

**EL VIAJE DEL HÉROE Y LOS MITOS
GRIEGOS EN TOLKIEN. DE LOS
TEXTOS CLÁSICOS AL CINE**

Andrés Valverde Amador

SOCIETAT D'ESTUDIS TOLKIEN ESPANOLA

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. EL VIAJE DEL HÉROE EN <i>EL SEÑOR DE LOS ANILLOS</i> . DE LA CULTURA CLÁSICA AL CINE.....	1
2.1. De Moria al Monte del Destino. La <i>katabasis</i> de Tolkien y su adaptación fílmica	3
3. <i>EL SILMARILLION</i> Y LOS MITOS GRIEGOS	6
3.1. El poder de la música. De Orfeo y Eurídice a Beren y Lúthien	8
4. CONCLUSIONES.....	12
5. BIBLIOGRAFÍA	12

SOCIEDAD TOLKIEN ESPAÑOLA

1. INTRODUCCIÓN

J.R.R. Tolkien (1892-1973), conocido popularmente gracias a *El señor de los anillos* (de ahora en adelante SA), fue ante todo un respetado filólogo que dedicó toda su vida a las lenguas y las historias que las rodean. De hecho, a los once años empezó a estudiar griego y fue entonces cuando se adentró en los mitos clásicos: una fuente inagotable para su imaginación y que años más tarde desarrollaría en su *legendarium*. Como afirma Tolkien en la carta 142 «Fui formado en los clásicos y descubrí por primera vez la sensación del placer literario en Homero» (Carpenter, 1993, p. 269). Así, la Cultura Clásica ocupará un importante lugar en la estructura narrativa y en la construcción de los mitos, leyendas y personajes tolkienianos. Un mundo que conserva, como paradigma de la fantasía épica, su peso en la literatura y el cine de este género.

El presente trabajo analiza la influencia de la mitología y los textos primarios griegos en la obra de Tolkien. En primer lugar, centrándonos en los paralelismos clásicos y en la *katabasis* de SA como libro y adaptación cinematográfica. Y en segundo lugar adentrándonos en su obra póstuma *El Silmarillion* (de ahora en adelante S). Aquí, además, se profundiza en la historia de Beren y Lúthien —una de las más importantes de S— y su relación con el mito de Orfeo y Eurídice. De este modo descubriremos una interesante intertextualidad entre la Cultura Clásica, la literatura de fantasía y el cine.

2. EL VIAJE DEL HÉROE EN *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*. DE LA CULTURA CLÁSICA AL CINE

La mitología griega contiene una gran variedad de historias y personajes que proporcionan nuestros arquetipos narrativos. Y están presentes en numerosas culturas del mundo, como bien desarrolló y argumentó Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* (1949). En este sentido, encontramos una curiosa hipertextualidad en torno a SA (libro y películas) y el viaje del héroe en el cine *blockbuster*, pues la mitología grecolatina —muy presente en esta obra de Tolkien— será muy influyente en la estructura narrativa del primer *Star Wars*¹ (1977). Esto supondrá el asentamiento hollywoodiense del modelo de Campbell. Más tarde, la adaptación tolkieniana de Peter Jackson —

¹ Gracias al éxito del filme, que asimiló las características de Tolkien y los postulados de Joseph Campbell, se estandarizó la estructura narrativa del viaje del héroe en el guion cinematográfico de Hollywood.

influenciado por George Lucas²— cerrará dicho círculo hipertextual. Es más, la influencia clásica se verá reflejada en el modo de mostrar al héroe del primer período hollywoodiense, y que volverá a emplearse en la adaptación cinematográfica de Jackson³. Como señalan en su artículo Gil Ruiz y García García (2016) «En el período clásico (1920-1940s), actúa de manera justa obedeciendo a la verdad (mitológica y fundadora) para realizar su tarea» (p. 4). Algo que vemos claramente en la construcción de los personajes positivos de Tolkien.

