

THE CHANTING BECOMES LOUD AND CLEAR:
LA POESÍA DE J. R. R. TOLKIEN, LA ÉPICA
ANGLOSAJONA Y LA LITURGIA MEDIEVAL SOBRE
LOS CAÍDOS EN LA BATALLA

*The chanting becomes loud and clear: J. R. R. Tolkien's poetry,
Anglo Saxon epics and medieval liturgy on those who have
fallen in battle*

Disalvo, Santiago

 Santiago Disalvo *

santiago.disalvo@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata - Instituto de
Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(CONICET), Argentina

**Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios
Lingüísticos y Literarios**

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 20, e2004, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 28/11/22

Aprobación: 06/02/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965009/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206623>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Como es sabido por los lectores de Tolkien, existen innumerables escenas de batallas y de meditación o lamento sobre los caídos en sus célebres obras (*El hobbit*, *El señor de los anillos*, *El Silmarillion*), además de los fantasmas que pueblan los túmulos y los muertos guerreros que regresan del trasmundo para cumplir antiguos pactos. Menos popular, la pieza dramática *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* se sitúa en la escena de los restos de una gran matanza: el campo de batalla que Tída y Totta recorren, donde reconocen los cuerpos de los caídos, recuperando el del querido Beorhtnoth. Aunque Tolkien derive estos versos aliterativos del fragmento de la *Batalla de Maldon* (poema narrativo en inglés antiguo del siglo XI), es posible detectar otros elementos textuales que intervienen en la creación de esta pieza dramática y estos son, justamente, otros “pasajes poéticos” que, en principio, no tienen vínculo alguno con el verso épico anglosajón, sino más bien con el universo de la liturgia medieval en latín y su himnodia. En una perspectiva comparativa, pero atendiendo igualmente a las consideraciones del mismo Tolkien medievalista, se propone aquí observar una serie de textos líricos y narrativos, modernos y medievales, cuya comparación puede contribuir a iluminar los procesos creativos del escritor inglés y, eventualmente, a agregar una pequeña nota a los grandes temas literarios de la muerte y la guerra.

Palabras clave: Tolkien, poesía, épica, plegaria, liturgia, guerra.

Abstract: As it is well known to Tolkien's readers, there are innumerable scenes of battles and meditation or lamentation over the fallen in his famous works (*The Hobbit*, *The Lord of the Rings*, *The Silmarillion*), in addition to the ghosts that populate the burial mounds and the dead warriors who return from the underworld to fulfill ancient pacts. Less popular, the dramatic piece *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* is set in the scene of the remains of a great massacre: the battlefield that Tída and Totta walk through, where they recognize the bodies of the fallen, recovering the one of the beloved Beorhtnoth. Although Tolkien derives these alliterative verses from the fragment of the *Battle of Maldon* (an eleventh-century narrative

poem in Old English), it is possible to discover other textual elements that intervene in the creation of this dramatic piece. These are, precisely, other 'poetic fragments' that, at first glance, have no link with the Anglo-Saxon epic verse, but rather with the universe of medieval Latin liturgy and its hymnody. In a comparative perspective, but also taking into account Tolkien's considerations as a medievalist himself, a series of lyrical and narrative texts are observed, both modern and medieval, in which comparison can shed light on this English writer's creative processes and, eventually, add a little note to the great literary themes of death and war.

Keywords: Tolkien, poetry, epics, prayer, liturgy, war.

*Dedicado a Agustín Disalvo,
lector apasionado de la obra de Tolkien*

Es evidente que la contemplación o evocación de los caídos en la batalla constituye una escena que se repite en toda la poesía occidental, particularmente en la épica. Y, como también es sabido para los lectores de Tolkien, innumerables escenas de batallas y de meditación o lamento sobre los caídos pueblan sus célebres obras (*El hobbit*, *El señor de los anillos*, *El Silmarillion*), además de los fantasmas que pululan en los túmulos y ciénagas o los muertos guerreros que regresan del trasmundo para cumplir antiguos pactos traicionados.

