

## INVOCACIÓN TRENÉTICA Y RITUALES DE MUERTE: ESQUILO Y TOLKIEN

Prof. Luz E. A. Pepe de Suárez  
*Universidad Nacional de La Plata*

### RESUMEN:

A partir de una investigación acerca de los rituales de muerte se procede a realizar un análisis de la estructura del *kommós* (vv. 306-478) de *Coéforas* para abocarse luego al rastreo de manifestaciones similares en *The Lord of the Rings*. El trabajo adhiere a la metodología filológico-literaria.

### ABSTRACT:

From the starting point of an investigation on the death rituals, an análisis of the structure of the *kommós* from *Choepori* (306-478) is carried about to afterwards deepen similar manifestations in *The Lord of the Rings*. The paper supports and follows the philological literary methodology.

PALABRAS CLAVE: Esquilo, *Coéforas*, Tolkien, *El Señor de los Anillos*.  
KEY WORDS: Esquilo, *Choepori*, Tolkien, *The Lord of the Rings*.

Las ceremonias de la muerte y los ritos que acompañan al héroe en su tránsito hacia la eternidad han revestido en todas las culturas características similares, han ocupado siempre un sitio destacado en la vida de los pueblos y, podría decirse que constituyen en cierta manera un primer nivel estético en la cultura de dichos pueblos. No existe ninguna ceremonia que suscite un grado de emoción tan alto entre los participantes. Del mismo modo, no hay otra ceremonia en la que se concentre la atención de tal manera sobre un personaje único aún teniendo en cuenta el hecho de que el protagonista permanece mudo. Una enorme cantidad de pasiones diversas y de pensamientos encontrados se generan a partir de ese personaje único y bullen a su alrededor.

El escritor albanés Ismail Kadaré revisando el patrimonio folklórico de los pueblos que desde la Antigüedad habitaron la península balcánica destaca la similitud existente entre los ritos fúnebres y aquellos relacionados con los contratos nupciales, ceremonias a su parecer tan diferentes y tan semejantes. Durante milenios han constituido la institución cultural fundamental de los Balcanes y para el mencionado escritor "Leur similitude n'est pas le fait du hasard: elle découle de la conception de la vie et de la mort comme phénomène unique, à deux dimensions, present dans l' une comme dans l'autre."<sup>1</sup> Kadaré sostiene que este tipo de ceremonias se conecta de una manera muy especial con los orígenes de la tragedia, ya que los participantes de dichas ceremonias se relacionan con los protagonistas y emocionalmente se colocan en su lugar. Recuerdos y esperanzas se mezclan con pasiones contenidas y de pronto la atmósfera está empapada de drama. Ese deseo de identificación sería entonces la primer expresión, confusa aún, de una exigencia dramática. Si analizamos de cerca el ritual mortuorio comprobaremos que el momento culminante es el de la inhumación. Esa cavidad abierta y el espacio que le sirve de marco es para Kadaré el primer escenario del teatro trágico. El protagonista, el muerto, es "El Personaje", por muchas razones, pero sobre todo, porque él mismo no puede hablar de sí y de su vida. Otros serán los que deban hacerlo en su lugar y por él, y más que a sus parientes, este trabajo les tocará a quienes ya son profesionales: las plañideras o lloronas. Estas serían la prefiguración del coro antiguo, a quien se ha denominado el espectador

---

<sup>1</sup> Kadaré (1994: 24).

ideal, una especie de “élite” elegida para hablar en nombre de todos. Precisamente éste, es el papel de las plañideras: se las convoca a las ceremonias fúnebres para que formulen de una manera correcta y ordenada el dolor desaforado de los deudos del difunto. En Albania –dice Kadaré<sup>2</sup>– se emplea aún la expresión *e qarë ligj* que significa literalmente “llorar según la ley”. A esto es preciso añadir el hecho de que el vocablo *ligj* tiene, además del significado de ley, otros significados: discurso emocionante, patético, y también canto fúnebre, treno. Por lo tanto, llorar según la ley, es llorar de acuerdo a un texto establecido, emitir un llanto, un lamento codificado, de acuerdo a ciertas reglas establecidas, obedeciendo a las leyes. ¿Y qué otra cosa es lo que realizan las esclavas troyanas que constituyen el coro de *Coéforas* de Esquilo, cuando, al iniciarse la tragedia, emergen del palacio marchando junto a Electra hacia la tumba de Agamenón, obedeciendo el mandato de las libaciones en forma de estremecedor cortejo?