La estructura narrativa del viaje del héroe en *SA* supone una hibridación entre el héroe mítico (categoría general; patrimonio del pueblo) y el héroe épico (categoría particular de ámbito literario), presente ya en la Antigua Grecia en los personajes de Aquiles (*Ilíada*) y Odiseo (*Odisea*), pues ambos responden a las dos tipologías de héroes. En este sentido, además, vemos como *SA* se sustenta en los temas de la guerra y la misión. Por tanto, la historia de Tolkien ofrece un doble componente que sigue la tradición homérica y hace más atractivo el relato:

En la literatura épica clásica los temas de la guerra y la misión suelen tratarse por separado, si bien pocos son los poemas épicos que no han utilizado el uno o el otro. Este hecho se observa con toda claridad en las obras de Homero, creador de la tradición épica. Su *Ilíada* trata de la guerra de Troya mientras que la *Odisea* narra los viajes y las aventuras de un héroe en su camino de regreso a casa. (Carter, 2002, pp. 143-144).

Esto ofrece una clara analogía entre Guerra de Troya = Guerra del Anillo y Aventuras de Odiseo = Aventuras de Frodo. Una guerra y episodios extensibles a muchos otros personajes de Tolkien y que enriquecen la adaptación cinematográfica, cuya estructura del relato visual pone de relieve la dualidad homérica de la guerra y el viaje. Muestra de ello es el recurrente montaje paralelo en la trilogía de Jackson, donde el espectador sigue los eventos de la batalla y el viaje de Frodo y Sam de forma paralela.

De este modo, Tolkien sigue la tradición del género épico homérico (s. VIII a. C.), pues *SA* puede enmarcarse en el género narrativo con pasajes en verso, amén de relatar las proezas de los pueblos libres de la Tierra Media y ensalzar a las clases nobles de elfos, hombres o enanos. Y todo ello —buena muestra son los apéndices de *SA*— ofreciendo

² Lucas se inspiró en *SA* para escribir *Star Wars*, y años después Jackson tuvo en cuenta el filme *Willow* (Ron Howard, 1988) —una historia muy tolkieniana escrita por Lucas— para retratar a los Hobbits y La Comarca. Como afirma Trujillo Silva (2018) «Lucas no pudo hacerse con los derechos de autor de *El Hobbit*, de J. R. R. Tolkien, de tal suerte que no tuvo otra opción que inventar una trama que se le pareciera» (p. 60).

³ En esta adaptación el guion cumple, además, con todos los rasgos característicos del *péplum*, como son la ambientación mitológica o la espectacularidad y la violencia de las diversas batallas.

muchas páginas a la genealogía de todas estas razas. Además, muchos de sus pasajes fueron escritos para ser leídos, e incluso cantados, en voz alta a la manera de los aedos de la Antigua Grecia. Por otro lado, y retomando la importancia de los apéndices tolkienianos, son curiosas las semejanzas de estos con la historiografía de Hecateo y Heródoto. En especial con los nueve libros que componen las *Historias* (ca. 430 a. C.) de este último, pues los enfrentamientos entre griegos y bárbaros ofrecen un espíritu arcaico que presta importancia, al igual que Tolkien y los pueblos de la Tierra Media, al plano sobrenatural y al destino. Ahora bien, la hibridación de mitología e historia los hacen más cercanos a los logógrafos anteriores a Heródoto.

Recordemos igualmente que el viaje no solo está presente en la épica homérica, también lo está en la tragedia. Como sostiene en su artículo Encinas Reguero (2018) «Un número considerable de las treinta y dos tragedias griegas conservadas desarrollan una temática relacionada de alguna manera con un viaje y con los peligros asociados al acto de viajar» (pp. 105-106). Asimismo, a través de un narrador omnisciente, que vuelca alegorías de sus vivencias personales mediante la fantasía, podemos enmarcar SA dentro de la lírica (desde el s. VII a. C.), ya que a través de personajes como los Hobbits nos transmite Tolkien su pensamiento, experiencias y describe el mundo de su infancia mediante la Comarca. Sin embargo, a diferencia de la lírica griega —muy vinculada a la realidad social y política— la historia del inglés plasma los valores de una realidad que vivió, pero se está perdiendo. Y al exponer sus ideas de un modo moralizante se aproxima al *pathos* del *Hipólito* de Eurípides. En definitiva, buena parte de los géneros literarios griegos entre la Época Arcaica y Helenística⁴ (ss. VIII-I a. C.) conforman un legado cultural asumido por Tolkien al escribir SA.