Muchos textos medievales pudieron haber inspirado al profesor de Oxford para escribir de una cierta manera sobre los difuntos y, muy especialmente, sobre los caídos en combate, aparte de sus propias experiencias en los horrores del campo de batalla. Por ejemplo, Tolkien amaba de forma especial el poema *Beowulf*, y salió en defensa de su dignidad poética –que consideraba anterior a su utilidad meramente arqueológica, antropológica, sociohistórica o lingüística– en *Beowulf: The Monsters and the Critics* (1990), hasta tal punto que se puede hablar de un antes y un después de Tolkien en la lectura de este famoso poema épico anglosajón altomedieval. Él mismo admitía que *Beowulf* estaba entre sus fuentes más preciadas, aunque no hubiera estado presente de manera consciente en su pensamiento durante el proceso de escritura.¹ Significativamente, este célebre poema se abre y se cierra con un funeral: el del mítico Scyld Scefing al inicio y el del propio Beowulf al final.

Se podría decir mucho respecto de Tolkien y la poesía anglosajona, ya que no solo la conocía profundamente, la traducía y la enseñaba, sino que componía versos en anglosajón o bien sobre asuntos extraídos de la épica anglosajona, como es el caso de *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* (Tolkien, 2001; edición original en *Essays and Studies*, 1953). Esta pieza dramática, mucho menos comentada que otras obras del autor, se sitúa en la escena de los restos de una gran matanza: el campo de batalla que Tídwald (Tída) y Torhthelm (Totta) recorren, donde reconocen los cuerpos de los caídos, recuperando el del querido jefe Beorhtnoth (Byrhtnoth en el poema medieval). Aunque Tolkien derive estos versos aliterativos del fragmento de la *Batalla de Maldon* (también conocido como la *Balada de Maldon*), es

NOTAS DE AUTOR

* Santiago Disalvo es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor adjunto de Literatura Medieval en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Su investigación se centra, por un lado, en los textos poéticos medievales de temática religiosa, en latín y lenguas románicas, sobre todo poesía mariana hispánica, y, por otro, en el estudio de obras religiosas de la Inglaterra medieval, en latín e inglés antiguo.

posible detectar otros elementos textuales que intervienen en la creación de esta pieza poética dramática y estos son, justamente, otros “pasajes poéticos” que, en principio, no corresponden al verso épico anglosajón, según se verá, sino más bien al universo de la liturgia medieval en latín y su himnodia. Al respecto, aclara Humphrey Carpenter (1977, p. 214): “He was not enthusiastic about drama as an art-form, considering it to be tiresomely anthropocentric and therefore restricting. But he did not extend this dislike to the dramatic recitation of verse, in which category he presumably placed his own *Beorhtnoth*.”

El poema épico de la *Batalla de Maldon* (Marsden, 2004, p. 254-269; versión en inglés moderno en Alexander, 2008, p. 95-104), escrito en el siglo XI y del cual se conservan solo 325 versos, narra desde el punto de vista de los derrotados unos hechos acaecidos en agosto del año 991, cuando unos vikingos (que el poema nombra “daneses”, aunque supuestamente liderados por el noruego Anlaf) desembarcan en las costas de Essex para saquear Maldon. Esto ocurre durante el reinado de Æthelred the Unready (Etelredo II). Quien se pone al frente de un grupo de guerreros y de las milicias de campesinos para frenar la avanzada, en la desembocadura del río Pante (Blackwater), es el caudillo Byrhtnoth –o Beorhtnoth:

There are two defining moments in the action. In the first, Byrhtnoth allows the Vikings, who are contained on a tidal island, to cross a causeway (which is exposed when the tide flows out) to the mainland and thus to engage the English troop, man to man; he does so because of his *ofermōd*, a word whose meaning and significance (a good thing, or bad?) are much debated (see 89n). In the second, some cowardly English participants escape (one of them on Byrhtnoth’s horse), causing confusion and fatally weakening the English effort. (Marsden, 2004, p. 252)

Se trata de un poema que exalta la fidelidad de los combatientes en medio de la derrota y la agonía. Cuando el mismo Beorhtnoth, hacia la mitad del fragmento, es herido de muerte, pronuncia una oración, a la manera de un canto de ofrecimiento final de su vida (vv. 173-180):

*He to heofenum wlat
'Gefancie þe, ðeoda waldend,
ealra þera wynnna þe ic on worulde gebad.
Nu ic ah, milde metod, mæste þearfe
þæt þu minum gaste godes geunne
þæt min sawul to ðe siðian mote
on þin geweald, þeoden engla,
mid friþe ferian. Ic eom frymði to þe
þæt hi helsceaðan hynan ne moton.'*