El muerto debía ser honrado en su sepultura como lo había sido en su casa terrenal. Conservaba en su existencia muda y velada en el mundo subterráneo, sus pasiones terrestres, odios y amores. De estas pasiones, la venganza es la más fuerte. En tanto no quedara saldada la deuda de sangre, el espíritu del difunto asediaba a parientes con apariciones amenazadoras. El Coro de *Coéforas* exclama:

τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει  
πυρὸς μαλερὰ γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·  
ὀτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων, ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων·  
πατέρων τε καὶ τεκόντων γόος ἔνδικος ματεύει  
τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς ταραχθεῖς. (v. 323-330)

“Oh hijo, la mandíbula devoradora del fuego no destruye los sentimientos de los muertos. Después de la vida, su cólera estalla. El muerto aúlla y su voz delata al asesino. Entonces

---

<sup>2</sup> Kadaré (1994: 29).

*el justo duelo de los antepasados y de los padres impulsa por todas partes a los hijos de la venganza*<sup>3</sup>

Los coros de Esquilo alcanzan una dinámica lírica insuperable y particularmente, este treno frente a la tumba del monarca asesinado es una obra maestra en su especie. Compuesto para dos voces que se añaden al coro este *kommós* que abarca 172 versos y se extiende desde el v. 306 hasta el 478, permite al poeta el despliegue de un arte inigualable. La composición trenética cristaliza en lo que en términos musicales se llamaría forma ternaria y los participantes inciden uno sobre otro alternándose, impulsándose y restringiéndose en sucesivos cambios de ánimo a la par que conforman un todo orgánico y extremadamente complejo.

Comienza con un lamento estremecedor y se cierra con otro, con la diferencia de que el lamento inicial está en boca de los dos hermanos, mientras el coro en contrapunto los urge a rogar por la venganza; en cambio, el lamento final en dramático contraste, nos brinda la enfervorizada plegaria de los hermanos, que con espontánea ferocidad claman por la venganza, mientras que el coro, ahora lanza un patético lamento por las desgracias pasadas y las por venir, en un lúgubre tono premonitorio.

Entre estos dos lamentos simétricos se van alternando las voces angustiadas de los dos hermanos confortándose y sosteniéndose mutuamente, y sucediéndose tanto en la súplica como en la imprecación, en un esquema musicalmente perfecto que, tal como lo estableciera con exhaustiva agudeza Thomson,<sup>4</sup> repite el esquema compositivo de la fuga, donde una voz enuncia un tema que retoma una segunda voz y luego una tercera y así sucesivamente, de acuerdo con el número de voces para el que ha sido concebida. En tanto, la primera voz ha producido un segundo tema contrasujeto, que también es retomado por las otras voces, como antes, aunque puede alterarse el orden. En el cierre a menudo se alcanza un clímax en donde las voces se superponen; es decir, la segunda comienza antes de que finalice su exposición la primera, y la tercera irrumpe antes de que la segunda complete su tema, y así sucesivamente, hasta que todas

---

<sup>3</sup> La versión es de la autora. El texto en griego utilizado corresponde a la edición de Thomson (1966).

<sup>4</sup> Thomson (1966, v. I: 36).

están cantando el mismo tema pero cada una un poco más adelantada que la otra. A esto se lo conoce con el nombre de *stretto*. (Cfr. Anexo I con esquema compositivo). El Coro, además inserta en tres oportunidades, breves pasajes de recitativos anapésticos a modo de sombrío comentario que repite el clamor de venganza. (vv. 309-14; 340-41; 375-9), hasta que finalmente se integra a la forma coral (vv.386-92).

