitan a Helena que ubica el planto desde su ángulo visual de cuñada y extranjera en un palacio que le es hostil y en el cual sólo dos de sus

habitantes se preocupan por contenerla emotivamente: el suegro al que define como un padre y el héroe caído, único defensor también frente al hostigamiento de cuñados, cuñadas y suegra. Este último discurso que podría pasar por el más intrascendente, conmueve por su sinceridad, ya que Helena se muestra tal cual es sin perder por un instante protagonismo y situándose inconscientemente en el centro de la escena. Cierran la tríada de lamentos, los versos formularios que disponen el envío al parlamento de Príamo que pone punto final a la escena con las órdenes emitidas a servidores y criados para que provean la pira funeraria. (Cfr. Esquema de estructura en Anexo IV)

Por último, encontramos otro canto en *The Lord of the Rings* integrando una ceremonia fúnebre, aunque se diferencia de los ejemplos anteriores porque pertenece al grupo de las canciones creadas intencionalmente para una ceremonia u ocasión especial por un profesional. Nos referimos a las estrofas que entonan los jinetes de Rohan rodeando el túmulo bajo el cual se ha enterrado al rey. El narrador se preocupa por especificar que es “a song of Théoden Thengel's son that Gléowine his minstrel made, and he made no other song after.” Sólo se transcriben del poema épico que evoca la gesta heroica del rey los últimos versos, pero lo adivinamos completo a través de la descripción de los sentimientos que despierta en los oyentes.

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 above the battle upon
the Field of Celebrant, and the tale of the kings rolled on, and
the horn of Helm was loud in the mountains, until the darkness
came and Kinf Théoden arose and rode through the Shadow to

the fire, and died in splendour, even as the Sun, reeturning
beyond hope, gleaming upon Mindolhuin in the morning.
(*LOTR* 954)

La versos finales del canto insisten en destacar la inmensa gloria que conquistó el rey caído en Pelenor. Con esto se da por terminada la ceremonia del entierro, pero de acuerdo a lo que estipulan las costumbres de la Marca los ritos se continúan en el Golden Hall, donde es preciso beber a la memoria de los Reyes ya desaparecidos. Éowyn da comienzo a la ceremonia alcanzándole a Éomer una copa colmada y una vez más un “minstrel and loremaster” se adelanta para nombrar en orden los nombres heroicos de los sucesivos reyes guerreros hasta llegar a Théoden y a su nombre Éomer vacía la copa. A una señal se llenan las copas de todos los presentes que aclaman entonces al nuevo rey y con esto finaliza la ceremonia. A lo largo de la narración se multiplican los testimonios que muestran que la estirpe guerrera de Rohan es también una raza que acredita un considerable caudal de epopeyas o relatos heroicos. En el capítulo del acantonamiento de Rohan aparece una vez más una referencia al respecto cuando se dispone la partida de las huestes hacia Gondor:

and so without horn or harp or music of men's voices the great
ride into the East began with wich the songs of Rohan were
busy for many long lives of men thereafter. (*LOTR*: 785)

Es innegable que en el esquema narrativo de *The Lord of the Rings* el tema de κλέος-φήμη gravita de una manera fundamental. En el personaje de Sam particularmente es constante la preocupación acerca de si alguna historia registrará

sus hazañas o si algún canto perpetuará las aventuras que están viviendo. Sabemos además desde el comienzo de la historia que existe un Libro Rojo de la Comarca y que Bilbo se encarga de completar y registrar acontecimientos en el mismo, que luego continúa Frodo y finalmente quedará a cargo de Sam. Por otra parte y como ya hemos dejado establecido los habitantes de la Comarca son gente amante de cantos y leyendas y algunos especialmente inclinados a la poesía, como Bilbo y Frodo e incluso Sam en ciertas ocasiones. Pero la preocupación de Sam toma rasgos distintivos: su interés reside indudablemente en la idea de perpetuar un hecho glorioso, de la posibilidad de acceder a un tipo de inmortalidad por medio de las canciones o historias. Esto aparece atestiguado en el relato en numerosas ocasiones:

'Master, master!' cried Sam. He was close behind, his own sword drawn and ready. 'Stars and glory! But the Elves would make a song of that, if ever they heard of it! And may I live to tell them and hear them sing'. (*LOTR*: 705)

Unas pocas páginas más adelante y después de la escena de deliberación junto al cuerpo inerte de su amo se pregunta:

I wonder if any song will ever mention it: how Samwise fell in the High Pass and made a wall of bodies round his master. No, no song. Of course not, for the Ring'll be found, and there'll be no more songs. (*LOTR*: 718)

Es preciso destacar el final de este razonamiento de Sam, que implica que la creación y las manifestaciones artísticas sólo son patrimonio de los pueblos

libres. Evidentemente a lo largo de la historia no es posible encontrar rastros de cantos o epopeyas en la boca de ninguno de los servidores del Poder Oscuro. Pero la más extensa y explícita de todas las manifestaciones de Sam referentes al tema se encuentra en el capítulo VIII del libro 4 (*LOTR*: 696-697), en la escena dialógica con Frodo previa a la entrada de Cirith Ungol donde analizan largamente los rasgos de comportamiento de los antiguos relatos y cantos, y la historia dentro de la cual están metidos. Como correlato de esta escena podemos anotar dos momentos en el capítulo IV del último libro (*LOTR*: 929 y 933). El primero tiene como escenario la ladera del Orodruin y los personajes involucrados son Frodo y Sam casi desfallecientes “at the end of the Quest” rodeados por la lava. Sam, esperando contra toda esperanza, da forma a una expresión de deseo irrealizable que deviene prolepsis del segundo momento:

‘What a tale we have been in, Mr. Frodo, haven't we?’ he said.
‘I wish I could hear it told! Do you think they'll say: *Now comes the story of Nine-fingered Frodo and the Ring of Doom?* And then everyone will hush, like we did, when in Rivendell they told us the tale of Beren One-hand and the Great Jewel. I wish I could hear it! And I wonder how it will go after our part.’ (*LOTR*: 929)

El segundo momento es la contracara del primero. Las coordenadas espacio-tiempo fijan la tierra de Ithilien días después del rescate de las Águilas y la celebración de la victoria:

...to Sam's final and complete satisfaction and pure joy, a minstrel of Gondor stood forth, and knelt, and begged leave to sing. And behold! He said:

'Lo! Lords and knights and men of valour unashamed, kings and princes, and fair people of Gondor, and Riders of Rohan, and ye sons of Elrond, and Dúnedain of the North, and Elf and Dwarf, and greathearts of the Shire, and all free folk of the Wesr, now listen to my lay. For I will sing to you Frodo of the Nine Fingers and the Ring of Doom.'

And when Sam heard that he laughed aloud for sheer delight, and he stood up and cried: 'O great glory and splendour! And all my wishes have come true!' (*LOTR*: 933)

Dentro del amplio friso de los personajes tolkienianos podemos detectar un personaje femenino que expresa claramente su anhelo de κλέος. Nos referimos a la doncella de Rohan. En los instantes previos a la partida de Aragorn hacia el sendero de los muertos, en un enfrentamiento dialógico lamenta su condición femenina y expresa claramente su voluntad de marchar a combatir en primera fila junto a los héroes para acceder al κλέος:

'Shall I always be left behind when the Riders depart, to mind the house while they win renown, and find food and beds when they return?' (*LOTR*: 767)

También Faramir reconoce ese deseo en Éowyn y así se lo manifiesta en el encuentro en las Casas de la Curación:

and you wished to have renown and glory and to be lifted far
above the mean things that crawl on the earth. (*LOTR*: 943)

Las palabras finales del parlamento de Faramir atestiguan la dimensión
heroica alcanzada por Éowyn:

For you are a lady high and valiant and have yourself won
enown that shall not be forgotten (*LOTR*: 193)

2.2. LA BÚSQUEDA O EMPRESA EN HOMERO Y TOLKIEN.

Hemos visto al hablar del héroe mítico que generalmente su aventura se origina a partir de una carencia, al decir de Propp (1997. 45-51): a alguien se le ha quitado algo o él siente alguna carencia en relación a la experiencia normal o permitida a los miembros de su sociedad. Esta carencia promueve la génesis de la misión del héroe, o la empresa, y se constituye en el origen de la búsqueda para recuperar lo perdido o robado o descubrir algún elixir que devuelve la vida o provee la inmortalidad. La misión usualmente constituye un ciclo: una ida y una vuelta, tal como Tolkien tituló su primer relato. Los héroes de Homero cumplen etapas similares: en el caso de la *Iliada* la misión o empresa que los congrega es el rescate de Helena; en el caso de *Odisea* es el retorno a los hogares lejanos y la recuperación de sus reinos y entre los dos poemas conformaríamos el ciclo de una ida y una vuelta. El tema de la Misión del héroe gravita en las raíces mismas del mito, se remonta a los tiempos iniciáticos de la épica desde la primigenia búsqueda de Gilgamesh hasta las epopeyas de los tiempos modernos tal como lo atestigua W.H. Auden (1968: 42):

The Quest is one of the oldest, hardest and most popular of all literary genres. In some instances it may be founded on historical fact –the Quest of the Golden Fleece may have its origin in the search of seafaring traders for amber- and certain themes like the theme of the enchanted cruel Princess whose heart can be melted only by the predestined lover, may be distorted recollections of religious rites, but the persistent appeal of the Quest as a literary form is due, I believe, to its

validity as a symbolic description of our subjective personal experience of existence as historical.

El esquema de la Misión (o Búsqueda) del héroe se multiplica no sólo en los mitos, sino también en los *märchen* y su más antiguo antecedente literario constituiría el poema épico de *Gilgamesh* que despliega ante nosotros el intrincado tramado de un tejido donde se mezcla la aventura pura, la moralidad y la tragedia, ya que a través de las acciones que convoca es posible percibir la inquietud humana frente a la mortalidad, el ansia de sabiduría y el anhelo de evitar el destino común del hombre. Aún hoy la posibilidad de evitar la muerte física desvela la mente de los hombres. Los dioses inmortales al no conocer la muerte están imposibilitados de ser trágicos. Pero Gilgamesh, aunque de origen divino, no es un dios y en su desesperada búsqueda de inmortalidad se constituye en el primer héroe trágico. Ese anhelo de supervivencia es también el que confiere el halo trágico a los héroes homéricos como ya se ha establecido al hablar de su búsqueda de κλέος como vehículo imprescindible para ser acreedores de φήμη, que es la que provee la consagración definitiva de la respectivas ἀριστεῖαι y las cristaliza para siempre en la memoria de la humanidad. La historia de Gilgamesh describe su partida en busca del elixir de la vida y en su travesía enfrenta infinitos peligros superando etapas de riesgo y adversarios temibles, asistido por personajes auxiliares que le brindan su apoyo, hasta alcanzar la planta codiciada que sin embargo pierde por quedarse dormido.

Si nos detenemos un instante en la consideración de la historia veremos que presenta los seis elementos que Auden considera esenciales del típico relato de

Misión (1968: 44) :

1. un Objeto precioso y/o una Persona a encontrar para poseer o desposar;
2. un largo y penoso Viaje para hallarlo, ya que originariamente el buscador desconoce su residencia;
3. un Héroe, pues el Objeto precioso no puede ser encontrado por nadie más que por la persona que posee las cualidades necesarias de carácter o estirpe;
4. una Prueba o serie de pruebas que servirán para descartar a los falsos héroes y revelar la identidad del verdadero Héroe;
5. los Guardianes del Objeto y/o Persona que deberán ser superados o vencidos para obtenerlo y
6. los Auxiliares quienes por medio de su sabiduría o poderes mágicos o especiales asistirán al Héroe para que pueda cumplimentar la Misión.

Ahora bien, si aplicamos el mismo esquema a los poemas de Homero comprobaremos que invariablemente o con ligeras variantes propias de las necesidades internas del relato van cumpliendo inexorablemente idénticas secuencias. En primer lugar, tanto en *Iliada* como en *Odisea* existen, en el primer caso Helena a recuperar y en el segundo Ítaca y Penélope. En cuanto al segundo elemento, el largo y penoso Viaje, es en ambos poemas condición necesaria para obtener el primero, aunque la variante aquí consistiría en que los buscadores sí conocen su emplazamiento. En relación al tercer elemento es evidente que podemos encontrarlo en ambas historias. Sólo que en la *Iliada* presenta alternativas variadas ya que la Misión es una responsabilidad compartida en general por una

confederación de héroes, aún cuando sabemos que las condiciones del Héroe, único entre los Aqueos, capaz de llevar a cabo la empresa, se cifran evidentemente en Aquiles. A pesar de que los acontecimientos “históricos” no autorizaban esta vertiente del esquema, la destreza homérica instaura en el ánimo del oyente la certidumbre de que la caída de Troya es obra del Héroe aqueo, aunque sepamos que éste está ya muerto cuando se lleva a cabo el asalto final. Pero al hacer de Héctor una figura excelsa dentro del grupo de héroes troyanos, un adversario de la talla de Aquiles, sin perder sus rasgos humanos que lo proyectan como una figura trágica de una dolorosa y punzante humanidad, y al convertirlo en el símbolo de la ciudad sitiada, repitiendo una y otra vez, a lo largo del poema que “sólo por Héctor se salvaba Troya” Homero logra en el lector el convencimiento de que Troya, los muros de Troya, han caído con la muerte de Héctor.

En cuanto a *Odisea* y tal vez porque allí son más notorias las relaciones con el *märchen* el héroe con cualidades únicas e intransferibles para llevar a cabo la Misión se corporiza indudablemente en el personaje de Odiseo que adquiere su máxima dimensión mítica en la famosa escena del certamen sobre el arco con la victoria sobre los pretendientes (*Odisea*, 23, 1 ss) . Esta escena correspondería asimismo a la integración del cuarto elemento que marca el desenmascaramiento de los falsos héroes. Los elementos que configuran la quinta instancia son los obstáculos, claramente identificables en ambos poemas: en *Iliada*, los defensores de Ilión, especialmente Héctor, tanto como los muros de la ciudad sitiada se erigen como los formidables obstáculos que los aqueos deberán superar y conquistar para ver su Misión coronada por el éxito; en *Odisea*, dentro del esquema compositivo del *märchen* los obstáculos se multiplican en las diversas etapas que Odiseo debe a

su turno superar tales como lotófagos, lestrigones, Cíclope, Scila y Caribdis, sirenas, vientos adversos y otros. La eficaz e inteligente oposición a estos obstáculos genera los ingredientes imprescindibles de acuerdo a la sexta exigencia que son los auxiliares del héroe. Sabemos que Aquiles disfruta de la asistencia especial de la diosa Thetis, su madre, a lo que se añade la condición de invulnerabilidad que goza (excepto el talón), y el apoyo incondicional de ciertas divinidades como Palas Atenea que alevosamente lo privilegia en el enfrentamiento con Héctor en *Iliada*, XXII, 188-305. Odiseo a su vez, durante la preparación y ejecución de su plan para recobrar a Penélope y a su reino, también goza de la inestimable protección y auxilio de la misma Palas Atenea que lo sostiene en la intriga y lo transforma para que pueda completar el engaño, devolviéndole al cumplimentar la Empresa su antigua y real apariencia frente a Penélope.