Traducción:

*Él hacia los cielos contempló:
“Te agradezco, regidor de los pueblos,
por todos los gozos que yo en este mundo he recibido.
Ahora yo tengo, dulce Señor, la más grande necesidad,
que tú a mi espíritu concedas el bien,
que mi alma hacia ti pueda viajar,
en tu potestad, amo de los ángeles,
ir con paz. Yo soy suplicante hacia ti,
que los enemigos infernales no puedan humillarla”.*²

Este es acaso el punto más luminoso de todo el fragmento, en el que se abre la esperanza en algo distinto al orgullo guerrero y al destino ciego. Más tarde, hacia el final, cuando la matanza ha avanzado, se escuchan de boca del anciano Beorhtwold estos versos que se han vuelto emblemáticos de todo el poema, por su desafío al destino de muerte casi segura (vv. 312-313), y que se retomarán literalmente en el texto de Tolkien:

*Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,
mod sceal þe mare, þe ure mægen lytlað.*

Traducción:

*“La mente deberá [ser] tanto más firme, el corazón tanto más aguerrido,
el ánimo tanto mayor, cuanto nuestras fuerzas mengüen.”*

El poema *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son* es, en palabras de su autor, “a piece plainly intended as a recitation for two persons, two shapes in ‘dim shadow’, with the help of a few gleams of light and appropriate noises and a chant at the end” (*Homecoming*, p. 19), acompañado por un breve ensayo titulado *Ofermod*, al que los críticos han prestado por lo general más atención que al poema (Nelson, 2008). *Homecoming* es una pieza dramática, un diálogo entre dos sirvientes que, por encargo de los monjes de la abadía de Ely, van a recoger el cadáver del caudillo al campo de batalla. La búsqueda de Tídwald y Torhthelm se enmarca, pues, en una empresa más amplia encabezada por los monjes que llevarán a cabo el oficio fúnebre y el entierro de Beorhtnoth. De esta manera, el texto de Tolkien, que además utiliza la misma métrica aliterativa de los versos anglosajones, aunque en inglés moderno, se plantea como una continuación del poema medieval en cuanto a los hechos que se narran, aunque no en cuanto al género, puesto que pasa de la épica al diálogo dramático, ni al tono, como es posible apreciar en sus mismos comentarios. Se puede decir que *Homecoming* es el contrapunto entre una mirada ingenua, la del joven, y una mirada más crítica, la del viejo, a los valores heroicos aristocráticos que supuestamente se destacan en el poema de la *Batalla de Maldon*, miradas que se extienden a toda la épica anglosajona en general:

Torhthelm (colloquially Totta) is a youth, son of a minstrel; his head is full of old lays concerning the heroes of northern antiquity, such as Finn, King of Frisia; Froda of the Hathobards; Beowulf; and Hengest and Horsa, traditional leaders of the English Vikings in the days of Vortigern (called by the English Wyrtegeorn). Tídwald (in short Tída) was an old *ceorl*, a farmer who had seen much fighting in the English defence-levies. Neither of these men were actually in the battle. After leaving the wagon they became separated in the gathering dusk. Night falls, dark and clouded. Torhthelm is found alone in a part of the field where the dead lie thick.³(Tolkien, 2001, p. 123)

Se puede afirmar que la postura del mismo Tolkien, si bien fascinado con la poesía anglosajona, es muy cercana a la del anciano Tída:⁴

*Alas, my friend, our lord was at fault,
or so in Maldon this morning men were saying.
Too proud, too princely! But his pride's cheated,
and his pryncedom has passed, so we'll praise his valour.
He let them cross the causeway, so keen was he
to give minstrels matter for mighty songs.
Needlessly noble. It should never have been:
bidding bows be still, and the bridge opening,
matching more with few in mad handstrokes.
Well, doom he dared, and died for it.
(Tolkien, 2001, p. 137)*

El poema de Tolkien participa de ciertos tópicos que no me detendré a analizar aquí, pero que enlazan su obra al universo literario medieval y, en particular, a la épica europea. Así, pues, además del *tópos* del joven y el viejo, señalado y comentado por Curtius (1955, p. 149) y de la larga tradición de textos dialogados a este respecto, se insinúa la pregunta angustiosa del *ubi sunt*, incluso con muchos elementos que recuerdan a la entrada de Carlomagno en Roncesvalles en la *Chanson de Roland*, y su progresivo reconocimiento de los cadáveres hasta llegar al de su sobrino.⁵

Fijemos ahora la atención en el final del texto de Tolkien, en el que se introducen tanto una pieza latina como unos versos cantados por una misteriosa “tercera voz”:

Hey! rattle and bump over rut and boulder!