En este *kommós* particular le corresponde a Orestes la introducción del primer tema (vv.315-18) que será retomado por Electra en los vv. 332-5. El segundo tema lo formalizará Orestes en los vv. 345-7 para ser retomado por Electra en vv. 363-5. Una invocación a Zeus cierra el lamento y se procede a la imprecación por el justo castigo de los asesinos en los vv. 380-5. En los vv. 394-9 Electra espeja el grito y se alcanza el primer clímax. Sigue un remanso a modo de contraste a la exaltación alcanzada. Orestes, titubea y vacila (vv.405-9) y el coro se desespera (vv.410-17). La segunda voz a cargo de Electra (vv.418-23) recupera terreno recordando las injusticias y los ultrajes padecidos, repitiendo prácticamente las palabras iniciales de Orestes en vv. 315-318. El coro la sigue en el recuerdo de las danzas funerarias ejecutadas a la muerte del rey, pero Electra, ya lanzada, irrumpe antes de que el coro finalice la estrofa. Aquí comenzaría según el esquema propuesto por Thomson el *stretto* que rápidamente hará eclosión en el segundo clímax. Acicateado por los dolorosos recuerdos que reviven las mujeres Orestes reacciona violentamente de su pasada vacilación y el Coro aprovecha para avivar el horror y la furia reviviendo la mutilación del cuerpo y los deshonrosos funerales en los vv. 439-44. Se precipita Electra rememorando sus padecimientos maltratada por su propia madre, deshonrada, vilipendiada, expulsada del palacio como un perro. El Coro se le acopla en la urgencia del reclamo (vv. 451-55) y Orestes se hace oír otra vez asumiendo la voz conductora; se inserta la segunda voz y la sigue inmediatamente el coro y se dispone de esta forma el cierre del *stretto* en los vv. 456-60. Unánimemente ahora, y fortalecidos invocan el castigo de los culpables y claman por la asistencia del muerto para la empresa vengadora en un estallido pasional. La decisión está tomada: ejecutarán la venganza. Se alcanza así el segundo clímax. Pero el Coro siente repentinamente un estremecimiento ante el horror que él mismo ha despertado y estalla en gemidos lamentando la maldición de la estirpe

que se ha materializado a partir de la tumba y habita ahora en Electra y Orestes.

En *The Lord of the Rings* Tolkien cumple con el ritual funerario en otro estilo y el tono de la invocación es diferente. La situación no enfrenta aquí la maldición de una estirpe sino que se origina frente a las dos primeras bajas suscitadas entre los integrantes de la Hermandad del Anillo provocadas por los designios sombríos del Poder Oscuro. El primer lamento sucede con posterioridad a la caída de Gandalf en los abismos de Moria, luego del tremendo enfrentamiento con el Balrog. Entre los miembros de la Comunidad todavía el dolor está muy fresco para ponerlo en palabras – “the grief was still to near, a matter for tears and not yet for song”<sup>5</sup> y por otra parte están todavía en la huída y sólo al llegar al remanso de Lothlórien, con el fondo de los coros élficos que se les unen en el recuerdo y el lamento, surge, nostálgico y doloroso, el clamor por el Guía perdido a modo de elegía y llanto contenido. Pero no se ejecutan rituales fúnebres dado que el cuerpo de Gandalf yace lejos en los abismos de Moria.

La segunda instancia en cambio es deliberadamente trenética y está acompañada de ritos que conforman una ceremonia funeraria, aunque aquí la elegía por el muerto no reviste el carácter de elemento movilizador o aguijón disparador de la venganza. En el ánimo de los otros héroes que rodean el cuerpo de Boromir atravesado por numerosas flechas orcas no hay hesitación ni temor en cuanto al futuro. La decisión está tomada: rescatarán a los hobbits prisioneros y vengarán a Boromir defendiendo el último bastión de Gondor aunque en ello les vaya la vida. Pero tampoco hay dudas en cuanto a lo que debe ejecutarse antes. A pesar de lo álgido del momento y la urgencia que los acosa ninguno pone en duda que los ritos fúnebres deben ser cumplidos. “We cannot leave him lying like carrion among these foul Orcs” dice Legolas y está expresando el pensamiento de todos. La preocupación por evitar que el cuerpo sea profanado por animales carroñeros es la misma que gravita en el espíritu de los héroes de Homero. Idénticos ecos resuenan en el pedido de Héctor a Aquiles (XXII, 338-9) y la fuerza que sostiene la marcha de Príamo a través del campamento