Examinemos ahora a la luz de estas exigencias el esquema narrativo de *The Lord of the Ring*. Tolkien nos sorprende dando un vuelco original a la presentación del primer elemento que ofrece una óptica inversa: El Objeto está en poder del Héroe y la Misión que se le encomienda es **destruirlo**. El Anillo del Poder ha quedado casualmente en posesión de Frodo, y el Concilio de Elrond arriba a una decisión unánime (y que aparentemente es la única posible, dado que a pesar del Poder que es capaz de adquirir quien lo posea, la malignidad del Objeto puede también corromper a quienes tan sólo lo toquen o lo deseen): la destrucción del Objeto es imprescindible para la derrota de Sauron. Frodo se siente moralmente obligado (ya hemos visto de qué modo el αἰδώς obra en él) a ser el encargado de la Empresa y asumir la responsabilidad de ser “the Quest Hero”. El segundo elemento es la consecuencia directa de la decisión del Concilio en cuanto al primero, ya que

el Anillo sólo puede ser destruido en la fragua en donde fue forjado: el Monte Orodruin o Mount Doom, lo que hace necesario el emprendimiento de un viaje que lo llevará al corazón mismo de Mordor y al dominio tenebroso del Enemigo. El tercer elemento se concreta con la aceptación por parte del Concilio, del ofrecimiento de Frodo a ese mismo Concilio pero aquí Elrond sumará un representante de cada una de las razas existentes en Middle Earth para conformar The Fellowship of the Ring que constituirá en pequeño la Confederación de fuerzas que se congregarán para llevar a cabo la Guerra del Anillo, del mismo modo que se congregan bajo el mando de Agamenón en *Iliada*, los diferentes jefes que aportan sus respectivos ejércitos para integrar las fuerzas confederadas que marcharán contra Troya. Dentro de The Fellowship of the Ring cada héroe que la integra actúa como un microcomponente en una *Gestalt*: cada héroe detenta en sí mismo cualidades necesarias de carácter o de estirpe que lo habilitan para llevar a cabo las tareas que le corresponden dentro de la Misión y que le permitirán salvar los obstáculos o pruebas que constituyen el cuarto elemento. Así Gandalf enfrentará y vencerá a Saruman (falso héroe); así Frodo deberá oponerse a la codicia de Boromir que sucumbe a sus apetencias de poder y queda descartado como falso héroe también y Aragorn dará pruebas fehacientes de su τιμή y de su herencia presentando la espada de la profecía quebrada y vuelta a forjar por los herreros elfos. Los guardianes del Objeto que conforman el quinto elemento esencial, también se dan a la inversa en concordancia con el primer planteo originalmente invertido referente al Rescate-Posesión del Objeto. En el viaje de Frodo hacia Mountain Doom se multiplicarán como en una interminable sucesión de espejos los guardianes o los Sirvientes del Señor Oscuro que pretenderán arrebatarse el Objeto

para restituirlo a las manos de su despiadado Amo o incluso aquellos que, con “ideas propias” y convirtiéndose a su vez en traidores del Gran Traidor, intentarán apoderarse del Objeto para usarlo en beneficio propio. El Único tiene vida propia y un ingrediente peligroso de malignidad en su origen que corrompe a todos aquellos que lo tocan y torna penosa, agotadora y casi impracticable la Misión del Halfling en el Orodruin. La gama de los Guardianes es extensa y varia: desde los Ringwrights que aparecen desde los primeros escauceos de la Misión, hasta Gollum que es el último (y constante) oponente, pasando por Boromir, Saruman, Shelob y hasta algunos orcos. El único ser que no parece ser afectado en absoluto por el poder maligno del Anillo es Tom Bombadil que es capaz de tenerlo en sus manos y hasta ponérselo sin tornarse invisible y lo que es mucho más importante, sin apetecerlo. Tal vez esta inmunidad pudiera ser explicada por el hecho de que Tom Bombadil es un ser primigenio, prístino, incontaminado como debió ser la primitiva naturaleza edénica. Al ser interrogada Galberry en cuanto a su filiación responde: “He is” (*LOTR*: 122) y ante la mirada inquisitiva de Frodo añade: “He is, as you have seen him”...”He is the Master of wood, water and hill”. Y la respuesta del mismo Tom Bombadil ante una idéntica interrogación de Frodo resulta similar aunque añade algo más:

Don't you know my name yet? That's the only answer. Tell me who are you alone, yourself and nameless. But you are young and I am old. Eldest, that's what I am. Mark my words my friends. Tom was here before the rivers and the trees; Tom remembers the first raindrop and the first acorn. He made paths before the Big People and saw the little People arriving. He was here before the Kings and the graves and the Barrow-

wights. When the Elves passed westward, Tom was here already, before the seas were bent. He knew the dark under the stars when it was fearless –before the Dark Lord came from Outside. (*LOTR*: 129).

El mismo Tolkien al ser consultado acerca del personaje en cuestión y las connotaciones metafísicas, por dos lectores (*Letters*: 178-9 y 191-2) se refiere a la función que desempeña dentro de la narración y justifica su inclusión desarrollando una explicación a partir del punto de vista de que la historia

is cast in terms of a good side, and a bad side, beauty against ruthless ugliness, tyranny against kinship, moderated freedom with consent against compulsion that has long lost any object save mere power, and so on; but both sides in some degree, conservative or destructive, want a measure of control, but if you have as it were taken ‘a vow of poverty’, renounced of control, and take your delight in things for themselves without reference to yourself, watching, observing, and to some extent knowing, the question of the rights and wrongs of power and control might become utterly meaningless to you, and the means of power quite valueless. (*Letters*: 179)

Las afirmaciones del filólogo inglés vendrían a arrojar luz sobre el hecho de que Tom permanezca inafectado e intangible frente al poder malévol del anillo. Nuestro autor se preocupa por aclarar convenientemente las expresiones usadas por Golberry y Tom, explicando que tanto uno como otro se refieren al misterio de los nombres, un asunto que le interesaba particularmente:

You may be able to conceive your unique relation to the creator without a name –can you: for in such a relation pronouns become proper names? But as soon as you are in a world of other finites with a similar, if each unique and different, relation to Prime Being, who are you? Frodo has asked not ‘what is Tom Bombadil?’ but ‘Who is he’. We and he no doubt often laxly confuse the questions. Golberry gives what I think is the correct answer. We need not go into the sublimities of ‘I am that I am’ –which is quite different from *he is*. She adds as a concession a statement of part of the ‘what’. He is *master* in a peculiar way: he has no fear, and no desire of possession or domination at all. He merely knows and understands about such things as concern him in his natural little realm. He barely even judges, and as far as can be seen makes no effort to reform or remove even the Willow. (*Letters*: 192)

Precisamente Tom es uno de los integrantes del sexto elemento requerido en el esquema de la Misión o Empresa dentro del relato de *LOTR*: vale decir los Auxiliares que asisten al héroe habilitados por su sabiduría o poderes especiales, a fin de que este pueda completar exitosamente su Misión. El friso de seres que conforman estos auxiliares es amplio y abigarrado. En primer lugar los integrantes de The Fellowship of the Ring, que constituyen el equipo auxiliar provisto para sostener a Frodo en la riesgosa empresa que debe ejecutar en el corazón mismo de los dominios de Sauron, por la sabiduría de Elrond (quien a su vez aparece como un Auxiliar máximo en un momento álgido para Frodo, como es el pasaje del vado del Bruiniem bajo la persecución encarnizada de los Black Riders). Cada uno de ellos cumple la función de sostenerlo y asistirlo en diferentes aspectos y en diversas

circunstancias: como ya dejamos establecido, el grupo se mueve como una *Gestalt*, cada uno de sus integrantes es una parte de un Todo y por eso el lector se siente desprotegido “sin red”, cuando al fin del libro 2 asiste al desmembramiento de la Fellowship, sabiendo que frente a Frodo se yerguen la desolación de Mordor y el oscuro terror de los dominios tenebrosos que deberá enfrentar con el sólo apoyo, imprescindible por otra parte, de la calidez y fidelidad de Sam, y con la retorcida y traicionera asistencia de Gollum.

Desde las primeras instancias del relato la Empresa de Frodo contará sucesivamente con una gama de auxiliares “hobbitescos” unos, como el granjero Maggot; élficos otros, como Glindor y Glorfindel, Elrond y Galadriel; “énticos” como Treebeard; humanos como Faramir; semidivinos o angélicos como Gandalf, y finalmente la dualidad o *bientidad* de un personaje como Gollum que comparte a la vez la naturaleza de Auxiliar y de Guardián/Obstáculo. La codicia alucinante por el Anillo, la fascinación dominante que la malignidad del Objeto provoca en él se convertirán en el elemento disparador que lo proyecte como el Auxiliar final y definitivo de la Misión.

Esta alternativa no puede extrañarnos en un relato en el cual como ya dejáramos establecido, la Misión se nos presenta desde un principio como una Misión al revés ya que no constituye la Búsqueda o Recuperación del Objeto sino la destrucción del que ya se posee. También es cierto que no es la única Misión ya que tanto Gandalf como Aragorn son héroes que tienen por meta sus Empresas (que conforman en realidad variantes de la Empresa colectiva que es la Derrota de Sauron y la preservación de Middle Earth). En el caso de Aragorn, la restauración del Reino de Númenor a través de los descendientes Dúnedain en Gondor y la

culminación de su historia de amor con Arwen Evening Star, constituyen la variante personal de su Empresa y la de Gandalf, la definitiva derrota de Sauron y la preservación de Middle Earth.

Al igual que en *Iliada* y a diferencia de *Odisea* hay una confederación de fuerzas y de héroes que trabaja comunitariamente por una Misión única y que persiguen a su vez sus ‘misiones’ individuales enfrentando riesgos y obstáculos terribles, algunas veces en común y otras también individualmente.

2.2.1. Obstáculos y pruebas: κατάβασις en *Odisea* y en *The Lord of the Rings*.

Dentro de los llamados Obstáculos que debe superar el “quest hero”, uno de los más importantes es el descenso al mundo de las sombras o κατάβασις, tema que Homero inaugura para la épica occidental en la *Odisea* y que desde entonces ha dejado su sello en la historia de la literatura universal. A partir del canto 11 del mencionado poema, la κατάβασις se ha proyectado como un τόπος literario que ha venido repitiéndose con variantes más o menos profundas hasta nuestros días.

El término griego ostenta el sema preciso de descenso dado que está integrado por la preposición κατά que indica claramente una trayectoria de arriba hacia abajo, y por la raíz βη-/βα- correspondiente al verbo de movimiento βαίνω. *Odisea* cristaliza su esquema para la épica griega a través de los hexámetros dactílicos del canto 11 conocido como νέκυια. El tema tiene su origen en la primigenia literatura oriental. Nos referimos una vez más al poema babilónico que

registra las andanzas de Gilgamesh, el mítico héroe que llega también al mundo de los muertos en busca del secreto de la inmortalidad y habla allí con su antiguo amigo y compañero de aventuras Enkidu. La situación dialógica que registra el poema babilónico tiene estrecha conexión con la escena *katabática* del poema homérico que describe el encuentro de Aquiles y Odiseo y su intercambio de “aladas palabras” (*Odisea*, 11, 471-540) y la descripción que Enkidu hace del mundo subterráneo se espeja en la visión proyectada en el discurso de Aquiles (*Odisea*, 11, 488-504).

...the palace of Irkalla the Queen of Darkness to the house
from which none who enters ever returns, down the road from
which there is no coming back
There is the house whose people sit in darkness; dust is their
food and clay their meat (...) they see no light, they sit in
darkness (*Gilgamesh*, p. 89)

Como un eco del primitivo texto oriental, la sombra gimiente de Aquiles establece claramente en el poema homérico su rechazo al mundo subterráneo:

Μὴ δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω,
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίσιος πολὺς εἶη
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

(*Odisea*, 11: 488-491)

(No me hables a la ligera de la muerte, ¡oh brillante Odiseo! Yo preferiría trabajar por el día para otro como siervo, junto a un hombre pobre que no tuviera muchos medios de subsistencia, a reinar sobre estos muertos exánimes)

La visión homérica se explicita en el relato de Odiseo que se ha convertido en narrador en la corte de los Feacios y que es quien ha logrado regresar del lugar del que no se vuelve. El recuerdo narrado del héroe dibuja a los ojos del oyente un espectáculo devastador. No es el único personaje que en la mitología griega logra escapar del mundo de las sombras. Existe el antecedente de Teseo y Heracles. Dentro de la mitología tolkieniana hay también antecedentes de héroes que han logrado evadirse del reino del Dark Lord, incluso arrebatándole una de sus codiciadas gemas. Beren logra con la ayuda de Luthien arrebatarse la corona de Hierro uno de los Silmarils de Feänor, pero a costa de dolorosas pérdidas. El dominio del Dark Lord no es exactamente el mundo de los muertos – aunque podríamos considerarlo su equivalente ya que allí nada crece y nada tiene vida e incluso muchos de sus habitantes son espectros o muertos en vida. Pero el verdadero Hades en la creación mítica tolkieniana está representado por la Mansión de Mandos y precisamente Beren es quien -junto con su amada Luthien y gracias a ella-, consigue volver a Erda bajo una concesión especial que les es otorgada a ambos, pero a cambio de la pérdida de la inmortalidad de Luthien y sabiendo que van a enfrentar juntos una segunda muerte.

But Lúthien came to the halls of Mandos, where are the appointed places of the Eldalië, beyond the mansions of the West upon the confines of the world. There those that wait sit in the shadow of their thought. But her beauty was more than their beauty, and her sorrow deeper than their sorrows, and she knelt before Mandos and sang to him. (TS: 224)

El canto de Lúthien alcanza grados de belleza y dolor nunca superados de tal modo que hasta Mandos siente sacudidos sus sentimientos de piedad y sabiendo que él no tiene poder para cambiar el destino de los Hijos de Ilúvatar recurre a Manwë “who governed the world under the hand of Ilúvatar; and Manwë sought counsel in his inmost thought, where the will of Ilúvatar was revealed” (*TS*: 225). Así se le ofrecen dos caminos a Lúthien: el descanso y el olvido en Vallinor sin Beren hasta el fin de los tiempos, o el retorno, liberados por Mandos, a Middle Earth, juntos pero perdiendo Lúthien su condición inmortal, sujetos al dolor y a una segunda muerte.

This doom she chose, forsaking the Blessed Realm, and putting aside all claim to kinship with those that dwell there; that thus whatever grief might lie in wait, the fates of Beren and Lúthien might be joined, and their paths lead together beyond the confines of the world. (*TS*: 225)

La mitología griega registra alternativas similares en el mito griego de Orfeo y Eurídice de vasta repercusión en las manifestaciones artísticas universales, circunstancia que el filólogo oxoniense pone de manifiesto en su correspondencia con Peter Hastings ya que se refiere a la historia mencionada como “a kind of Orpheus-legend in reverse, but one of Pity not of Inexorability” (*Letters*: 193), lo que atestigua una vez más de qué modo tenía presente y manejaba las diversas instancias de la mitología griega.