2.1. De Moria al Monte del Destino. La *katabasis* de Tolkien y su adaptación fílmica

El descenso al horror del viaje del héroe tiene lugar en la *katabasis*, y en SA aparece en tres grandes momentos o etapas que conforman una *katabasis* en sí misma, pues ofrecen un progresivo descenso a la oscuridad —entiéndase descenso como

⁴ La comedia nueva y la poesía del periodo alejandrino, amén de una interesante hibridación de la filosofía estoica y epicúrea, será asumida en los pasajes más ligeros y en los versos de los poemas y canciones de SA.

creciente proximidad con el mal—. En primer lugar, tenemos el viaje a la oscuridad de las minas de Moria⁵:

Boromir susurró entre dientes, pero la piedra resonante amplificó el sonido convirtiéndolo en un murmullo ronco que todos pudieron oír:

—¡En las profundidades del mundo! Y ahí vamos, contra mi voluntad. ¿Quién nos conducirá en esta oscuridad sin remedio?

—Yo —dijo Gandalf—. Y Gimli caminará a mi lado. ¡Seguid mi vara! (Tolkien, 2016, p. 364).

Aquí Jackson recrea la primera gran *katabasis* tolkieniana en la historia de la compañía del anillo (*La comunidad del anillo*) (2:02:36⁶) (Fig. 1). La interpretación de los actores, el diseño de producción, la fotografía y la música adaptan y recrean este descenso a la oscuridad. Y lo hacen alcanzando un prodigioso, y nada habitual, equilibrio entre la fidelidad al texto y la explotación de las posibilidades de espectáculo fílmico. En segundo lugar, tenemos el antro de Ella-Laraña (*El retorno del rey*) (2:09:41) (Fig. 2), cuya descripción literaria refleja con gran detalle este nuevo viaje a la oscuridad:

Tomaron aliento y entraron en la caverna. A los pocos pasos se encontraron en la tiniebla más absoluta e impenetrable. Desde que recorrieran los pasadizos sin luz de Moria, Frodo y Sam no habían visto oscuridad semejante: la de aquí les parecía, si era posible, más densa y más profunda [...]. Caminaban en un vapor negro que parecía engendrado por la oscuridad misma, y que cuando era inhalado producía una ceguera, no sólo visual sino también mental, borrando así de la memoria todo recuerdo de forma, de color y de luz. (Tolkien, 2016, p. 846).



Fig. 1



Fig. 2

Más tarde, desde el momento que Frodo y Sam se adentran en las tierras de Mordor (3:03:25) (Fig. 3), podemos situarlos dentro de su propia y más peligrosa *katabasis*. Ahora bien, es en el Monte del Destino donde se adentran finalmente en los infiernos de Sauron —el Hades tolkieniano más próximo a Tártaro— y tiene lugar la

⁵ Este capítulo refleja, ya en su título (*Un viaje en la oscuridad*), la *katabasis* clásica.

⁶ Minutaje de las versiones extendidas.

última y mayor *katabasis* del viaje del héroe cuando llegan a la misma boca del volcán Orodruin:

Sam había penetrado en el corazón del reino de Sauron y en las fraguas de su antiguo poderío [...]. Un poco más adelante el pavimento y las dos paredes laterales estaban atravesados por una profunda fisura, y de ella brotaba el resplandor rojo [...]; desde los abismos subía un rumor y una conmoción, como de máquinas enormes que golpearan y trabajaran. (Tolkien, 2016, p. 1122).



Fig. 3

Las terroríficas descripciones⁷ que hace Tolkien —abismo, oscuridad, noche...— responden a una tradición infernal que remite al Tártaro descrito por Hesíodo en *La Teogonía* (736-745). Retratos que, a su vez, facilitaron la labor del diseño de producción y la composición fotográfica en la adaptación de Jackson —desde Moria al Monte del Destino—. Muy útiles al retratar el terror del mal que acecha a la Tierra Media. Leemos, por tanto, descripciones clásicas del inframundo ampliamente difundidas y reconocibles entre los espectadores de cine:

Allí comienzan la tierra oscura, el Tártaro caliginoso, el ponto estéril y el cielo estrellado: allí tienen éstos, sin reparación alguna, sus lindes terríficas, pútridas, aborrecidas de los mismos dioses: ingente abismo, a cuyo fondo no llegará en un año entero quien traspusiese la puerta [...]. En este prodigioso abismo, causa de horror hasta para los dioses inmortales, se halla el terrible palacio de la Noche tenebrosa, envuelto en sombrías nubes. (Hesíodo, 1995, p. 70).