---

<sup>5</sup> Tolkien (1995: 350).

enemigo para rescatar el cadáver de su hijo (XXIV, 235-7) es producto del mismo sentimiento.

El ritual que en este caso van a consumir los restantes miembros de la Comunidad del Anillo estará determinado por las circunstancias. Ante la imposibilidad de enterrar debidamente al héroe caído, dada la falta de tiempo y herramientas, o de cubrir al menos, el cuerpo con piedras a modo de túmulo puesto que no hay rocas en la cercanía, deciden colocarlo en una de las barcas élficas y librarlo a la corriente tumultuosa del Anduin que rápidamente lo conducirá a las cercanas caídas del Rauros. Previamente cumplen los ritos correspondientes colocando bajo su cabeza a modo de almohada póstuma la capa élfica con la capucha gris y le acomodan los cabellos oscuros. A su lado disponen el yelmo y sobre el regazo el cuerno hendido y la empuñadura y los fragmentos de la espada, quebrada en la denodada lucha. El fúnebre ritual se completa al colocar a sus pies las armas de los enemigos muertos como tributo final conquistado en el combate. De esta manera lo confían al río que lo aleja con celeridad y la voz del narrador aparece sintiéndose obligada a adelantarnos el mito:

*“in Gondor in after-days it was long said that the  
elven-boat road the falls and the foaming pool,  
and bore him through Osgiliath and past the many  
mouths of Anduin, out into the Great Sea at night  
under the stars.”<sup>6</sup>*

A medida que la barca se aleja en la corriente se dispone el cierre de la ceremonia con la elegía fúnebre que entonan a dos voces alternas los amigos restantes, turnándose en la lamentación y el duelo. La composición lírica se inaugura, luego del enunciado dialógico de Aragorn, que se constituirá en la idea central del poema, con la invocación al viento del Oeste, punto Cardinal de la antigua Númenor perdida y de Valinor. (Cfr. Anexo II). Los versos se suceden con la cadencia rítmica del metro épico a pesar de que la intención de la composición es declaradamente trenética. Es ostensible el recurso de los versos aliterativos que evocan el recuerdo de una melopea. El lamento fúnebre está conformado a modo de composición triádica con una primera estrofa a cargo de Aragorn en donde

---

<sup>6</sup> Tolkien (1995: 407).

se interroga al viento del Oeste demandándole noticias del héroe perdido en un esquema tradicional de pregunta-respuesta. Al responder el viento del Oeste cierra la estrofa remitiendo al viento Norte. La segunda instancia a modo de antiestrofa se explicita en la voz de Legolas y aquí el destinatario es el viento del Sur que repitiendo el esquema anterior de la respuesta negativa genera el cierre de la antiestrofa con el envío al viento del Norte. La voz de Aragorn retoma el tema preparando el final de la composición con la tercera estrofa épica donde aparece el viento Norte que colocará el sello definitivo con el anuncio de la muerte del héroe de Gondor. El treno plantea dos interrogantes. En primer lugar la deliberada omisión del viento del Este y la ausencia en el lamento de la voz de Gimli. La razón de este silencio se devela en la alternativa dialógica que dispone el cierre del ritual funerario.

*“You left the East Wind to me”, said Gimli, ‘but I will say naught of it’.  
That is as it should be’, said Aragorn. ‘In Minas Tirith they endure the East Wind, but they do not ask it for tidings. But now Boromir has taken his road, and we must make haste to choose our own’.”<sup>7</sup>*

El segundo interrogante es quién es el emisor de las demandas a los respectivos vientos que escuchamos en la *performance* de Aragorn y Legolas, que sin lugar a dudas no hablan por ellos mismos, sino que evidentemente están cumpliendo el papel de los deudos.