Odiseo por su parte no ingresa al mundo de los muertos voluntariamente, por curiosidad o ansias investigatorias, sino llevado por la necesidad. El viaje al país de los Cimerios es una etapa que debe cumplir de acuerdo a lo estipulado por

Circe, pues necesitará convocar allí el alma de Tiresias a fin de interrogar al adivino ciego, ya que a través de sus respuestas podrá acceder a la clave que le permitirá superar las siguientes etapas del viaje. En el reino de las sombras conocerá también la muerte de su madre y a través del diálogo entablado con su sombra se enterará del estado de su hacienda y de su familia: se le revela la expectante y obstinada fidelidad de Penélope, la madura juventud de Telémaco, las penurias y soledad de Laertes que anhela el regreso del hijo ausente por tanto tiempo. La *véκνια* cumple además la función de presentar otros *νόστοι* disímiles y semejantes al del astuto héroe con alternativas diferentes que ofrecen fuerte contraste a la historia de Odiseo y Penélope. Se destaca especialmente la escena dialógica con Agamenón (*Odisea*, 11, 395-466) en la que el comandante del ejército aqueo llora su suerte trágica, detallando las instancias de su muerte a manos de Egisto y la infame traición de su mujer Clitemnestra. La mencionada escena cumple además otro propósito. Luego de una diatriba acerca de la perfidia de la raza mujeril y especialmente enfocada contra la estirpe de Leda, Agamenón recomienda a Odiseo extremar la cautela. A pesar de reconocer la sensatez de Penélope y sus muy particulares cualidades le señala muy especialmente la necesidad y la conveniencia de su desembarco en forma oculta, ignota y sigilosamente.

Por último, la aparición de Aquiles proyecta en su discurso una violenta reafirmación de los valores de la vida y resalta la ineficacia de los honores en el reino de Hades (*Odisea*, 11. 488-491).

Tolkien utiliza el recurso de la *κατάβασις* con diversas variantes en *The Lord of the Rings* y lo multiplica en varias de las instancias de la trayectoria de determinados personajes. Los pasajes o escenas *katabáticas* se suceden en el curso

del viaje y todos los integrantes de la Fellowship of the Ring en algún momento se ven expuestos a este tipo de situación. Sin embargo es preciso destacar que hay cuatro *καταβάσεις* que revisten considerable importancia dentro de la narración cuyo peso es soportado por los personajes que cubren funciones claves dentro del esquema de la Misión.

En primer lugar Frodo con sus compañeros hobbits son atrapados por los tumularios y encerrados en un sueño “premortem” en sus sepulcros subterráneos. Letargo del que pueden huir gracias al auxilio de Tom Bombadil. Luego deben enfrentar el descenso a las cuevas de Moria que simbólicamente es un paso de toda la Compañía por un mundo de ultratumba y donde cae Gandalf en su *κατάβασις* individual. Más adelante, separada ya la Compañía, Frodo deberá enfrentar con Sam y guiados por Gollum, el pasaje de las Ciénagas de los muertos que están descritas como “a shadowy silent world, cut off from all view of the lands about” (*LOTR*: 612) y se habla de brumas y vahos brotando de pantanos fétidos y oscuros y del hedor sofocante que cuelga en el aire inmóvil.

The only green was the scum of livid weed on the dark greasy surfaces of the sullen waters. Dead grasses and rotting reeds loomed up in the mists like ragged shadows of long-forgotten summers. (*LOTR*: 612)

En las siguientes instancias del pasaje, Tolkien va completando con trazos precisos y oscuras pinceladas el lúgubre cuadro del mundo espectral, las ciénagas donde se agitan y encienden sus lívidas luces los muertos en la batalla de Dagorlad.

He fell and came heavily on his hands, which sank deep into sticky ooze, so that his face was brought close to the surface of the dark mere. There was a faint hiss, a noisome smell went up, the lights flickered and danced and swirled. For a moment the water below him looked like some window, glazed with grimy glass, through which he was peering. Wrenching his hands out of the bog, he sprang back with a cry. 'There are dead things, dead faces in the water,' he said with horror. 'Dead faces!'

Gollum laughed. 'The Dead Marshes, yes, yes: that is their name,' he cackled. 'You should not look in when the candles are lit.'

'Who are they? What are they?' asked Sam shuddering, turning to Frodo, who was now behind him.

'I don't know, said Frodo in a dreamlike voice. 'But I have seen them too. In the pools when the candles were lit. They lie in all the pools, pale faces, deep, deep under the dark water. I saw them: grim faces and evil, and noble faces and sad. Many faces proud and fair, and weeds in their silver hair. But all foul, all rotting, all dead. A fell light is in them.' Frodo hid his eyes in his hands. 'I know not who they are; but I thought I saw there Men and Elves, and Orcs beside them.' (*LOTR*: 613-4)

Estas formas espectrales comparten con las sombras convocadas por Odiseo en la *νέκυια* su condición de intangibilidad. Del mismo modo que la sombra de la madre del héroe griego se deshace en el abrazo de su hijo, los muertos de las ciénagas son, de acuerdo a la confesión de Gollum inasibles.

'You cannot reach them, you cannot touch them. We tried once, yes, precious. I tried once; but you cannot reach them.'

Only shapes to see, perhaps, no to touch. No precious! All dead.' (*LOTR*: 614).

Superado el tramo de esta travesía que incluye el encuentro fantasmal con los muertos de la batalla de Dagorlad, a Frodo le aguarda el descenso al antro de Shelob en el túnel fétido y tenebroso donde la monstruosa araña tiene su cubículo. Este tramo se constituye en un auténtico viaje al más allá, ya que, alcanzado por el aguijón de Shelob, Frodo permanecerá en una especie de estado cataléptico o de muerte suspendida que provoca el temporario alejamiento de Sam que lo da por muerto. “Rescatado” fortuitamente por los orcos, volverá a la vida para encontrarse en poder de sus enemigos. Liberado finalmente por Sam, deberá todavía enfrentarse con el último y más angustiante tramo de su viaje al monte Orodruin, en un trayecto que por momentos se muestra superior a sus fuerzas y está descrito como una larga y penosa agonía. La travesía por este Mordor hostil, tenebroso, desolado, carente de luz, de agua, de vida, podría considerarse también como una postrera κατάβασις.

Gandalf, a su vez, como héroe de alto mimetismo enfrenta su propia κατάβασις en Moria donde, con quebrada vara, cae desde el destruido puente al abismo arrastrado por el Balrog. Cuando reaparece, después de ese viaje purificador a los mundos subterráneos es él mismo quien, por medio de un relato nos pondrá al tanto (a nosotros y a sus compañeros de empresa) de las alternativas de su κατάβασις (*LOTR*: 490-491). Es decir se produce un *racconto* como los que pone Homero en boca de Odiseo para el relato de las diversas aventuras. Esta técnica de relatos en boca de los distintos héroes es un recurso que Tolkien explota largamente y con suma habilidad durante los reencuentros de sus héroes, recuperando de este

modo, las etapas cubiertas por los personajes que han transitado caminos diferentes y simultáneos.

También Aragorn asume su propia *κατάβασις* acompañado esta vez por sus pares, los heroicos *Dúnedain* y por sus aliados y camaradas que marchan a su vez como representantes de sus respectivas razas: Gimli por los enanos y Legolas por la estirpe élfica junto con los hijos de Elrond que han acudido a apoyar la empresa: Elrohir y Elladan. Luego del enfrentamiento y la medición de fuerzas con el Dark Lord a través del Palantir, Aragorn emerge de la pulseada nocturna agotado pero decidido a cumplir lo anunciado por el mensaje cifrado de Galadriel del que ha sido portador Gandalf:

*Where now are the Dunedain, Elessar, Elessar?
Why do thy kinsfolk wander afar?
Near is the hour when the Lost should come forth,
And the Grey Company ride from the North.
But dark is the path appointed for thee:
The Dead watch the road that leads to the Sea. (LOTR: 491)*

El heredero de Isildur cabalga por lo tanto hacia el Sendero de los Muertos ante el estupefacto horror de las gentes de Rohan. Allí convoca a las sombras de los antiguos perjuros al pie de la Piedra Negra y la hazaña es tan terrible que aún Gimli y Legolas cuando la relatan para Merry y Pippin tiemblan al hacerlo. La particular *κατάβασις* de Aragorn desdobra el relato en dos instancias la primera de las cuales ocupa el final del segundo capítulo del libro 5 (*LOTR*: 768-773) mientras que la segunda recién se nos suministra por medio de un *racconto* en las voces del elfo y el enano, en el capítulo noveno del mismo libro (*LOTR*: 856-860). En la primera

asistimos, luego de la separación de las huestes del rey Théoden, a la asunción del desafío que implica la profecía que le ha sido recordada en el mensaje de Elrond que le traen sus hijos Elrohir y Elladam:

The days are short. If thou art in haste, remember the Paths of the Dead. (*LOTR*: 758)

Ese mundo de ultratumba está vedado para los vivos como se hace evidente en el diálogo aclaratorio que se establece con Gimli y Legolas, donde se insiste en el mensaje de Elrond con la referencia explícita a la profecía, lo que permite la inserción de la misma en su totalidad.

‘The Paths of the Dead!’ said Gimli. ‘It is a fell name; and little to the liking to the Men of Rohan, as I saw. Can the living use such a road and not perish? And even if you pass that way, what will so few avail to counter the strokes of Mordor?’

‘The living have never used that road since the coming of the Rohirrim,’ said Aragorn, for it is closed to them. But in this dark hour the heir of Isildur may use it, if he dare. Listen! This is the word that the sons of Elrond bring to me from their father in Rivendell, wisest in lore: *Bid Aragorn remember the words of the seer, and the paths of the Dead.*’

‘And what may be the words of the seer?’ said Legolas.

‘Thus spoke Malbeth the Seer, in the days of Arvedui, last king at Fornost,’ said Aragorn:

*Over the land there lies a long shadow,
westward reaching wings of darkness.*

*The Tower trembles; to the tombs of kings
doom approaches. The Dead awaken;
for the hour is come for the oathbreakers:
at the Stone of Erech they shall stand again
and hear a horn in the hills ringing.
Whose shall the horn be? Who shall call them
from the grey twilight, the forgotten people?
The heir of him to whom the oath they swore.
From the North shall he come, need shall drive him:
he shall pass the Door to the Paths of the Dead. (LOTR: 764)*

De este modo se prepara la entrada al reino de los muertos y con las repeticiones clásicas del manejo épico homérico se seguirá insistiendo en el horror que se desprende de ese camino, tal como en diálogos anteriores con el rey Théoden o con su sobrino y heredero Éomer, se ha remarcado el espanto que despierta en héroes curtidos la sólo mención del nombre del funesto sendero. A partir de la escena dialógica con Théoden y Éomer se suceden los intentos de disuasión, multiplicándose las expresiones de pavor a la mención del espectral sendero en cada uno de los interlocutores, culminando en las reiteradas instancias dialógicas de Éowyn y Aragorn en Dunharrow.

El primer impacto se produce al anunciarle Aragorn la decisión de cabalgar “the Paths of the Dead”:

Then she stared at him as one that is stricken, and her face blanched, and for long she spoke no more, while all sat silent. ‘But, Aragorn,’ she said at last, ‘is then your errand to seek death? For that is all you will find on that road. They do not suffer the living to pass.’

‘They may suffer me to pass’ said Aragorn; ‘but at least I will adventure it. No other road will serve.’(LOTR: 766)

Por tercera vez se reitera la advertencia y la solicitud de desestimar el espectral sendero, en el instante último de la ceremonia de la copa de la despedida, con la Compañía Gris ya pronta en sus cabalgaduras junto a Gimli y Legolas:

... and then she gave the cup to Aragorn and he drank, and he said: ‘Farewell, Lady of Rohan! I drink to the fortunes of your House, and of you, and of all your people. Say to your brother: beyond the shadows may we meet again!’

Then it seemed to Gimli and Legolas who were nearby that she wept, and in one so stern and proud that seemed the more grievous. But she said: ‘Aragorn, wilt thou go?’

‘I will,’ he said

(...) Then he kissed her hand and sprang into the saddle, and rode away, and did not look back (...)

But Éowyn stood still as a figure carved in stone, her hands clenched at her sides, and she watched them until they passed into the shadows under the black Dwimorberg, the haunted Mountain, in which was the Door of the Dead. (LOTR: 766)

Todo el pasaje se dispone a modo de un imparable *crescendo*, graduando inteligentemente la escalada de suspenso hasta depositarnos frente a la helada boca pétrea de la Dark Door, disponiendo de este modo el inicio de la κατάβασις individual de Aragorn, compartida en este caso con los *Dúnedain* y con Gimli y Legolas renovando la solidaridad de las tres antiguas razas de Hombres de Númenor, Elfos y Enanos.

Así se encolumnan detrás del héroe, del heredero de Isildur, que encabeza la marcha y señala el camino:

...and such was the strength of his will in that hour that all the Dúnedain and their horse followed him. And indeed the love that the horse of the Rangers bore for their riders was so great that they were willing to face even the terror of the Door if their masters' hearts were steady as they walked besides them.
(*LOTR*: 769)

Toda la fuerza que sostiene la marcha se explica por la vía del amor depositado en el heroico amigo y camarada que los conduce, amor que aún las bestias sienten y que gravita en el ánimo de los que emprenden la oscura travesía y sirve de fuerza de contención de la otra fuerza helada y poderosa de la muerte que se palpa en el aire e inunda las espectrales cavernas. De modo tal que aún el Elfo debe hacer acopio de todos sus poderes y la fortaleza misma del Enano se ve sacudida y casi paralizada por el terror helado.

His knees shook, and he was wroth with himself. 'Here is a thing unheard of' he said. 'An Elf will go underground and a Dwarf dare not!' With that he plunged in. But it seemed to him that he dragged his feet like lead over the threshold; and at once a blindness came upon him, even upon Gimli Gloin's son who had walked unafraid in many deep places of the world.
(*LOTR*: 769)

La marcha está relatada en su casi totalidad tomando a partir de aquí, como referencia las sensaciones, percepciones y sentimientos de Gimli y el tiempo juega

como una medida interminable.

Of the time that followed an hour or many, Gimly remembered little. The others pressed on, but he was ever hindmost, pursued by a groping horror that seemed always just about to seize him; and a rumour came after him like the shadow-sound of many feet. He stumbled on until he was crawling like a beast on the ground and felt that he could endure no more: he must either find an ending and escape or run back in madness to meet the following fear. (*LOTR*: 770)

Incluso la breve situación dialógica con Legolas y Elladan que cierra la marcha sirve para confirmar que ellos no son los últimos de la columna y que el horror creciente del ejército fantasmal los sigue.

‘The Dead are following,’ said Legolas, ‘I see shapes of Men and horses, and pale banners like shreds of cloud, and spears like winter-thickets on a misty night. The Dead are followwing’.

‘Yes, the Dead ride behind. They have been summoned’ said Elladan. (*LOTR*: 771)

Aragorn al igual que Odiseo no ha buscado el mundo de las sombras por gusto o por curiosidad (‘I do not go gladly; only need drives me’, le ha expresado a sus camaradas) sino impelido por una poderosa necesidad que esta última cita aclara y confirma. Esta *κατάβασις* será el medio que lo habilite para conseguir el auxilio de la espectral compañía que posibilitará la derrota de las fuerzas de los corsarios de Umbar enviados por Sauron para completar el ataque masivo a Gondor

acosándola desde el frente marítimo.