El viaje del héroe tolkieniano aporta su particular visión en torno a la tradición clásica. Y alcanza su punto de inflexión de un modo que remite al teatro griego y romano. Hablamos del concepto de *deus ex machina*, que Tolkien sintetizará acuñando el término *Eucatástrofe*: un repentino giro positivo de los acontecimientos. Aquí tendrán un papel decisivo las águilas, salvadoras en el último instante a lo largo del *legendarium* tolkieniano. Dichas águilas, a su vez, guardan un estrecho vínculo con Zeus, pues en la

⁷ Un paradigma descriptivo de la *katabasis* aparece en el relato de Beren y Lúthien que analizaremos más adelante: Entonces Beren y Lúthien atravesaron el Portal y descendieron las escaleras laberínticas [...]. Llegaron hasta el trono de Morgoth en el más profundo de los recintos, un palacio sostenido por el horror, iluminado por el fuego, y repleto de armas de tormento y muerte. (Tolkien, 2004, p. 180).

mitología griega el rey del Olimpo tiene a este animal como símbolo, amén de tomar su forma con frecuencia. Por lo tanto, la intervención divina justo al final crea una analogía entre Zeus y Manwë: el representante de Dios en la tierra para el mundo de Tolkien y muy unido también a las águilas. Vemos a su vez que este repentino giro positivo será muy del gusto del cine clásico, y por extensión del nuevo Hollywood. Lo cual facilitó la adaptación que hace Jackson, pues el *deus ex machina* encaja con los gustos del público sin necesidad de modificar el texto original.

3. *EL SILMARILLION* Y LOS MITOS GRIEGOS

Los mitos y leyendas de la Tierra Media fueron el trabajo de toda una vida para Tolkien. De hecho, es un mundo tan denso y de tal riqueza —temas, subtemas, genealogías o historias independientes— que superó al propio autor y no pudo completar o dar forma definitiva. Ahora bien, no desistió en su empeño y el trabajo en torno a *S* nunca perdió atractivo para su autor, pues conectaba con su fuerte sentimiento religioso:

Por medio de la Fantasía el hombre se convierte en Subcreador [...]. Este supremo oficio de hacedor de mitos permite al Hombre trascender su mera condición humana y lo acerca a la divinidad. Es en este aspecto que podemos conectar al autor inglés con los inicios de la épica occidental, ya que, si nos remontamos a la Grecia del siglo V a. C., nos encontraremos con que Heródoto deja a Homero y Hesíodo definitivamente caratulados. (Pepe, 1995, p. 47).

Así, Tolkien como Subcreador —el primer creador es Dios— pertenece al género literario de la *Mitopoeia* (elaboración de mitos), término griego popularizado por el escritor en su poema homónimo (ca. 1931). Este alude a un acto de subcreación individual (*mitopoiesis*) que consiste en la elaboración de un vasto corpus mitológico, para así explicar el mundo a través de la fantasía y tomando como referencia la mitología clásica de nuestra realidad cultural occidental. Busca recrear, mediante la evocación, las reflexiones filosóficas que ofrecen los mitos grecolatinos. Por lo tanto, es un acto más profundo que la mera creación de mundos ficticios (*Worldbuilding*). De este modo, la reelaboración de ciertos modelos responde a una particular Teoría de la Recepción en torno a los clásicos, pues el papel activo del lector/escritor (Tolkien) adquiere un rol destacado. Y se busca una perspectiva intertextual donde el texto A (mitos grecolatinos) y el texto B (*legendarium* de Tolkien) sean igual de importantes y con reflexiones igual de interesantes.

Por otra parte, Tolkien mantiene su particular visión de la tradición clásica, unida a su sensibilidad religiosa, como cantor al modo homérico:

El arte del canto a los héroes que Homero y sus colegas dominaban no era una capacidad ampliamente extendida que pudiera encontrarse con tanta frecuencia como se deseara. Se consideraba un don de los dioses, por lo que se concedía al cantor el atributo de “divino”. (Siebler, 2005, p. 96).