*The roads are rough and rest is short
for English men in Æthelred's day.*

*The rumbling of the cart dies away. There is complete silence for a while. Slowly the sound
of voices chanting begins to be heard. Soon the words, though faint, can be distinguished.*

*Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam.
Introibo in domum tuam: adorabo ad templum
Sanctum tuum in timore tuo.*

*(A voice in the dark):
Sadly they sing, the monks of Ely isle.
Row men, row! Let us listen here a while!*

*The chanting becomes loud and clear.
Monks bearing a bier amid tapers pass across the scene.*

*Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam.
Introibo in domum tuam: adorabo ad templum
Sanctum tuum in timore tuo.
Domine, deduc me in iustitia tua: propter
inimicos meos dirige in conspectu tuo viam meam.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto: sicut
erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.
Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam.*

*They pass, and the chanting fades into silence
(Tolkien, 2001, p. 142)*

Así como el mismo Tolkien aclara, el paso del verso aliterado a la breve estrofa rimada marca ya la irrupción de una nueva etapa de la poesía, en la que el verso épico anglosajón irá declinando: “The third English voice in the dark, speaking after the *Dirige* is first heard, uses rhyme: presaging the fading end of the old heroic alliterative measure” (Tolkien, 2001, p. 124). Jane Chance señala el cambio en el tipo de verso utilizado por Tolkien en este momento de la obra:

This changes to rhyming verse (a measure predominant in France in the thirteenth and fourteenth centuries), spoken somewhat anachronistically here by a “Voice in the dark” who comments upon the “Dirige” of the monks at the end: “Sadly they sing, the monks of Ely Isle! / Row, men, row! Let us listen here a while!” (“Homecoming”, p. 18). The voice presages events of the future (the lines from the *Historia Eliensis* actually refer to Canute, ruler of England from 1016 to 1035). (2001, p. 136)

Como una suerte de estribillo anónimo en la soledad de la madrugada, estas palabras, según nos aclara el mismo autor, están calcadas sobre unos versos de la *Historia Eliensis* dedicados al rey Cnut (castellanizado como Canuto), posterior al reinado de Etelredo (Saxton, 1908).⁶

*Merie sungen ðe muneches binnen Ely,
ða Cnut cbing reu ðerby;
'Roweð, cnibtes, noer the land,
and here we ther muneches sæng'.
(Tolkien, 2001, p. 125)*

Traducción:

*Alegres cantan los monjes dentro de Ely,
cuando el rey Cnut rema por allí;
"Remad, muchachos, cerca de la tierra,
y oiremos el canto de los monjes."*

Este procedimiento no es extraño a la creación poética de Tolkien, que incluso puede apreciarse en sus obras largas más célebres: la introducción de poemas o fragmentos poéticos tomados o inspirados en los poemas medievales que conocía bien como estudioso académico.

Jane Chance también considera la importancia del sonido en la obra: "Sound is important in this drama, which should be staged to be fully understood. Sound dramatizes the change in a culture for the primarily Anglo-Saxon to the Christian through the contrast between human words and the Word made flesh and between the chaotic noise of life and the silence of death." (2001, p. 136). Beorhtnoth sería, según esta autora, un señor fallido que no duda en sacrificar a sus propios hombres, frente al buen Señor, Cristo, cuyo sacrificio salva a los hombres. En este sentido, yendo incluso más allá, Tom Shippey (2000) afirma que Tolkien en *Homecoming* lleva su severa crítica hacia las voces de los guerreros de *Maldon* al punto de la acusación de paganismo y maniqueísmo:

'Mind shall not falter nor mood waver, / *though doom shall come and dark conquer*' (my emphasis). The lines have become clearly pagan, indeed Manichaean, and the older and more sensible speaker in the dialogue, Tídwald, immediately identifies them as such: 'your words were queer... It sounded fey and fell-hearted / and heathenish, too: I don't hold with that'. [...] There should be no compromise. Christian men, even Christian warriors, should not be seduced by the 'theory of courage' which Tolkien had himself praised seventeen years before (see *Essays* p. 20), or by 'the doctrine of uttermost endurance in the service of indomitable will', as expressed by Beorhtwold. (Shippey, 2000, p. 295-296)