La narración de esta particular *véκνιτ* se extiende por algo más de dos páginas en las que se multiplican los vocablos y sinónimos de horror, miedo, pavor, espanto, muerte, tinieblas, oscuridad, etc. y culmina con la convocatoria junto a la piedra negra del monte Erech, vestigio de la ruina de Númenor y oscuro testimonio del perjurio de las huestes espectrales. Allí, tal cual lo anunciaba la antigua profecía, el heredero de Isildur hace sonar el cuerno de plata que le alcanza Elrohir, congregando a las sombras que los siguen:

“...and it seemed to those that stood near that they heard a sound of answearing horns as if it was an echo in deep caves far away. No other sound they heard, and yet they were aware of a great host gathered all about the hill on wich they stood; and a chill wind like the breathe of ghosts came down from the mountaain. But Aragorn dismounted, and standing by the Stone he cried in a great voice:

‘Oathbreakers, why have ye come?’

And a voice was heard out of the night that answered him as if from far away:

‘To fulfill our oath and have peace.’

Then Aragorn said: ‘The hour has come at last. Now I go to Pelargir upon Anduin, and ye shall come after me. And when all this land is clean of the servants of Sauron, I will hold the oath fulfilled, and ye shall have peace and depart for ever. For I am Elessar, Isildur's heir of Gondor.’(*LOTR*: 772)

La escena se cierra con la imagen de la hueste de sombras urgiéndolos en la retaguardia de la compañía, que cabalga percibiendo el miedo que van

desplazando, y el anuncio del nuevo día que comienza sin aurora, mientras la Compañía Gris se interna en las tinieblas de Mordor “and were lost to mortal sight; but the Dead followed them” (*LOTR*: 773).

El episodio no ha concluido, pero en este punto finaliza el segundo capítulo del libro 5 y el narrador abandona el relato de esta etapa dejando en suspenso el derrotero de la expedición y el desarrollo del combate con las fuerzas de Umbar. La segunda parte de este episodio que contiene el accionar de las fuerzas de ultratumba y el desenlace del relato *katabático* recién se nos dará a conocer a través de la evocación que Legolas y Gimli, aunque un tanto reluctantes, harán para Merry y Pippin asumiendo el papel de narradores-expectadores, luego de la batalla de Pelennor y en el breve receso que precede a la embestida final contra Mordor. Esta vez el enfoque ofrecerá un matiz élfico puesto que de los dos compañeros, es Legolas el que lleva el peso del relato ya que Gimli se resiste a renovar aunque sea en palabras el horror vivido.

‘For upon that road I was put to shame: Gimli Gloin's son who had deemed himself more tough than Men, and hardier under earth than any Elf.’(*LOTR*: 856)

y aclara otra vez que sólo pudo ser capaz de permanecer firme en ese camino “by the will of Aragorn”. A lo que Legolas añade el descubrimiento de la fuerza intrínseca y generadora de todas las hazañas anteriormente establecidas:

‘And by the love of him also’ said Legolas. ‘For all those who come to know him come to love him after his own fashion.’(*LOTR*: 856)

Ante la terminante negativa de Gimli a revivir en palabras el pavoroso viaje ('Nay! I will not speak of that journey.' *LOTR*: 856), el Elfo cediendo al apetito de noticias de Pippin y Merry, toma a su cargo el peso del relato, retomando -luego de una escueta y certera referencia a los acontecimientos vividos en el capítulo II del libro 5- el preciso punto en dónde había sido dejado por el narrador omnisciente: la entrada a las tinieblas de Mordor, donde el Ejército de Sombras pareció crecer en fuerza y poder y se hizo más terrible de ver, cabalgando a una increíble velocidad, en un silencio tenso que proyecta en sus ojos el helado brillo de una determinación inexorable. Sólo la voluntad de Aragorn los retiene e impide que lo sobrepasen. El relato de esa terrorífica cabalgata aniquilando enemigos y reclutando otros aliados, llega a su climax junto a las costas de Pelargir, donde se encuentra reunido el grueso de la flota de los corsarios de Umbar. Allí tiene lugar la última convocatoria:

...Aragorn halted and cried with a great voice: 'Now come! By the Black Stone I call you!' And suddenly the Shadow Host that had hung back at the last came up like a grey tide sweeping all away before it. Faint cries I heard, and dim horns blowing, and a murmur as of countless far voices: it was like the echo of some forgotten battle in the Dark Years long ago. Pale swords were drawn: but I know not wether their blades would still bite, for the Dead needed no longer any weapon but fear. None would withstand them. (*LOTR*: 858)

En la extraña e implacable batalla, las fuerzas del Mal son aniquiladas por los espectros del miedo y de las tinieblas. ("Strange and wonderful I thought it that

the designs of Mordor should be overthrown by such wraiths of fear and darkness. With its own weapons was it worsted!” es el comentario de Legolas, *LOTR*:858) Cuando el combate finaliza Aragorn ordena un coro con las trompetas conquistadas al enemigo y a esa señal la Hueste de Sombras se repliega en las orillas. Y allí inmóviles y silenciosos, “hardly to be seen, save for a red gleam in their eyes that caught the glare of the ships that were burning”(LOTR: 858), reciben expectantes la licencia del heredero de Isildur y las palabras que implican la liberación de su condena:

‘Hear now the words of the Heir of Isildur! Your oath is fulfilled. Go back and trouble not the valley ever again! Depart and be at rest!’

And thereupon the King of the Dead stood out before the host and broke his spear and cast it down. Then he bowed low and turned away; and swiftly the whole grey host drew on and vanished like a mist that is driven back by a sudden wind; and it seemed to me that I awoke from a dream. (*LOTR*: 859)

Notemos que la mención que se hace de los muertos resalta siempre su condición de intangibles, de sombras o humo del mismo modo que aparecen dibujadas por Homero en el canto 11 de *Odisea* cuando el héroe intenta abrazar a su madre y esta se desvanece entre sus manos.

Ὡς ἔφατ' ἰὼν· αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίξας
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηύτης.
τρὶς μὲν ἐφωρμήθην· ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει·
τρὶς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ

ἔπτατ'.

(*Odisea*, 11, 204-8)

(Así habló, y yo enseguida, después de pensarlo quise tomar el alma de mi madre desaparecida. Tres veces me precipité; mi corazón me ordenó tomarla. Tres veces voló de mis manos semejante a una sombra o un sueño)

Esta cualidad de inmaterialidad impalpable se menciona repetidas veces en el pasaje del Sendero de los Muertos. Y la entrada misma está descripta como un sitio de donde brota una extraña niebla, niebla que por otra parte los acompaña durante toda la marcha junto con los ecos apagados de voces o pasos.

La ausencia de luz es también un factor que destaca Homero al relatar la llegada de Ulises a la tierra de los Cimerios en el canto mencionado:

ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε,
ἥρι καὶ νεφέλη κεκαλυμμένοι· οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
Ἥλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίωεσσι
οὔθ' ὅπότε ἂν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
οὔθ' ὅτ' ἂν ἄψ ἐπὶ γαῖεν ἀπ' οὐρανόθεν προτράπηται·
ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.

(*Odisea*, 11, 14-19)

(...donde están el pueblo y la ciudad de los Cimerios, cubiertos por niebla y nubes. Y nunca el brillante sol los ilumina con sus rayos, ni cuando asciende al cielo estrellado, ni cuando desde el cielo vuelve a la tierra, sino que la noche funesta se extiende sobre los desdichados mortales.)

La presencia del horror que despiertan las sombras espectrales también está atestiguada en los versos homéricos ya que el mismo Odiseo en el momento de

revivir su aventura para los Feacios confiesa el espanto experimentado al recordar cómo las almas de los guerreros todavía ensangrentados, se agitaban rodeándolo junto al hoyo que él cavara para convocarlas:

οἱ πόλλοι περὶ βόθρον ἐφοίτων ἔνθα καὶ ἔνθα
θεσπεσίη ἰαχῆ· ἐμὲ δὲ χλωρόω δέος ἦρει.

(*Odisea*, 11, 42-43)

(Una multitud se agitaba, unos por un lado y otros por otro, en torno a la fosa, dando gritos horribles; y el pálido terror se apoderó de mí)

Como dejáramos antes establecido, Aragorn del mismo modo que el héroe homérico, no emprende la siniestra travesía voluntariamente o por su gusto. Pero la semejanza va más allá: Odiseo debe realizar la κατάβασις acatando las precisas instrucciones de Circe, ya que debe consultar al adivino Tiresias acerca de su νόστος, único medio que le permitirá arribar finalmente a Ítaca. Aragorn, a su vez, es advertido doblemente, primero por las palabras proféticas de Galadriel que le transmite Gandalf y luego por el mensaje que traen los hijos de Elrond de labios de su padre. Allí se hace una abierta referencia a la profecía de Malbeth the Seer, en los días de Arvedui, último rey de Fornost. Y se habla de los perjurios que acudirán a cumplir su antiguo voto ante el llamado del

...Heir of him to whom the oath they swore.

From the North shall he come, need shall drive him:

he shall pass the Door to the Paths of the Dead. (LOTR: 764)

Aragorn repite las estancias para Gimli y anuncia que ése es el camino que

ha de tomar añadiendo: “But I do not go gladly; only needs drive me” (*LOTR*: 764). Tal como le aconteciera al héroe homérico, es el único medio que se le ofrece para derrotar las fuerzas de Umbar aliadas del Dark Lord y llegar a tiempo para auxiliar a la sitiada Gondor y, como en el relato homérico ha llegado a esa decisión a través de las advertencias auxiliares de un vidente.

2.3. EL CULTO DE LA AMISTAD

En el primer episodio del poema de Gilgamesh se describe cómo se establece el primer eslabón de la sólida cadena de compañerismo y amistad, de indestructible hermandad que conectará al héroe mítico con el par que los dioses han creado para su compañía y contención. Esta profunda amistad se establece entre ambos héroes a partir del desafío de Enkidu al que sigue una lucha que los enfrenta como toros furiosos en Uruk y es de algún modo la columna vertebral del relato funcionando como nexo conector entre los diversos episodios. Un sueño premonitorio le ha anunciado a Gilgamesh el encuentro con Enkidu que se prospecta como un hermano menor o un amigo entrañable. Al morir Enkidu esa hermandad se quiebra y Gilgamesh queda sin par: el dolor de la pérdida luego de haber experimentado una amistad casi perfecta, resulta para el héroe algo imposible de superar.

En *Iliada* Homero despliega las instancias de otra amistad perfecta entre dos compañeros de armas, entre dos hermanos que han aprendido juntos los códigos heroicos de αἰδώς, τιμή y ἀρετή. El lazo de vida y afecto entrañable que une a Aquiles y Patroclo es también un motivo esencial dentro del poema épico, ya que la muerte de Patroclo constituirá el aguijón desencadenante del reintegro de Aquiles a la lucha convirtiendo el carácter de su cólera primitiva y transformándola en otra mucho más poderosa e insaciable. Homero nos describe la terrible reacción del héroe al recibir de labios de Néstor la lacerante noticia:

...τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα.
ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλῶν κόνιν αἰθαλόεσσαν

χεύατο κακ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἤσχυνε πρόσωπον·
νεκταρέω δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη.
αὐτόος δ' ἐν κοωίησι μέγας μεγαλωστί ταυνοθεὶς
κεῖτο, φίλησι δὲ χερσὶ κόμην ἤσχυνε δαίζων.

(*Iliada*, XVIII, 22-7)

(...y una negra nube de dolor veló a Aquiles. Tomando con ambas manos polvo de hollín, lo derramó sobre su cabeza desfigurando el agraciado rostro y la negra ceniza se depositó sobre la divina túnica. Y luego permaneció tendido a lo largo en el polvo, y con sus manos se arrancaba los cabellos.)

Unos versos más adelante en la escena dialógica con Thetis verbaliza claramente el dolor y la nueva cólera:

...ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ θυμὸς ἄνωγε
ζῶειν οὐδ' ἄνδρεσσι μετέμμεναι, αἶ κε μὴ Ἔκτωρ
πρῶτος ἐμῶ ὑπὸ δουρὶ δαμῆις ἀπὸ θυμὸν ὀλέσσει,
Πατρόκλοιο δ' ἔλωρα Μενoitιάδεω ἀποτίση.

(*Iliada*, XVIII, 90-3)

(pues mi ánimo no me incita a vivir ni a permanecer entre los hombres, si Héctor primero no pierde la vida domeñado por mi lanza, a fin de que pague el precio por Patroclo Menetiada)

Y ese sentimiento de furia vengativa se renueva al presentarle su madre las nuevas armas que ha confeccionado para él Hefesto, el herrero divino:

... αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
ὡς εἶδ', ὡς μιν μάλλον ἔδυσ χόλος, ἐν δέ οἱ ὄσσε
δεινὸν ὑπὸ βλεφάρων ὡς εἰ σέλας ἐξεφάανθεν·

(*Iliada*, XIX, 15-7)

(...pero en cuanto vio Aquiles [las armas], la cólera lo sobrecogió y los ojos le refulgieron terriblemente debajo de los párpados como una llama.)

Este culto de la amistad, esta exaltación de los valores del compañerismo, del sentimiento de hermandad, de relación entrañable a un camarada de lucha, a alguien con quien se ha compartido estrecha y largamente peligros, penurias bélicas, triunfos y derrotas, es algo que gravita asimismo en la épica tolkieniana como el eje vinculante y como motivo permanente de las diversas etapas de la Misión.

Derek Brewer comenta al respecto que:

Those who have not lived in warrior societies (and it is worth remembering that both Tolkien's generation and mine have been unusual among scholars in having done so) may easily underestimate the deep attachment that may exist between comrades in arms. Love does not need sex. The attachment between Frodo and his Company, and especially between him and Sam, must have been paralleled many times in the two World Wars. (1979: 251-2)

Los miembros de The Fellowship of the Ring se rigen por esos principios básicos de lealtad y fidelidad y por el afecto profundo que se profesan entre sí. Es preciso reconocer que ese afecto toma diversos matices en las diferentes personas que integran la Gestalt: es amor y respeto hacia Gandalf y hacia Aragorn como líderes sabios y prudentes, es amistad fraternal y entrañable afecto entre el elfo y el

enano, seres disímiles que han sabido acortar la distancia entre sus razas, la mutua y ancestral desconfianza, y limar asperezas, fruto de antiguos desencuentros; es camaradería jovial y casi inconsciente entre los hobbits, un sentimiento que puede creerse superficial pero que se reconoce profundo y se demuestra inalterable en los momentos extremos; y es también finalmente amor y respeto mutuo en esa relación señor y criado que se da entre Frodo y Sam, y que cubre todos los matices del cariño a la veneración en la absoluta entrega del criado que llega a agrandarse compartiendo el sentido heroico de la existencia de su señor.