Por consiguiente, no es casual la abundancia de poemas y canciones en el *legendarium* tolkieniano, donde a su vez la épica cosmogónica de Hesíodo en la *Teogonía* (su obra más antigua) tuvo una gran influencia. Así, vemos en *S* su particular teogonía y descripción del origen del mundo (Ainulindalë), de los dioses⁸ (Valaquenta) —con un catálogo de los Valar y los Maiar— y narra el nacimiento de los héroes elfos y humanos. En resumen, el *legendarium* de Tolkien responde a una completa mitografía que respeta el orden clásico, ya que asume la tradición del mito cosmogónico, teogónico, antropogónico, etiológico y escatológico. Pero enfocando sus lecturas hacia la reflexión en lugar de una elaborada explicación del mundo.

Asimismo, le aporta un carácter legendario cercano al evemerismo (teoría hermenéutica en la interpretación de los mitos), ya que sus personajes e historias no son consideradas como fantásticas, sino pertenecientes a un pasado muy remoto de nuestro propio mundo que ya no recordamos. Con lo cual, la interpretación de Tolkien se asemeja a la teoría creada por el griego Evémero de Mesene (s. IV a. C.) en la época helenística, pues tanto los dioses paganos como los héroes tolkienianos no son más que una magnificación de olvidados, y muy remotos, personajes históricos benéficos.

De igual modo, el *legendarium* ofrece casos concretos de clara similitud con los textos clásicos, como vemos tanto en *La caída de Gondolin* con el mito griego de Troya⁹ como en el auge y caída del reino de Númenor¹⁰ con la Atlántida de Platón. De hecho, ambos relatos tienen muy presente el concepto griego de la *hibris* (desmesurado orgullo y arrogancia). Y esta soberbia será el detonante del castigo divino durante su caída, mediante un terrible cataclismo provocado por la ira de los dioses. Por ello, tanto en los

⁸ Algunos dioses del panteón griego tienen su homólogo en los relatos de Tolkien: Zeus = Manwë y Poseidón = Ulmo. Asimismo, el culto a los lugares sagrados de la religión griega está presente en la obra del inglés, pues a varios bosques o reinos élficos se les atribuye presencia divina.

⁹ Ambas ciudades (Gondolin y Troya): 1. Se consideran inexpugnables; 2. Una profecía anuncia su destrucción; 3. El dios de las aguas —Poseidón (Grecia)/Ulmo (Tolkien)— está involucrado, tanto en la fundación como en la caída de la ciudad.

¹⁰ Todo este material, resumido o desarrollado, podemos encontrarlo en *S* bajo el título de Akallabêth, así como en *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media* (Editorial Minotauro).

textos clásicos como en la obra de Tolkien, tiene cabida la doctrina filosófica presocrática del hilozoísmo¹¹ (la materia está dotada de la capacidad de actuar propia de los animales), pues la ira de los dioses genera una animación en la materia:

La Naturaleza en el mito tiene su alma propia, y tal como decía el aforismo de los hilozoístas, el mundo está poblado de dioses, de espíritus, de modo que el hombre es un agente más en este escenario, no el único ni el dueño de nada. (Bravo Gaviro, 2019, p. 165).

Dicha *hibris* supondrá, precisamente, la caída del oscuro Sauron en SA. Algo que la adaptación cinematográfica describe visualmente de un modo similar al libro. Por otra parte, al leer los diálogos *Timeo* y *Critias* de Platón observamos un modo muy particular de presentarnos el relato de la Atlántida, pues crea una densidad cronológica que parte de los sacerdotes egipcios y llega hasta Critias el joven. Como señala el texto de Platón (1992) «En dicha isla, Atlántida, había surgido una confederación de reyes grande y maravillosa que gobernaba sobre ella y muchas otras islas, así como partes de la tierra firme» (p. 167). De este modo, en palabras de Pérez Martel (2010) «Con esta línea de transmisión, lo que Platón hace es dar lejanía y antigüedad al relato, y al introducir personajes históricos, consigue hacer la historia más verosímil. Es un rasgo típico del estilo platónico» (p. 130).