Según atestigua Christopher Tolkien<sup>8</sup> en un meticuloso análisis de este pasaje, la primera versión de esta composición lírica lleva el título de [*Canción*] *Lamento de Denethor por Boromir* y sólo difiere en algunos puntos de la forma definitiva. Menciona además la existencia de un boceto más primitivo donde aparece el Viento del Este que sopla “más allá de la Torre de la Luna”. Ch. Tolkien sostiene que, aunque por el título original podría suponerse la intención de su padre de incluirla en boca de Denethor en otro momento de la historia, esta idea se ve anulada porque aparece en un borrador de la misma época, el nombre de Trotter identificándolo al

<sup>7</sup> Tolkien (1995: 438).

<sup>8</sup> Tolkien, Ch (1994, v. II.: 449).

personaje que inicia la escena del lamento. En el texto definitivo Aragorn sustituye a Trotter. De cualquier modo, siempre según Ch. Tolkien, la canción es “El lamento” de Denethor por su hijo y heredero desaparecido, expresado a través de las voces de sus compañeros de batalla.

A lo largo de la obra del filólogo inglés los testimonios elegíacos se multiplican. Aragorn recita los versos de una antigua estrofa dedicada a Eorl the Young en donde aflora el sentimiento de tristeza provocado por la conciencia de la mortalidad de la raza y donde es posible detectar ecos del *ubi sunt* medieval.<sup>9</sup> La canción de Nimrodel que Legolas entona para sus compañeros al penetrar en Lothlórien llora la pérdida de la doncella élfica. También Sam recuerda en la Cima de los Vientos unas estrofas que lamentan la muerte de Gil-galad y Gimli durante el paso por Moria, canta una noche un lamento por Durin, cuya corona espera en las profundidades del lago Espejo, el Kheled-zâram que su dueño despierte de su eterno sueño. Y una melancolía desesperanzada empapa las estrofas de la balada de los Ents llamando a las perdidas Entwives, últimos testimonios de una antigua raza que se desvanece.

Pero en verdad, si nos detenemos a considerarlo en profundidad, los tres volúmenes de *The Lord of the Rings*, despliegan el friso policromado de un enorme tríptico trenético. Lo mismo que en la Atenas del siglo V *Los Persas* de Esquilo se alza como una grandiosa oración fúnebre por un imperio derrotado, la obra de Tolkien en su totalidad conforma un largo lamento por la desaparición de una época cuyo fin se avizora próximo.

Así lo atestigua Galadriel al rechazar la tentación del Poder materializada en el anillo que Frodo le ofrece:

“‘I pass the test’, she said, ‘I will diminish, and go into the West, and remain Galadriel.’”<sup>10</sup>

Así como Aquiles enfrenta a Héctor consciente de que la muerte de su oponente, sellará a su vez su propia *moira* luctuosa, Galadriel y Elrond tienen la dolorosa certeza de que el fin de Mordor será la señal determinante de la desaparición de su propia estirpe, que irá embarcándose

<sup>9</sup> Tolkien, Ch (1994, v. II.: 530).

<sup>10</sup> Tolkien (1994: 385).

en sucesivos viajes, en los navíos que Cirdan custodia en los Puertos Grises, rumbo al Oeste sí, pero abandonando esa Tierra Media, que tanto aman, en donde, exiliados voluntarios de Taniquetil, supieron crear un mundo a imagen y semejanza del que habían abandonado, pálido reflejo de Valinor, pálido y efímero, pero destello al fin de un mundo superior.

## **Bibliografía**

- Kadaré, I. (1994) *Eschyle, le grand perdant*, París.
- Thomson, G. (Ed) (1966) *The Oresteia of Aeschylus*, 2v, Amsterdam-Praga.
- Tolkien, Ch. (Ed) (1993-1996) *La historia de El Señor de los anillos*, 4v, Barcelona.
- Tolkien, J. R. R. (1995) *The Lord of the Rings*, London.