Ese sentimiento de amistad es en fin el motor que mueve la *Gestalt* y especialmente la fuerza impulsora de la Misión heroica de Frodo. La veneración de Sam es el ingrediente que sirve de contrapeso a la malignidad de Gollum y que posibilita el doloroso y extenuante viaje a través de los tenebrosos territorios del Dark Lord. Gandlaf lo sabe y cuando se entera de que Frodo no ha partido solo su alegría es manifiesta:

‘Not alone’ said Legolas. ‘We think that Sam went with him’.
‘Did he!’ said Gandalf and there was a gleam in his eye and a smile in his face. ‘Did he indeed? It is news to me, yet it does not surprise me. Good! Very good! You lighten my heart’.
(*LOTR*: 485)

Así como en *Iliada* Patroclo es el lado humano de Aquiles, en *The Lord of the Rings* Sam es también el cable a tierra de Frodo. Lo complementa en cierto modo y es el único de los integrantes de la Fellowship of the Ring que puede prever sus reacciones y conocer lo que se agita en su espíritu; saber por anticipado las decisiones que tomará y los sentimientos contrarios que luchan en su interior. Todo

esto se evidencia en el episodio en el prado de Parth Galem, cuando Frodo se retira para meditar la resolución cerca ya de las caídas del Rauros. Los demás se quedan a discutir cuál es la decisión menos desesperada y echan de menos en lo álgido de la situación el consejo esclarecido de Gandalf. De las diversas opiniones y las posibilidades que se barajan, curiosamente notamos que la decisión que propone Aragorn (aún a despecho de sus ansias por llegar a Gondor a reivindicar sus derechos) es la más cercana a la decisión que toma Frodo: ir todos es una locura, pero Aragorn piensa además que dejarlo internarse solo en Mordor constituye una traición y al elegir posibles acompañantes da por sentado de entrada que resultaría más que difícil, imposible apartar a Sam de su señor. Merry y Pippin protestan -ellos siempre pensaron seguir hasta el final con Frodo- pero proponen detenerlo, consideran que el rumbo debe ser otro malinterpretando al amigo y sin abarcar en toda su dimensión, la importancia de la Misión. Es el momento en que Sam toma la palabra y de su parlamento resulta evidente que es el único que es capaz de entender los sentimientos que sacuden a Frodo y el cariz de las dudas que lo acosan, y el único también que intuitivamente sospecha de dónde puede venir el peligro.

‘Begging your pardon’ said Sam. ‘I don’t think you understand my master at all. He isn’t hesitating about which way to go. Of course not! What’s the good of Minas Tirith anyway? To him, I mean, begging your pardon, Master Boromir,’. He added and turned. It was then that they discovered, that Boromir, who at first had been sitting silent on the outside of the circle, was no longer there.

‘Now where’s he got to?’ cried Sam, looking worried. ‘He’s been a bit queer lately, to my mind. But anyway he’s not in this business. He’s off to his home, as he always said; and no blame

to him. But Mr. Frodo, he knows he's got to find the Cracks fo Doom, if he can. But he's *affraid*. Now it's come to the point, he's just plain terrified. That's what his trouble is. Of course he's had a bit of schooling, so to speak -we all have- since we left home, or he'd be so terrified he'd just fling the Ring in the River and bolt. But he is still too frightened to start. And he isn't worrying about us either: wether we'll go along with him or no. He knows we mean to. That's another thing that's bothering him. If he screws himself up to go, he'll want to go alone. Mark my words!' (*LOTR*: 394)

La fidelidad de Sam, como bien lo entendió Aragorn y desde el principio Gandalf, es inseparable del destino de su amo y en los instantes de confusión que siguen a la desaparición de éste se las ingenia con lógica sencilla, ayudada por su natural instinto, para encontrarlo y obligarlo a llevarlo con él a compartir la peligrosa e imposible empresa, aún a riesgo de ahogarse en las aguas del río en el intento.

'Oh, Mr Frodo, that's hard!' said Sam shivering. 'That's hard, trying to go without me and all. If I hadn't a guessed right, where would you be now?'

'Safely on my way.'

'Safely!' said Sam. 'All alone and without me to help you? I couldn't have a borne it, it'd have been the death of me.'

'It would be the death of you to come with me, Sam,' said Frodo, 'and I coould not have borne that.' (*LOTR*: 397)

La escena que sigue al combate mortal con Shelob y a su huida en derrota, nos muestra la desesperación de Sam junto al cuerpo inerte de su amo que no

responde a ningún intento de reanimación, y es de alguna manera el equivalente de la escena homérica del canto XVIII de *Iliada*:

‘Frodo, Mr.Frodo’ he called. Don't leave me here alone! It's your Sam calling. Don't go where I can't follow! Wake up, Mr.Frodo! O wake up, Frodo me dear, me dear. Wake up!’
Then anger surged over him, and he ran about his master's body in a rage, stabbing the air, and smiting the stones, and shouting challenges. (*LOTR*: 714)

La cólera que arrebató a Sam es gemela de la cólera del Peleida y el párrafo que dispone el cierre de la diégesis prácticamente espeja el verso homérico:

τὸν δ' ἄχος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα (*Iliada*, XVIII, 22):

“And then a black despair came down on him, and Sam bowed to the ground, and drew his grey hood over his head, and night came into his heart, and he knew no more”. (*LOTR*: 714)

CONCLUSIONES

Al llegar al término de nuestra tarea nos preguntamos recorriendo el camino a la inversa si realmente se encontraban cumplidas las metas que nos habíamos impuesto. Técnicamente los hitos fueron alcanzándose y ejecutándose, al menos dentro de nuestras posibilidades. Retomando nuestras palabras iniciales, el propósito que nos guiaba en todo momento no era el de descubrir y demostrar influencias, sino el de destacar la pervivencia de valores y recursos nacidos a la literatura en la épica homérica y vivos y permanentes en la narrativa actual. Creemos haberlo logrado. En el trayecto de nuestra investigación fuimos acumulando certezas e incorporando “descubrimientos”. Inicialmente nos asaltó la comprobación de que dentro de la muy copiosa y variada bibliografía referida a nuestro autor y a su obra eran escasas o nulas las menciones a conexiones con la épica homérica aunque sí se acumulaban, como lo detallamos en un comienzo, las referencias a las evidentes conexiones con la medievalística y con los ciclos nórdicos en especial. El rastreo paciente colaboró con nuestro propósito y las huellas de la lengua y el pensamiento griegos en general y de la concepción homérica en particular se nos fueron haciendo más y más evidentes. Es justo atestiguar que no fueron las únicas huellas encontradas. Tolkien se nos descubre al transitarlo en profundidad como una personalidad monumental poseedora de una mente inquisitiva, siempre abierta y ávida de conocimientos y capaz de almanecenar en sí misma la memoria de la humanidad. Siguiendo toda su trayectoria académica de filólogo y lingüista excepcional casi no necesitamos su confirmación acerca de que:

“I was brought up in the classics, and first discovered the sensation of literary pleasure in Homer” (*Letters*, 172)

Recorriendo las páginas de su copiosa correspondencia con detenimiento, pudimos comprobar el resultado de esa “crianza” a la que hace referencia explícita en el texto citado. Es como una corriente interna que informa toda su concepción estética, lo mismo que las disciplinas lingüísticas determinan su enfoque o su aproximación a la literatura. Las expresiones en griego son constantes: al referirse a Arda, la califica como ἡ οἰκουμένη en repetidas ocasiones (*Letters*: 186, 197, 239, 283, etc.) para significar que no es un mundo imaginario sino el espacio habitado y cuando intenta describir la naturaleza especial de Gandalf acude al término griego de ἄγγελος. (*Letters*: 202) La referencia a raíces griegas es asimismo constante como en la extensa respuesta a R. Murray S.J. (*Letters*, nº 209), o el uso de éstas en la creación de vocablos nuevos, como en su fundamental ensayo acerca de las *fairy-stories* donde al sostener la tesis de la necesidad del desenlace positivo propone el término de *eucatástrofe* derivándolo directamente del adjetivo griego. Del mismo modo al referirse a la tarea desarrollada en relación a la creación de lenguas aclara que el Alto-élfico o *Quenya* es una fusión de griego, latín y finés dado que éstas son lenguas que “happen to give me phonaestatic pleasure”. (*Letters*: 176) Resulta desde todo punto significativo el hecho de encontrar en medio de una carta familiar dirigida a su hijo menor y formulada como expresión de un anhelo entrañable, la utilización del desiderativo realizable griego εἶθε γενοίμην. Es indudable que los poemas homéricos que le abrieron las puertas de un universo maravilloso

permitiéndole experimentar por primera vez, según su propia confesión, “literary pleasure”, fueron una presencia constante en su vida académica y de creación literaria. Supo percibir y comprender como nadie la estrecha relación entre mitología y lengua y las extrañas corrientes de retroalimentación que iban en uno y otro sentido. En el borrador de una carta fechada en Merton el 14 de enero de 1945 anota:

“It was as the 1914 War burst on me that I made the discovery that ‘legends’ depend on the language to which they belong, but a living language depends equally on the ‘legends’ which it conveys by tradition. (For example, that the Greek mythology depends far more on the marvelous aesthetic of its language and so of its nomenclature of persons and places and less on its content than people realize, though of course it depends on both. And *vice versa*.” (*Letters*: 231)

Y así sucesivamente. El espíritu griego es una corriente vital que fluye libremente en el torrente circulatorio de su obra creadora entremezclándose con otros ingredientes de los más diversos orígenes, incluyendo sus creencias religiosas, y emergiendo aquí y allá para reforzar la trama ancestral del tejido narrativo.

Otra sospecha inicial que confirmamos fue la de la dificultad existente en relación a la determinación de géneros y subgéneros y al intento de encasillamiento del material que teníamos entre manos. Comprobamos una vez más que en la teoría de los géneros es poco lo que se ha adelantado desde las categorías establecidas por Aristóteles y al intentar delimitar el espacio dentro del cual habríamos de movernos nos encontramos con una profusa y encontrada cantidad de opiniones dentro de las

teorías acerca de la narración y en especial de la clasificación de los subgéneros que abarca. Los críticos parecen no ponerse de acuerdo en este aspecto y muchas veces los mismos argumentos resultan válidos para defender puntos de vista divergentes. Sospechamos que el motivo oculto podría estar radicado en el hecho de que las tesis que se manejan utilizan enfoques o puntos de partida o plataformas de lanzamiento diferentes, lo que inevitablemente desemboca en resultados diferentes. Después de muchas cavilaciones e innumerables lecturas y horas y horas de búsqueda y análisis adquirimos la convicción de que la etiología de la cuestión reside en algo casi imperceptible pero que ya Benjamin detectara en “El narrador” (1998: 111-134) al sostener que “la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente” lo que considera como un factor determinante de que el arte de la narración esté tocando a su fin. Para Benjamin nuestra cultura está asistiendo al proceso de la extinción de una facultad que le había sido otorgada al mortal en tiempos primigenios: la facultad de intercambiar experiencias. Transmitida de boca en boca se ha constituido desde siempre en la fuente de la que se han servido todos los narradores desde Homero hasta nuestros días. Y por supuesto, los Grandes de entre los que se ocuparon de cristalizar por medio de signos escritos la maravilla auditiva, son justamente aquellos que menos se apartan en sus textos del contar de los numerosos narradores anónimos. Dentro de estos últimos Benjamin distingue dos grupos que deberán compenetrarse para producir la figura del Narrador: el viajero que viene de lejos y el sedentario que atesora las tradiciones e historias de su tierra. En “el maestro patriarcal de la narración” confluían por lo tanto dos corrientes: la noticia de la lejanía y la noticia del pasado. O dicho de otro modo las dos voces narradoras que Peradotto (1990: 53) detecta en Homero y que caracteriza

a partir de la terminología “bakhtiniana” como fuerza centrípeta y fuerza centrífuga conectándolas con las modalidades de mito y *märchen*; dos voces dialécticas que entrelazan también en *The Lord of the Rings* sus divergentes visiones del mundo y que Tolkien maneja con la misma destreza homérica. “La extensión real del dominio de la narración, en toda su amplitud histórica, -concluye Benjamin- no es concebible sin reconocer la íntima compenetración de ambos tipos arcaicos” (1998: 113). Reconoce además como elemento insustituible a la memoria, la cualidad épica que para él se posiciona por encima de todas las otras, ya que hace factible para el oyente la posibilidad de la reproducción. La Memoria -*Mnemosyne*, la musa de la épica para los griegos- se constituye en la herramienta que permite a la épica por un lado “apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, reconciliarse con la violencia de la muerte” (1998: 124). Los eslabones de la cadena de la tradición han sido forjados por el *recuerdo* que Benjamin define en un sentido amplio como lo *músico* de la épica, y que se transmite de generación en generación. Dentro de las formas *músicas* se destaca en primer plano el narrador que es quien da origen a la intrincada red que conforman todas las historias, que como el mismo Tolkien observara (*T & L*: 9-73), se entrelazan infinitamente unas con otras, como certifican todos los grandes narradores de la Humanidad desde Homero a nuestros días, sin olvidar los del remoto Oriente, en cada uno de los cuales. al decir de Benjamin “habita una Scherezade, que en cada pasaje de sus historias se le ocurre otra”. A esto Benjamin lo llama la *memoria* épica y sostiene que constituye lo *músico* de la narración. “A ella hay que contraponer otro principio igualmente *músico* en un sentido más restringido, que en primera instancia se esconde como lo *músico* de la novela, es decir de la epopeya, aún indistinto de lo

músico de la narración” (1998: 125). Este ingrediente se ofrece a nuestra apreciación en determinados pasajes de las epopeyas homéricas y está constituido por la invocación a la musa que provee la apertura del poema. Para Benjamin lo que se pone de manifiesto en esos pasajes es la memoria eternizadora del novelista que se circunscribe a *un* héroe, a *una* odisea o a *un* combate, opuesta a la memoria transitoria del narrador que abarca muchos acontecimientos dispersos: “es la *rememoración*, en tanto musa de la novela, lo que se separa de la memoria, lo *músico* de la narración, una vez escindida la unidad originaria del recuerdo, a causa del desmoronamiento de la epopeya” (1998: 125). En esta situación no es de extrañar que aún la crítica más conspicua, tanto la anglófona como la hispanoparlante se desvele intentando ubicar dentro de los patrones establecidos una obra que escapa a los encasillamientos y a los más entusiastas intentos de clasificación. En una época que asiste atónita al desmoronamiento de la narrativa, porque -al decir de Benjamin- se está extinguiendo “el aspecto épico de la verdad, es decir la sabiduría”, Tolkien, rescatando el hilo del ovillo homérico se lanza a tejer la abigarrada trama de un “fairy-tale” entremezclando hilos de la temática épica, dentro de los moldes de la novela moderna a modo de “an experiment in the arts of long narrative” (*Letters*: 412), “a fictional historic construction” (*Letters*: 380) que conserva el espíritu de un “heroic-fairy-romence” (*Letters*: 149) y que transparenta abiertamente “a mythological structure behind this story” (*Letters*: 235). La magnitud de la tarea que se ha impuesto, la cuasi-imposibilidad de alcanzar la meta propuesta se revela en el “outburst” final de una carta para Christopher fechada en julio de 1944: “It is a curse having the epic temperament in an overcrowded age devoted to snappy bits!” (*Letters*: 90) De este modo. las voces

narradoras que proveen en Homero las modalidades del mito y del *märchen* confunden sus hebras en el bastidor de la narrativa tolkieniana. Desde el punto de vista de la estructura narrativa, para Perodotto (1990) los dos tipos no ofrecen diferencias esenciales, pero el primero pone el acento en la mortalidad y la relativa impotencia del ser humano para enfrentar exitosamente lo que se podría denominar la firme resistencia externa ya se la identifique como la voluntad divina, la $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ o las leyes de la naturaleza, la inevitabilidad de la muerte. El segundo representaría la perspectiva optimista, una reconfortante evasión de esa resistencia externa, originada por el deseo humano. “In short, one is a story in which mainly things happen to the human subject; the other is a story in which mainly that subject acts.” (1990: 48) El primer tipo en términos éticos, intenta adecuar la justicia con la voluntad de los dioses o el curso ineluctable de la naturaleza; el segundo en cambio se inclina hacia la absoluta correlación entre felicidad o sufrimiento con el merecimiento moral y ubica al hombre como sujeto activo y agente en un mundo suficientemente dócil a sus propósitos, deseos o acciones, que lo autoriza a mantener viva la esperanza. Por el contrario, el primer tipo lo sitúa como un objeto pasivo en un universo que se resiste a ser dominado por la fuerza y que lo obliga a desarrollar la paciencia. Homero conjuga magistralmente estas dos voces que aportan sus visiones contrastantes del universo a lo largo de los cantos de *Odisea*. Del igual manera, Tolkien despliega una destreza similar en el entretendido de la trama de *The Lord of the Rings* ofreciendo a los lectores maravillados una completa galería de tipos heroicos que se corresponden sin el menor desdoro con los homéricos y ubicándonos en el sentido intrínseco de las dos voces narrativas al lograr producir la *eucatástrofe* “the true form of fairy tale, and its highest function”