Esto es algo que Tolkien mantendrá en todo su *legendarium*, pues elabora junto al relato un enorme contexto histórico que, aunque ficticio, logra ofrecer al estilo platónico un carácter verosímil con la ayuda, además, de una densa genealogía de reyes y figuras heroicas. Un enorme contexto que ofrece una suerte de “Universo expandido” muy atractivo para futuras adaptaciones cinematográficas, ya sean películas o en formato serial para plataformas de vídeo bajo demanda. Muestra de ello es la serie que está produciendo Amazon Studios basada en los mitos y leyendas de S.

3.1. El poder de la música. De Orfeo y Eurídice a Beren y Lúthien

Una de las historias independientes más importantes de S es la protagonizada por Beren y Lúthien. Esta se nutre de la propia experiencia del escritor, la mitología clásica y la literatura medieval, así como el concepto de esperanza propios de la fe cristiana, específicamente en torno a la resurrección y la vida eterna. Ahora bien, la influencia más

¹¹ Esta doctrina, como veremos más adelante, está presente en el mito de Orfeo, pues el poder de la música sugiere el alma propia de toda la Naturaleza.

atractiva en esta historia —la que aquí nos interesa— parte de la fascinación de Tolkien por los poderes en el mito de Orfeo; en especial los relacionados con la música y el hilozoísmo antes comentado:

Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta [...]. Orfeo sabía entonar cantos tan dulces, que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinaban hacia él, y suavizaba el carácter de los hombres más ariscos. (Grimal, 1989, p. 391).

La historia nos cuenta que a Eurídice le muerde una serpiente y muere. Es entonces cuando Orfeo desciende a los infiernos (*katabasis*) en busca de su esposa. Y este, gracias a su música, logra conmovir a Hades y Perséfone que acceden a restituir a Eurídice. Ahora bien, ponen como condición que no mire hacia atrás mientras vuelve con ella al exterior. Pero Orfeo se vuelve y pierde a Eurídice por segunda vez. Leemos en *Metamorfosis* de Ovidio (Libro X, 45-49):

Se dice que entonces por primera vez las mejillas de las Euménides, doblegadas por el canto, se humedecieron de lágrimas, y ni la real esposa ni el que gobierna las profundidades son capaces de decir que no al que suplica y llaman a Eurídice. (Álvarez e Iglesias, 2016, p. 555).

Vemos, por tanto, en Orfeo un vínculo entre el cielo y la tierra a través de la música, pues con su canto y el tañer de su lira logra modificar y mover los afectos de cualquiera que lo escuche, ya sea hombre, animal o cualquier otro ser u objeto. De este modo, la emoción y el misterio revelados a través de su música invoca a un orden superior capaz de transgredir el orden establecido. De hecho, el mito de Orfeo es un importante punto de referencia en la construcción de una idea musical griega, muy vinculada a lo divino y sobrenatural:

El elemento sobrenatural que se atribuye al poder de la música posiblemente tenga que ver con la idea de que ella es capaz de ofrecernos otra explicación del orden de las cosas; en cualquier caso, es regalo de una deidad y por ello permite al hombre una comprensión y un ejercicio más allá del discernimiento humano. (Zambrano, 2013, p. 15).

La sociedad de la Antigua Grecia daba a la música una gran importancia — podemos leerlo, como hemos visto, desde sus mitos cosmogónicos hasta escatológicos—. Así, el mismo inicio de *La Teogonía* da muestra de ello: «Empecemos a cantar invocando a las musas heliconiadas» (Hesíodo, 1995, p. 39). Por otra parte, en el fragmento 44 de *Sobre la música* (Pseudo Plutarco) leemos:

Pero, también vosotros, compañeros míos, habéis omitido el punto más importante y que muestra a la música especialmente venerable. Los discípulos de Pitágoras, de Arquitas y Platón y los demás filósofos antiguos, decían, en efecto, que el curso del universo y el movimiento de los astros no se realizan ni duran sin la música. (García López y Morales Ortiz, 2004, p. 130).