(*T & L*: 62) por un lado, mientras por el otro y a la manera homérica nos enfrenta con la insita tragicidad de la existencia humana al marcar sutilmente el sentimiento de lo efímero en la visión elegíaca de una era que toca a su fin. Su obra, como él mismo lo señala trata “about Death and the desire for deathlesnes” (*Letters*: 262 y 236) ”The real theme for me is about something much more permanent and difficult: Death and Immortality: the mistery of the love of the world in the hearts of a race ‘doomed’ to leave and seemingly lose it; the anguish in the hearts of a race ‘doomed’ not to leave it until its whole evil-aroused story is complete” (*Letters*: 246)

Comprobamos así que los esquemas narratológicos homéricos al igual que la temática esencial de la épica heroica se espejan nítidamente en la obra tolkieniana. El hilo conductor de la narración los une definitivamente a través de los siglos y constituye, lo mismo que la magia de la mano que lo sostiene y pulsa con maestría la tensión del relato, el inefable misterio que hace que una obra de arte sea tal. O dicho con las palabras de Tolkien: “The achievement of the expresion, wich gives (or seems to give) ‘the inner consistency of reality’, is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation” (*T & L*: 45). Y el arte es el medio que nos permite “liberarnos de la realidad aceptada y corriente, pero no para huir de ella, sino para re-describirla mediante el desvío del lenguaje indirecto” (Presas, 1996: 122) Metafóricamente el artista (Homero en la Antigüedad o Tolkien contemporáneamente) devuelve el encanto al mundo *desencantado*, lo re-encanta; opone su visión poética a la *visión prosaica* del cientificismo. “Lo que puede expresar a veces la visión poética, por ejemplo, es la dimensión del amor, de la


amistad, de la comunicación: la respuesta del hombre ante el misterio de la muerte” (Presas, 1996: 123) que es el tema fundamental de la historia de Tolkien. Su credo estético se erige contra el avance de ese mundo desencantado y mecanizado, devastado en su naturaleza y amenazado por el avance de la Máquina que se constituye para Tolkien en el símbolo del mundo deshumanizado; “la máquina que podemos imaginar negándose a obedecer a un proyecto racional y que soberbiamente se autoerige en juez constructor y destructor de lo que la humanidad ha ido adquiriendo en milenios de historia”. La visión poética que Tolkien ofrece como respuesta provee un re-encantamiento del mundo y constituye lo que Presas consigna como la misión por excelencia del artista: “mantener despierta en el hombre esta última participación en la vida y en la realidad, no para negar los logros de la interpretación científica sino para resistir el reduccionismo científicista”.(1996: 124) “Al *entzauberte Welt* (mundo desencantado) contrapone el poeta la celebración de un *verzaubertes Dasein* (existencia encantada)”

Retomando nuestras palabras iniciales creemos que la obra de Tolkien es un misterio vivo y palpitante, terminada y no terminada, un *corpus* que puede ser retomado, transformado, utilizado y recreado. Es definitivamente Mito, con sus atributos esenciales de paradigmático, aespacial y atemporal y sus características claves de causalidad y movilidad.

Si bien Platón desterró a los poetas de su República (*República*, II, 359 d – 360 e) y advirtió acerca de la peligrosidad del arte si no estaba controlado por el conocimiento, comprendió la importancia y el valor del *μῦθος* y se valió del mismo en repetidas ocasiones. Tolkien estaba habitado por el convencimiento de que el Mito era una forma de expresar la verdad y de la misma manera que Homero,

combina en el crisol de su narrativa, como ya hemos observado, los elementos provenientes del $\mu\theta\omicron\varsigma$ y el *märchen* determinantes de dos corrientes de fuerzas divergentes, centrípeta y centrífuga respectivamente (Peradotto, 1990: 53). Estas dos corrientes se entrecruzan en la narrativa tolkieniana, integrando y combinando intrínsecamente sus fuerzas de modo de constuir un todo armónico, completo y coherente que cristaliza en un universo mágico.

“Hoy reivindicamos la magia del arte -dice Presas(1996: 124)- precisamente como el antídoto contra una interpretación unilateral y totalitaria del mundo y de la vida que en gran medida arraiga en una injustificada extrapolación de la actitud científica y en la desmedida confianza en las soluciones técnicas”. Aún Platón no puede menos que reconocer el genio de Homero y el valor de los poemas épicos: La imperecedera llama del narrador que va pasando a través de las manos privilegiadas de contados individuos a lo largo de los siglos. Es la misma que alienta en la obra de Tolkien. El hilo centelleante del luminoso ovillo que Homero comienza a desenrollar conduce a través del laberinto de los tiempos el esplendor épico de la mano de los narradores que reciben la divina herencia y la proyectan con renacida magia hacia los receptores que deslumbrados y agradecidos aceptan el don y pueden acceder a la renovación del milagro.



Luz E. A. Pepe de Suárez

BIBLIOGRAFIA

Obra de J. J. R. Tolkien

- Cuentos inconclusos*. Buenos Aires. Minotauro 1989/1991. 3 vol.
Contiene: I La primera edad; II La segunda edad; III La tercera edad; IV Los druedain, los istari, los palantiri.
- Egidio el granjero de Ham; Hoja de Niggle; El herrero de Wootton Mayor*. Trad. y prólogo de J. C. Santoyo y J. M. Santamaría. Barcelona, Minotauro, 1982.
- El Señor de los Anillos*. Buenos Aires. Minotauro 1977/1988. 4 vol.
- La historia de El Señor de los Anillos*, editada por Christopher Tolkien. Barcelona, 1993-1997.
T. 1.- *El retorno de la sombra*. T. 2.- *La traición de Isengard*. T. 3. – *La guerra del anillo*. T. 4.- *El fin de la tercera edad*.
- La historia de La Tierra Media*, editada por Christopher Tolkien. Barcelona, Minotauro, 1991- 2000.
T. 1 y 2. - *El libro de los cuentos perdidos*. T. 3. - *Las canciones de Beleriand*. T. 4 - *La formación de la Tierra Media*. T. 5. - *El camino perdido*. T. 6. *La caída de Númenor*.
- Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona, Minotauro, 1998.
- Roverandom*, Ed. Por Cristina Scull y Wayne G. Hammond. Barcelona, Minotauro, 1998.
- Sir Gawain and the Green Knight; Pearl; Sir Orfeo*. Translated by ... New York, Ballantine Books, 1992.
- Smith of Wootton Major; Farmer Giles of Ham*. New York, Ballantine Books 1991.
- The Book of Lost Tales*. 2 T. Edited by Christopher Tolkien. New York, Ballantine Books, 1992.
- The Hobbit*. London, Unwin Paperbacks, 1981. 4a ed.
- The Lays of Beleriand, The history of Middle Earth*. N.Y., 1994.
- The Lord of the Rings*. London, Harper Collins, 1995.

- The lost Road and other Writings, The history of Middle-earth.* v.5. N.Y., 1987.
- The Monsters & the Critics.* London, Harper Collins, 1997.
- The Silmarillion.* London, Unwin Paperbacks, 1979.
- The Tolkien Reader*; stories, poems, and comentaries by the author of *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* with an introduction by Peter S. Beagle. New York, Ballantine Books 1992.
- Tree and Leaf*; including the poem *Mythopoeia*; with and introduction by Christopher Tolkien. London, Unwin Hyman, 1988. 2a ed.
- Unfinished Tales of Númenor and Middle-esrth.* Ed with introduction, commentary, and index by Christopher Tolkien. N.Y., 1993.

Textos griegos utilizados

- Aristóteles, *Poética*. Ed. Trilingüe por Valentí García Yebra. Madrid, Gredos 1974.
- Aristóteles, *Poética*. Trad. y notas de Eilhard Schlessinger. Bs.As., Barlovento, 1972.
- Herodoto *Historia*. Libro II, v. II. Ed. Bilingüe. Madrid-Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. Colecc. Hispánica de Autores Griegos y Latinos.
- Hésiode *Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier*. Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- Hesíodo *Teogonia; a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo, 1995.
- Homer *Ilías*. Von Ameis-Hentze. 1965. 8 v.
- Homer *Opera. Iliad*. 2 t. Oxonii, 1953.
- Homer *L'Odysée, "Poésie Homérique"*. Paris, Les Belles Lettres, 1962-3. 3 t.
- Platonis *Opera*. 5 t. Oxonii, 1952.

Obras consultadas

- Adkins, Arthur W.H. *Merit and responsibility: a study in Great Values*. Oxford, Clarendon Press, 1960.
- Alan, J.B. y otros *A companion to Homer*. London, Macmillan, 1963.
- Alsina, José *Literatura griega*. Barcelona, Ariel, 1983.
- Anderson, Douglas A. *El Hobbit* anotado, por... Barcelona, Minotauro, 1990.
- Anderson Imbert, E. *La prosa; modalidades y usos*. Bs.As., Marymar, 1984.
- Auden, W. H. Good an evil in *The Lord of the Rings*. (En: *Tolkien Journal*, 11967, v-3: 5-8).
- Auden, W.H. The Quest Hero. (En: Isaacs, N. & Zimbardo, R. *Tolkien and the Critics, essays on J.R.R.Tolkien's TheLord of the Ring*. London , 1968: 40-61).
- Auerbach, Erich *Mimesis; la realidad en la literatura*. Mexico, F.de C.E., 1975.
- Baquero Goyanes, M. *Qué es la novela*. Bs.As., Columba, 1961.
- Barfield, Owen *Poetic diction: A Study in meaning*. New York, Toronto, 1964.
- Benjamin, Walter El narrador. (En : *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998: 111-134)
- Bettelheim, Bruno *Psicoanálisis del cuento de hadas*. Barcelona, Ed. Crítica, 1979.
- Brewer, Derek S. *The Lord of the Rings as Romance*. (En: *J.R.R.Tolkien Scholar and Storyteller; Essays in memoriam. Ed. By Mary Sallu and Robert T. Farrel*. Cornell University Press, 1979: 249-264)
- Bowra. C.M. *Heroic Poetry*. Hong Kong, Mc.Millan Press, 1978.
- Bowra, Maurice (Sir) *Homer and his Forerunners*. Being the Andrew Lang lecture delivered before the Univ. Of St. Andrews, 16 Feb., 1955. Edinburgh, 1955.

- Campbell, Joseph *El héroe de las mil caras; psicoanálisis del mito*. Bs.As., F.de C.E.,1992.
- Campbell, Joseph -en diálogo con Bill Moyers- *El poder del mito*. Barcelona, Emecé 1991.
- Carpenter, Humphrey, ed., *The letters of J.R.R.Tolkien*. London, 1981.
- Carpenter, Humphrey. *J.R.R.Tolkien; A biography*. London, Unwin Paerbacks, 1978.
- Carpenter, Rhys *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.
- Carter, Lin *A Look Behind The Lord of the Rings*. N.Y., Ballantine, 1969.
- Cohan, Steven and Shires, Linda M. *Telling Stories; A theoretical analysis of narrative fiction*. London & New York, 1991.
- Curry, P. *Defending Middle-earth; Tolkien: Myth and Modernity*. Great Britain, Floris Books, 1997.
- Crabbe, Katharin F. *J.R.R.Tolkien*. México, F.de C.E., 1989.
- Chance, Jane *The Lord of the Rings; The Mythology of Power*. New York, Twayne Publishers, 1992.
- d'Ardenne, S.T.R.O. "The Man and the Scholar" (En: *J.R.R.Tolkien, Scholar and Storyteller; Essays In Memoriam*. Ed. By Mary Salu and Robert T. Farrell. Cornell University Press, 1979: 33-37)
- Day, David *El anillo de Tolkien*. Barcelona, Minotauro, 1999.
- Day, David *Tolkien; Enciclopedia ilustrada*. Barcelona, Ed.Timun Mas, 1992.
- Day, David *Tolkien; Bestiario*. Barcelona, 1993.
- Dowie, William "The Gospel of Middle-Earth according to J.R.R.Tolkien". (En: *J.R.R.Tolkien, Scholar and Storyteller; Essays In Memoriam*. Ed. by Mary Salu and Robert T. Farrell. Cornell University Press, 1979: 265-285).

- Draper, R.P., ed. *The Epic, Developments in criticism*. Hong-Kong, McMillan, 1990
- Edwards, Mark W. *Homer, poet of the Iliad*. London, John Hopkins University Press, 1990.
- Evans, Robley *J.R.R.Tolkien*. (Writers for the Seventies) N.Y., 1972.
- Ferro, Jorge *Imágenes, figuras y temas cristianos, en The Lord of the Rings de J.R.R.Tolkien*. Tesis doctoral.
- Ferro, Jorge *Leyendo a Tolkien*. Bs.As., Vórtice-Gladius, 1996.
- Fischer, N.R.E. *Hybris, a study in the values and shame in Ancient Greece*. Warminster, England, 1992.
- Flieger, Verlyn. *A question of Time; J.R.R.Tolkien's Road to Faërie*. Kent, Ohio & London, England, The Kent State Univ. Press, 1997.
- Flieger, Verlyn "Naming the Unnameable: The Neoplatonic "One" in Tolkien's *Silmarillion*". (En: *Diakonia; Studies in Honor of Robert T.Meyer*. Ed. By Thomas Halton and Joseph P. Williman. Washington, 1986).
- Flieger, V. *Splintered light; Logos and language in Tolkien's world*. Michiganm Wm. Eermans Publishing Co., 1983.
- Fonstad, Karen Wynn, *Tolkien; atlas de la Tierra Media*. Barcelona, Odin, 1993.
- Foster, Robert *The Complete guide to Middle-Earth; From The Hobbit to The Silmarillion*. New York, Ballantine Books, 1991. 4a. ed.
- Frazer, J. *La rama dorada*. Méx.-Bs.As., F.de C.E., 1956.
- Frontisi-Ducroux, Françoise y Vernant, Jean Pierre *En el ojo del espejo*. Bs.As., F. de C.E., 1999.
- Frye, Northrop. *Anatomy of criticism*. N.Y., Atheneum, 1968.
- Genette, Gérard *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998.
- González de Tobia, Ana María. *La Poética de Aristóteles mito y dogma de una clave poética*. (En: *Boletim do CPA, FCH-UNICAMP*. V, nº 8/9: 11-40. Brasil, 1999-2000)

- González de Tobia, Ana María. Un soliloquio escénico significativo.; *Iliada*, XXII,99-130. (En: *Praesentia; rev. Venezolana de Estudios Clásicos*, 1998-1999, nº 2-3: 109-26)
- González Baixauli, Luis. *La lengua de los Elfos; una gramática para el quenya de J.R.R. Tolkien*. Barcelona, Minotauro, 1999.
- Graves, R. *La diosa blanca; historia comparada del mito poético*. Bs.As., Losada, 1970.
- Graves, R. *The Greek Myths*. T 1 y 2. Penguin Boks, 1967.
- Green, William H. *The Hobbit ; a Journey into Maturity*. New York, 1994.
- Griffin, J. *Homer on Life and Death*. Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Grimal, P. *La mitología griega*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Grotta, D. *J.R.R.Tolkien*. Santiago de Chile, Ed.Andrés Bello, 1992.
- Hall, R.A. (Jr) Tolkien's hobbit tetralogy as 'anti-nibelungen'. (En: *Western Humanities Review*, aut., 1978: 351-359).
- Houston, Jean *La diosa y el héroe; el viaje como símbolo e iniciación*. Bs.As, Planeta, 1993.
- Irigaray, R. *Aproximación a Tolkien*. Bs.As., Educa, 1999.
- Irigaray, R. *Elfos, Hobits y Dragones; una investigación sobre la simbología de Tolkien*. Bs.As., Tierra Media, 1999.
- Isaacs, Neil D. & Zimbaro Rose A. *Tolkien and the critics; essays on J.R.R.Tolkien's The Lord of the Rings*. Edited by... London, Univ. of Notre Dame Press.
- Kalevala*. Traducción y notas de M.D. Arroyo. Barcelona, 1953.
- Kirk, Elizabeth D. "I would rather have written in Elvish"; *Language, Fiction and The Lord of the Rings*. (En: Spilka, Mark, *Towards a Poetics of Fiction*, edited by..., Indiana University Press, 1977: 289-302).
- Kirk, G.S. *El mito; su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 1985.

- Kirk, G.S. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Vergara, 1984.
- Kirk, G.S. *Los poemas de Homero*. Barcelona, Paidós, 1985.
- Knight, Gareth *The magical world of The Inklings*. Dorset, Element books, 1990.
- Knox, Bernard *Essays Ancient & Modern*. Baltimore, 1989.
- Kocher, Paul H. *Master of Middle-earth: The fiction of J.R.R. Tolkien*. Houghton Mifflin Company, 1972.
- Koster, W.J.W. *Traité de Métrique grecque*. Leyde, 1962.
- Leone, E. *El misterio feliz*. Bs.As., Troquel, 1991.
- Lynn Georg, Michael *Epos, Word, Narrative and the Iliad*. Mac Millian Press, 1988.
- Maliandi, Ricardo *La novela dentro de la novela*. Bs.As., Ramos Americana, 1982.
- Martin, Richard "Similes and Performance". (En: *Written Voices, Spoken -Signs; Traditio, Performance and the Epic Text*. Cambgridge, Mass., Harvard University Press, 1997.
- May, Rollo *La necesidad del mito; la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Bs.As., Paidós. 1992.
- Munz, Peter *Cuando se quiebra la rama dorada; ¿Estructuralismo o tipología?* México, F.de C.E., 1986.
- Nagy, Gregory *The best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1981.
- Nitzsche, Jane Chance *Tolkien's Art; a 'Mythology for England'*. London, McMillan Pres, 1979.
- Noel, Ruth *The languages of Tolkien's Middle-earth*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1980.
- Noel, Ruth *The mythology of Middle-earth*. London, Thames & Hudson, 1977.
- Pearce, Joseph *Tolkien, man and myth: a literary life*. London, Harper Collins, 1999.

- Pearce, Joseph *Tolkien a celebration: collected writings on a literary legacy*, edited by... London, Fount, 1999.
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "Mito y épica: un tratamiento vincular entre Homero y Tolkien". Ponencia presentada en el Simposio Nac. De Estugos Clásicos X da Sbec, Saô Paulo, 22-26 set. 1997. Comprometido para su publicación.
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "Mythopoesis o Sub-creación en la obra de Tolkien". (En: *Synthesis*, 2: 41-51)
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "El Paradigma de la búsqueda épica en la *Odisea* de Homero y *El silmarillion* de Tolkien". (En: *Praesentia*, Rev. Venezolana de Estudios Clásicos, 1996, a.1, nº 1: 259-266)
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "Planteo épico del *Nóstos* en *El Señor de los Anillos* y en *Odisea*". (En: *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, 1997, v. II: 343-351)
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "Rasgos homéricos en un personaje tolkieniano". Ponencia presentada en el XV Simposio Nac. De Estudios Clásicos. Mendoza, 1998.
- Pepe de Suárez, Luz E.A. "La voces narradoras en Homero y Tolkien". Comprometido para su publicación en *Actas del XI Simposio Internacional de Estudios Clásicos*, Kavala, Ag. 24-30, 1999.
- Peradotto, John *Man in the Middle Voice; name and narration in the Odyssey*. Princeton, New Jersey, 1990.
- Presas, Mario Identidad narrativa. (En: *Rev. Latinoamericana de Filosofía*, Bs.As., XXVI, 2.).
- Presas, Mario *La verdad de la ficción*. Bs.As., Almagesto, 1996.
- Prince, Gerald *Dictionary of Narratology*. Univ. of Nebraska Press, 1984.
- Propp, Vladimir *Morfología del cuento*. Coyoacán, 1997.
- Raglan, F.R.S. (Lord Raglan) "The Hero: A Study in tradition, Myth, and Drama. (En: *In quest of the Heroe*. Recop. Princeton University Press, 1990: 87-176)
- Rank, Otto *The Myth of the Birth of the Heroe*. (En: *In quest of the Heroe*. Recop. Princeton University Press, 1990: 1-86)

- Real Academia Española *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983. 7 v.
- Redfield, James M. *Nature and culture in The Iliad; the tragedy of Hector*. London, The University of Chicago Press, 1975.
- Richardson, Scott *The homeric narrator*. Nashville, Tennessee, Vanderbilt Univ. Press, 1990.
- Rodríguez Adrados., Fernández Galiano y otros. *Introducción a Homero*. Madrid, Guadarrama, 1963.
- Rose, H.J. *Mitología griega*. Barcelona, Labor, 1973.
- Rosebury, Brian *Tolkien a critical assesment*. New York, 1994.
- Sale, Roger, *Modern Heroism:Essays on D. H. Lawrence, William Empson and J.R.R.Tolkien*. Los Ángeles, University of California Press, 1973.
- Salu, Mary & Farrell, Robert T. *J.R.R.Tolkien, Scholar and Storyteller, essays in memoriam* edited by..., Cornell University Press, 1979.
- Sandars, N.K. *The epic of Gilgamesh*. English version by... The Penguin Clasicos, 1960.
- Santoyo, Julio César y Santamaría, José Miguel *John R.R.Tolkien*. Barcelona, 1983.
- Savater, Fernando *La infancia recuperada*. Madrid, Tauros, 1976.
- Savater, Fernando *Malos y malditos*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- St.Clair, Gloria, *Studies in the Sources of J.R.R.Tolkien's Lord of the Rings*. Tesis inédita. Universidad de Oklahoma, 1970.
- Scholes, R y Kellogg R. *The nature of narrative*. Oxford University Press, 1968.
- Seaford, Richard *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Segal, Robert A. *In quest of the Hero*. Introduccion y recopilación de... Princeton University Press, 1990.

- Shippey, T.A. Creation from Philology in *The Lord of the Rings*. (En: *J.R.R.Tolkien, Scholar and Storyteller; Essays In Memoriam*. Ed. By Mary Salu and Robert T. Farrell. Cornell University Press, 1979:286-316)
- Shippey, T.A. *The road to Middle Earth*. London, Grafton, 1992.
- Sibley, Brian *De una ida y de una vuelta: El mapa de El Hobbit*. Texto de... , imágenes de John Howe. Barcelona, 1996.
- Sissa, Giulia and Detienne, Marcel *La vida cotidiana de los dioses griegos*. Madrid, 1995.
- Toohy, Peter. *Reading epic: an introduction to the ancient narratives*. London, Redwood Press, 1992.
- Vernant, Jean-Pierre *Los orígenes del pensamiento griego*. Barbelona, 1992.
- Whitman, Cedric H. *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, Mass., 1963.
- Zecchin de Fasano, Graciela C. *Anagnórisis y anagnorismós: proceso y resultado en los reconocimientos de Odisea; el caso de Odiseo y Penélope*. (En: *Praesentia*; rev. Venezolana de estudios clásicos, nº 2-3: 285-308. Mérida, 1998-9).
- Zecchin de Fasano, Graciela C. *Composición y voz narrativa en el canto I de Odisea*. (En: *Synthesis*, v.1: 33-42. La Plata, 1994).
- Zecchin de Fasano, Graciela C. *Memoria y funeral: Príamo y Aquiles en Iliada, XxiV, 472-551*. (En: *Synthesis*, v.7: 57-65. La Plata, 2000)
- Zecchin de Fasano, Graciela C. *Odisea, 13, 256-351*. (En: *Synthesis*, v. 3: 33-43. La Plata, 1996)

ESQUEMA ESTRUCTURAL DE CHANCE

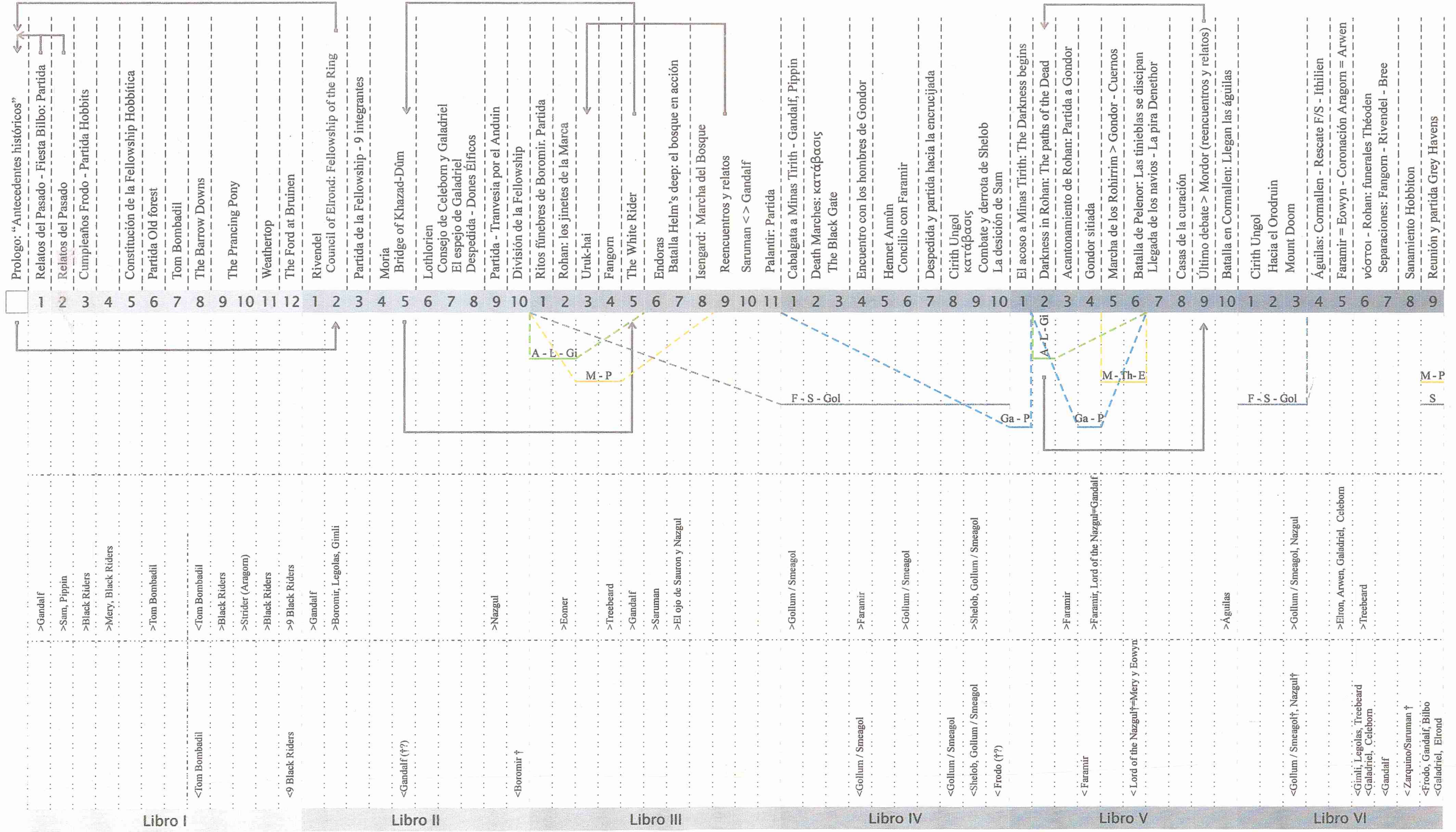
Narrative Patterns in The Fellowship of the Ring	
Book 1	Book 2
COMMUNITY	
Chapters 1-5 Brirthday Party Hobbit "Innocence" Gandalf to Frodo: history of the Ring (and hobbit history) Fellowship: hobbit "orders" Baggins, Gamgee, Brandybuck	Chapters 1-3 Council of Elrond Elven wisdom Council: history of the Ring (and orders) Fellowship: all good orders (elf, dwarf, hobbit, man, wizard)
UNDERWORLD (NATURE)	
Chapters 6-8 Natural Earth Old Forest: death-in-life Barrow-downs, wights (past civilizations, life-in-death) Old Man Willow's sleep spell, fog Tom Bombadil: rescuer	Chapters 4-5 Supernatural Inferno Mines of Moria: greed Balrog, orcs, etc. (spiritual monstrosity, Durin's Banc) Darkness in mines and at Mirrormere Gandalf: rescuer
OVERWORLD (CIVILIZATION)	
Chapters 9-11 Phisical safety, Inn at Bree Big folks' size Strider, literal guide (landscape, enemy)	Chapters 6-8 Spiritual peace and joy, Lorien Loftiness of elves, nobility Galadriel, spiritual guide (the mirror, insight)
THE INDIVIDUAL	
Chapters 12 Frodo: fleeing to the ford alone External Danger: Black Riders Internal Danger: the Ring Solution: closing eyes, riding Heroism: brandishing sword	Chapters 9-10 Frodo: fleeing to the river alone (with Sam) External Danger: Boromir Internal Danger: the Ring Solution: opening eyes on Hill og Seeing (Amon Hen) Heroism: refusing Boromir, escaping alone
SUMMARY	
Chapters 12 Literal journey: space The present The natural, known, realistic The cycle (four seasons) The continuum of life/death	Chapters 9-10 Figurative journey: time The past The supernatural, unknown, unreal The rise and fall of nations The continuum of innocence, understanding