Por lo tanto, Tolkien completa las referencias musicales y las hace protagonistas de su personal cosmogonía de la Tierra Media. De hecho, Eru Ilúvatar —el creador y Dios único y absoluto del Universo en Tolkien— es presentado como un compositor musical, que a través de su concepción melódica y armónica crea a los otros dioses, entendidos estos como meros intérpretes de la gran orquesta del Cosmos. Esto lo vemos al inicio de *S* y su relato *La música de los Ainur* (Ainulindalë). De igual modo, la historia de Beren y Lúthien tiene un fuerte vínculo con el texto griego. Así, el elemento maravilloso y primordial de ambas historias se encuentra en el poder de la música, pues la influencia de Orfeo está muy presente en el personaje de la elfa Lúthien, la cual tiene un gran poder mediante su canto. Por otro lado, está muy presente la analogía universal del monomito campbelliano alrededor de la *katabasis* y el amor inmortal:

El mito griego de Orfeo y Eurídice, y cientos de fábulas análogas de todo el mundo sugieren [...], que a pesar del evidente fracaso existe una posibilidad del retorno del amante con su perdido amor desde el otro lado del umbral terrible. (Campbell, 1959, p. 190).

Este concepto de amor más allá de la muerte se mantiene, también, en la historia de Aragorn y Arwen en *SA*. Y vemos cómo la adaptación cinematográfica de Jackson presta especial atención y desarrolla, como una de las subtramas más importantes de la trilogía fílmica, la semejanza de Beren y Lúthien con Aragorn y Arwen. Es más, las películas dan vida a las similitudes que aquí ofrece el personaje de Aragorn con Orfeo. Hablamos de su sensibilidad artística y facultades para el canto. Y a lo largo de la trilogía fílmica escuchamos al personaje cantar en importantes momentos de la historia. Además, al igual que Orfeo y Lúthien, se recrea otro importante “descenso a la oscuridad” cuando vemos al incansable Aragorn adentrarse en los Senderos de los Muertos. Este reclama la ayuda de los difuntos para vencer al enemigo, cumpliendo así su misión y volviendo entonces con su amada Arwen. Una nueva *katabasis* muy bien reflejada en la adaptación cinematográfica de *El retorno del rey* (1:48:55) (Fig. 4), pues de nuevo la naturaleza campbelliana de *SA* se presta a un fiel trasvase del libro a la gran pantalla.



Fig. 4

Asimismo, es interesante señalar como en el relato de Tolkien se intercambia el rol de género, y es la elfa Lúthien la que acude para salvar a su amado:

En el momento en que Sauron arrojó a Beren al foso, un abismo de horror se abrió en el corazón de Lúthien; y al ir a Melian en busca de consejo, se enteró de que Beren estaba en las mazmorras de Tol-in Gaurhoth sin esperanza de salvación. Entonces Lúthien, al ver que no tendría ayuda de nadie sobre la tierra, resolvió escapar de Doriath y ayudar ella misma a Beren. (Tolkien, 2004, p. 172).

Observamos, efectivamente, que se subvierte el fuerte modelo patriarcal. El cual está muy presente en el texto primario griego en torno a Orfeo y Eurídice:

Detectamos la típica estructura patriarcal en el diseño de los roles de género: el hombre se presenta como macho proveedor, conocedor de técnicas, propietario de los medios de producción y poseedor de su esposa. Ama lo que siente como de su propiedad, pero no se trata de un amor de igual a igual. En la mujer solamente se destacan las cualidades de juventud [...] y de sometimiento, cuando directamente no se la priva de todo atributo o cualidad propios. (Laguna Mariscal, 2018, p. 427)

La *katabasis* de Orfeo y Lúthien está muy vinculada con la tragedia griega. Y podemos considerarlos unos héroes trágicos que se enfrentan a una situación límite para salvar a su amado/a. Y ambos están por encima de lo humano, pues tanto Orfeo como Lúthien son hijos de dioses. Además, la divinidad se implica en los sucesos de un mortal (Beren) e interviene para devolverlo a la vida. Y en este sentido puede entenderse como un mito escatológico:

Entonces de súbito ella escapó a los ojos de Morgoth, y empezó a cantar desde las sombras una canción de tan sobrecogedora belleza y de un poder tan enceguedor que él no pudo dejar de escucharla [...]. Entonces Lúthien, sosteniéndose el vestido alado, saltó al aire y su voz descendió como la lluvia sobre los lagos, profunda y oscura. (Tolkien, 2004, pp. 180-181).