ESQUEMA DE ESTRUCTURAS PARALELAS

Nuestra Propuesta	
Libro 1	Libro 2
Escenario: Hobbiton Cumpleaños Bilbo Partida de Bilbo Reunión con Gandalf - Consejo Micro-fellowship Hobbítica Cumpleaños Frodo Partida de Frodo Peligro Externo: Black Riders Peligro Interno: El Anillo Auxilio: Elfos Peligro Externo: Black Riders Auxilio: Granjero Maggot Partida Bosque Viejo (antecedente de κατάβασις) Peligro Externo: Old Willow Auxilio: Tom Bombadil Refugio Reparador: La casa de Tom Bombadil Partida Túmulos Peligro Externo: Barrow Wights (micro κατάβασις hobbítica) Auxilio: Tom Bombadil Partida Bree Peligro Externo: Black Riders Auxilio: Strider Partida Weathertop Peligro Externo: Black Riders Peligro Interno: El Anillo Auxilio: Strider Partida Vado de Bruinen Peligro Externo: 9 Black Riders Peligro Interno: El Anillo Auxilio: Glorfindel - Aragorn - Elrond	Escenario: Rivendell Concilio de Elrond (asamblea de los pueblos libres) Constitución de la Fellowship of the Ring (integrada por nueve miembros representantes de las cuatro razas) Partida Peligro Externo: Caradhras Auxilio: Gandalf Peligro Externo: Wargos Auxilio: Gandalf Entrada a Moria (κατάβασις de la Fellowship) Peligro Externo: Orcos Peligro Latente: Gollum Auxilio: Gandalf Puente de Khazad Dûm Peligro Externo: Balrog Auxilio: Gandalf - Aragorn αγών - κατάβασις de Gandalf Partida Refugio Reparador: Lothlorien Partida Sam Gebir Peligro Externo: Boromir Peligro Interno: El Anillo Huída Amon Hen Peligro Externo: Sauron (ojo) Peligro Interno: El Anillo Auxilio: Gandalf (voz)

■ Estados de Riesgo
 ■ Estados de Recuperación

Anexo II Estructura Narrativa



Anexo III
Canción (Lamento) de Denethor

“Then Aragorn spoke. ‘They will look for him from the White Tower,’ he said, ‘but he will not return from mountain or from sea.’ Then slowly he began to sing:

*Through Rohan over fen and field where the long grass grows
The West Wind comes walking, and about the walls it goes.*

Pregunta a viento O.	<i>‘What news from the West, O wandering wind, do you bring to me tonight? Have you seen Boromir the Tall by moon or by starlight?’</i>
Envío a viento N.	<i>‘I saw him ride over seven streams over waters wide and grey; I saw him walk in empty lands, until he passed away Into the shadows of the North. I saw him then no more. The North Wind may have heard the horn of the son of Denethor.’</i>
Invocación	<i>‘O Boromir! From the high walls westward I looked afar, But you came not from the empty lands where no men are.’</i>

Then Legolas sang:

*From the mouths of the Sea the South Wind flies, from the sandhills and the stones;
The wailing of the gulls it bears, and at the gate it moans.*

Pregunta a viento S.	<i>‘What news from the South, O sighing wind, do you bring to me at eve? Where now is Boromir the Fair? He tarries and I grieve.’</i>
Envío a viento N.	<i>‘Ask not of me where he doth dwell –so many bones there lie On the white shores and the dark shores under the stormy sky; So many have passed down Anduin to find the flowing Sea. Ask of the North Wind news of them the North Wind sends to me!’</i>
Invocación	<i>‘O Boromir! Beyond the gate the seaward road runs south, But you came not with the wailing gulls from the grey sea’s mouth.’</i>

Then Aragorn sang again:

*From the Gate of Kings the North Wind rides, and past the roaring falls;
And clear and cold about the tower its loud horn calls.*

Pregunta a viento N.	<i>‘What news from the North, O mighty wind, do you bring to me today? What news of Boromir the Bold? For he is long away.’</i>
Respuesta Final	<i>‘Beneath Amon Hen I heard his cry. There many foes he fought. His cloven shield, his broken sword, they to the water brought. His head so proud, his face so fair, his limbs they laid to rest; And Rauros, golden Rauros-falls, bore him upon its breast.’</i>
Invocación	<i>‘O Boromir! The Tower of Guard shall ever northward gaze To Rauros, golden Rauros-falls, until the end of days.’</i>

Anexo IV
Iliada canto 24

Versos formulaicos introductorios	<p>ὦς ἔφαθ', υ διέστησαν καὶ εἶξαν ἀπήνη οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μιν ἔπειτα τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοῦς θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσαν ἀοιδὴν</p>	Versos Conectivos
Planto de Andrómaca 21vv. 725/745	<p>ὕν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δυ στενάχοντο γυναῖκες. τῆσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα· ἄνερ ἀπ' αἰῶνος νέος ὄλεο, κὰδ δέ με χήρην λείπεις ἐν μεγάροισι· πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς ὄν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἴω ἦβην ἵξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης πέρσεται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτὴν ἔσκευ, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα, αἱ δὴ τοι τάχα νηυσὶν ὀχθήσονται γλαφυρήσι, καὶ μιν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αἶ τέκος ἦ ἔμοι αὐτῇ ἔψεαι, ἔνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο ἀθλεύων πρὸ ἀνακτος ἀμειλίχου, ἦ τις Ἀχαιῶν ἴψει χειρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον χωόμενος, φῶ δὴ που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἔκτωρ ἢ πατέρ' ἦν καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν Ἔκτορος ἐν παλάμησιν ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδᾶς. οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατήρ τεὸς ἐν δαυλυγρή· τῶ καὶ μιν λαοὶ μιν ὀδύρονται κατὰ ἄστν, ἀρητὸν δυ τοκεῦσι γόνον καὶ πένθος ἔθηκας Ἔκτορ· ἔμοι δυ μάλιστα λελείψεται ἄλγεα λυγρά. οὐ γὰρ μοι θνήσκων λεχέων ἐκ χεῖρας ὄρεξας, οὐδέ τί μοι εὔτες πυκινὸν ἔπος, οὐδέ κεν αἰεὶ μεμνήμην νύκτας τε καὶ ἡμέματα δάκρυ χέουσα.</p>	Versos Conectivos
Versos formulaicos introductorios	<p>ὦς ἔφατο κλαίουσα, ἐπὶ δυ στενάχοντο γυναῖκες. τῆσιν δ' αὐθ' Ἐκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο:</p>	Versos Conectivos
Planto de Hécuba 12vv. 748/759	<p>Ἔκτορ ἐμῶ θυμῶ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων, ἦ μὲν μοι ζωὸς περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν· οἱ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιο περ αἴση. ἄλλους μιν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκύς Ἀχιλλεὺς πέρνασχ' ὄν τιν' ἔλεσκε πέρην ἀλὸς ἀτρυγέτοιο, ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν· σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκει χαλκῶ, πολλὰ ὑστάζεσκεν ἐοῦ περὶ σῆμ' ἐτάροιο Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δέ μιν οὐδ' ὄς. νῦν δέ μοι ἐρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισι κεῖσαι, τῶ ἵκελος ὄν τ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων οἷς ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνε.</p>	Versos Conectivos
Versos formulaicos introductorios	<p>ὦς ἔφατο κλαίουσα, γόνον δ' ἀλίσστον ὄρινε. τῆσι δ' ἔπειθ' Ἑλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·</p>	Versos Conectivos
Planto de Helena 14vv. 762/775	<p>Ἔκτορ ἐμῶ θυμῶ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων, ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής, ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ' ὡς πρὶν ὄφελλον ὀλέσθαι. ἦδη γὰρ νῦν μοι τόδε εἰκοστὸν ἔτος ἐστὶν ἐξ οὗ κείθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης· ἀλλ' οὐ πω σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον· ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων, ἢ ἐκυρή, ἐκυρὸς δυ πατήρ ὡς ἦπιος αἰεὶ, ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι παραιφόμενος κατέρυκες σῆ τ' ἀγανοφροσύνη καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσι. τῶ σέ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνομένη κῆρ· οὐ γὰρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ ἦπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.</p>	Versos Conectivos

FE DE ERRATAS

En el Sumario deben corregirse los números de páginas: 1. = pág. 43; 2. = pág. 84; 2.1 = pág. 144; 2.1.1 = pág. 144; 2.1.2 = pág. 148; 2.1.3 = pág. 162; 2.1.4 = pág. 171

p. 2 - Falta incluir *The Letters of J.R.R. Tolkien* Edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien. London, Allen & Unwin, 1981. (*Letters*)

p. 8 - faltan en la cita entre el primer y segundo renglón “its shape, and its sheen, and the glistening of dewdrops on its edges. Yet he wanted to paint a whole tree, with all of”

p. 13 - en el final de la cita: through y no trough

p. 15 - éstos (en el texto citado)

p. 15 - debe decir entrecruzan y no estre cruzan y subterránea y no subteránea

p. 18 - suprimir todos en: “todos los textos”

p. 20 - falta acento a “Índices”

p. 23 - no corresponde mayúscula en “leyenda”

p. 26 - debe decir writers y no wrriters

p. 34 - debe decir “Ferro, 1996” y no 1966

p. 41 - línea 4, debe decir aparece y no apatrece; τυχη y no tuxh

p. 51 - insertar luego de “siglo XVIII” debido a Clara Reeve

p. 51 - una línea más abajo debe decir considerándolo y no considerándole

p. 51 - dos líneas debajo de la cita falta espacio: un tanto

p.51 – debe colocarse coma después de enconadas

p.52 - debe decir afirmación y no firmación

p. 84 - μεδέν ἄγαν

p. 87 - debe decir: y Virgilio

p. 95 - *The Lord of the Rings* (falta la bastardilla)

p. 95 - Después de: Gondor. Debe suprimirse “históricos” que corresponde al fin de la nota a pie de página.

p. 96 – Deben ir entre comillas: Anales de los reyes y los gobernantes;

La cuenta de los años;

Árboles familiares;

Calendario de la Comarca;

Escritura y ortografía

y Lenguajes y pueblos de Tercera Edad.

p. 97 - luego de “entre el qué y el cómo debe ir ,

p. 98 – debe decir: Secondary Belief”, y esta tarea “will probable require

p. 100 - *The Lord of the Ring* (falta la bastardilla)

p. 100 - después de “Despojados de todo” va ,

p. 106 - τῶ

p. 115 - primera cita en inglés debe decir an y no and y cuatro líneas antes del final de la página debe decir grasses y no grasas.

p. 118 - debe decir Pelennor y no Pelenor, *idem* pp. 126 y 140

p. 119 - debe decir Éowyn y no Eówyn

p. 120 - hay;; suprimir uno

p. 121 - debe decir *Odisea*, 14,

p. 121 - debe decir contrapartida y no coontrapartida

p. 123 - debe decir con los y no conlos

p. 124 - nota pie de pág. Debe decir discutible y no dsicutible

p. 126 - debe decir Pelennor y no Pelenor

p. 130 - punto aparte entre Focalización extradiegética. y Actitud

- p. 131 - debe decir Edwards y no Edwads
- p. 131 - falta punto final
- p. 132 - debe decir whether y no wether y Pelennor y no Pelenor
- p. 134 - debe decir Nazgûl y no Nazgul
- p. 136 - debe decir deliberadamente y no liberadamente e *Iliada* y no *Iliada*
- p. 139 - cerrar comillas luego de Great Sea
- p. 140 - debe decir Pelennor
- p. 147 - debe decir que y no qe
- p. 148 - espacio luego de (9) y (22) y *The* y no **The**
- p. 150 - suprimir)
- p. 151 - debe decir πρώτα
- p. 152 - debe decir περ y no περρ
- p. 158 - debe decir was y no waas
- p. 159 - debe decir manifieste y no manifiesta y cómo y no como
- p. 161 - debe ir una coma: hombres de Gondor, lejanos...; y la cita es (*LOTR*: 663-4)
- p. 161 - después de crafts falta en la cita una oración: Such is the need of our days. En la misma página debe decir héroe y no hétroe
- p. 165 - debe decir al pueblo y no el pueblo
- p. 171 - coma después de especialistas e insertar los antes de *loremasters*
- p. 172 - debe decir héroe y no hëroe
- p. 173 - debe decir son y no es
- p. 174 - debe ir coma después de Anduril
- p. 181 - debe decir Frodo's feet y no Frodo'feet y as y no asi y en el texto en *itálica* debe haber un espacio entre like y the
- p. 186 - debe decir from y no f rom y en la misma página son y no song

- p. 187 - debe ir coma luego de potencia física y también luego de muerto Héctor
- p. 188 - debe decir King y no Kinf
- p. 189 - debe decir returning - Mindolluin – Pelennor, no reeturning y Mindolhuin y Pelenor
- p. 190 - debe ir coma después de establecido
- p. 192 - debe decir I will sing to you of Frodo y no I will sing to you Frodo
- p. 193 - debe decir renown y no enown
- p. 197 - debe ir coma después de *märchen*
- p. 200 - debe ir apertura de comillas y no cierre
- p. 202 - debe decir *The Lord of the Rings* y no *LOTR* y éste y no este
- p. 202 - suprimir coma después de Sauron
- p. 202 - debe decir Bruinen y no Bruiniem
- p. 203 - debe decir la Destrucción del anillo para poner freno a los designios nefastos de Sauron , en lugar de la Derrota de Sauron y la preservación de Middle Earth
- p. 204 - debe decir trabajan y no trabaja y más y no màs
- p. 207 - debe decir Valinor y no Vallinor
- p. 211 - debe decir not y no no en el texto inglés
- p. 212 - corresponde espacio entre el y capítulo
- p. 216 – debe decir and their horses y no aad their horse y una línea más abajo horses y no horse y en la siguiente cita en inglés debe decir unheard of!’ Y no unheard of’
- p. 217 - corresponde coma después de followed
- p. 217 - debe decir following y no followwing y colocar coma después de necesidad
- p. 218 - debe decir mountain y no mountaain
- p. 222 - debe decir mortales y no moratales
- p. 223 - πολλοὶ

p. 225 - va coma entre relato y funcionando

p. 226 - debe decir αὐτὸς δ' ἐν κοινήσι

p. 228 – debe decir Gandalf y no Gandlaf

p. 229 - posibilidades y no posibilidades

p. 230 - of y no fo y could y no coould

p. 236 - va coma en lugar de puno y en la siguiente línea falta cita (1998: 124)

p. 237 - falta cita (1998: 115)

p. 241 – debe decir construir y no constuir