En definitiva, al comparar la historia de Beren y Lúthien con el mito de Orfeo y Eurídice —como modelo clásico— apreciamos un amplio conocimiento de Tolkien en torno a la cultura grecolatina. Y encontramos importantes puntos de conexión tanto en su obra más conocida (*SA*) como en el discurso romántico de amor inmortal, siendo esto último el aspecto más desarrollado en la adaptación de Jackson, cuyas licencias cinematográficas amplían este aspecto más que en el libro. Todo ello enmarcado en una mitología que confiere a la música un papel fundamental.

4. CONCLUSIONES

La vasta formación de Tolkien partía de una honda base cultural clásica, cuya mitología, historiografía y epopeyas griegas impregnan buena parte de su obra, con paralelismos desde Hesíodo hasta Homero. Y al igual que este, sustituye en sus relatos e historias la improvisación por una composición previamente planificada. Ahora bien, a diferencia de la mitología clásica, no busca ofrecer una explicación de la realidad, pues su objetivo es reflexionar sobre nuestro mundo. Pero lo hace de un modo tan atractivo y fascinante que será de gran influencia e inspiración para otros autores. Asimismo, el éxito editorial de SA, unido al asentamiento del modelo campbelliano/tolkieniano adoptado por Lucas, favoreció el recurrente esquema del viaje del héroe en el cine de aventuras y fantasía, muy estandarizado como fórmula narrativa de los guiones hollywoodienses.

Dicho esquema será asimilado más tarde en la trilogía fílmica de Jackson por su vínculo, precisamente, con el texto original. Es aquí donde radica el éxito hipertextual de las películas de SA, cuya fuerza aumenta a medida que se aproximan al hipotexto tolkieniano, y por extensión a la tradición cultural grecolatina. Tradición recreada, de hecho, en el género fílmico del *péplum*, tan influyente en el cine de fantasía heroica. Es entonces cuando surge la magia de esta adaptación cinematográfica, pues logra conectar con el alma del libro y expandirse más allá de sus páginas gracias al séptimo arte.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, C.; IGLESIAS, R. (ED. Y TRAD.) (2016), *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- BRAVO GAVIRO, A. (2019), «Mitologías de la naturaleza en *El señor de los anillos*», *Tejuelo*, 29, pp. 161-186.
- CAMPBELL, J. (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARPENTER, H. (1993), *Cartas de J.R.R. Tolkien*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- CARTER, L. (2002), *Tolkien. El origen de El señor de los anillos*. Barcelona: Ediciones B.
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2018), «El viaje en la tragedia griega». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 28, pp. 101-113.

- GARCÍA LÓPEZ, J. Y MORALES ORTIZ, A. (trads. e introd.) (2004), *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). XIII: Sobre la música (Pseudo Plutarco), Fragmentos*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 324.
- GIL RUIZ, F. J., Y GARCÍA GARCÍA, F (2016), «Héroe claro y héroe oscuro en el relato cinematográfico». *Área Abierta*, 16 (nº3), pp. 1-16.
- GRIMAL, P. (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- HESÍODO (1995), *La Teogonía*. Barcelona: Edicomunicación S. A
- LAGUNA MARISCAL, G. (2018), «El mito de Orfeo como representación de ideología patriarcal y propuesta de deconstrucción feminista». *Investigación y género. Reflexiones desde la investigación para avanzar en igualdad: VII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género (2018)*, p 420-433. SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla).
- PEPE, L.E.A. (1995), «Mythopoiesis o sub-creación en la obra de Tolkien». *Synthesis*, 2, pp. 41-52.
- PÉREZ MARTEL, J.M. (2010), «La Atlántida en *Timeo* y *Critias*: exégesis de un mito platónico», *Fortvnatae*, 21, pp. 127-145.
- PLATÓN, D. V., & FILEBO, T. (1992), *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, traducciones, introducciones y notas por M.^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos.
- SIEBLER, M. (2005), *La guerra de Troya. Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Ariel.
- TOLKIEN, J.R.R. (2016), *El Señor de los Anillos*. Barcelona: Editorial Minotauro.
- TOLKIEN, J.R.R. (2004), *El Silmarillion*. Barcelona: Editorial Minotauro.
- TRUJILLO SILVA, J. (2018), «“Eso es imposible”: Willow, el fin de la magia», *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 5, pp. 59-78.
- ZAMBRANO, R. (2013), *Historia mínima de la música en Occidente*. Madrid: Turner Publicaciones.