Lo que indudablemente domina el final de la obra es, pues, el canto latino de los monjes: *Dirige, Domine...* El *Dirige* es una antífona, tomada del Salmo 5, con la que se solía encabezar el rezo de Maitines en el Oficio de Difuntos y que, muy probablemente, haya dado lugar a que la palabra inglesa para designar una endecha, o canto de lamento fúnebre, sea *dirge*, utilizada también en la obra en boca de Tída. Tolkien, de hecho, la ha incluido de manera literal, unida a la oración *Gloria Patri*, como cierre del diálogo y finalización de la empresa en la oscuridad del campo de cadáveres:

*Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam.
Introibo in domum tuam: adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo.
Domine, deduc me in justitia tua: propter inimicos meos dirige in conspectu tuo viam meam.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto: sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.
Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam.*

*Traducción:
Conduce, Señor, mi camino en tu presencia.
Entraré en tu casa: adoraré ante tu templo santo en el temor de Ti.
Señor, sálvame por tu justicia: ante mis enemigos conduce mi camino en tu presencia.
Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo: como era en el principio y ahora y siempre y por los siglos de los siglos.
Conduce, Señor, mi camino en tu presencia.*

Es inevitable, en este punto, reparar en las similitudes de este texto latino con la oración pronunciada por Beorhtnoth en el poema de la *Batalla de Maldon*. Si bien el texto latino no es una invención de Tolkien, ya que pertenece a la tradición litúrgica anónima, es muy probable que nuestro autor haya percibido la analogía de sus elementos: la alusión al viaje del alma y la súplica por la defensa contra los enemigos infernales.

La relación de Tolkien con la poesía litúrgica, no tan explícita en su obra literaria, se manifiesta claramente como parte esencial de su vida, según él mismo lo cuenta en sus cartas. No es extraño que tuviera presentes los poemas latinos de la liturgia quien aseguraba “I have, for instance, a particular love for the Latin language” (Tolkien, 2013, carta n° 294) y, además, recomendaba a su hijo Christopher, en la carta del 8 de enero de 1944, que los recitara de memoria, tal como lo hacía él, desde el *Gloria Patri*, *Gloria in Excelsis*, *Laudate Dominum*, *Laudate Pueri Dominum*, los salmos dominicales, el *Magnificat*, hasta las Letanías a la Virgen y el Canon de la Misa:

If you don't do so already, make a habit of the 'praises.' I use them much (in Latin): the *Gloria Patri*, the *Gloria in Excelsis*, the *Laudate Dominum*; the *Laudate Pueri Dominum* (of which I am specially fond), one of the Sunday psalms; and the *Magnificat*; also the Litany of Loretto (with the prayer *Sub tuum praesidium*). If you have these by heart you never need for words of joy. It is also a good and admirable thing to know by heart the Canon of the Mass, for you can say this in your heart if ever hard circumstance keeps you from hearing Mass. So endeth *Fæder lar his suna*. [“El consejo del padre a su hijo”]. With very much love.

Longað þonne þy les þe him con léopa worn,

oþþe mit hondum con hearpan grétan;

hafað him his glíwes gíefe þe him God sealde.

From the Exeter Book. “Less doth yearning trouble him who knoweth many songs, or with his hands can touch the harp: his possession is his gift of ‘glee’ (= music and/ or verse) which God gave him”. (Tolkien, 2013, carta n° 54)

La himnodia y la liturgia latina, como él lo evidencia, aunque más no sea por contigüidad de pensamiento, se conecta de una forma misteriosa, pero auténtica, con la poesía anglosajona. Del patrimonio de esta tradición poética es perfectamente consciente Tolkien, ya que se trata de una influencia presente a lo largo de toda su vida y enraizada en su mentalidad, como lo demuestran las cartas citadas.

En *Homecoming* tenemos, pues, un texto complejo que engarza unos textos poéticos con otros, con una visible gradación según sus diferentes fuentes. Existe así, pues, en el texto una progresión a partir de fuentes poéticas diferentes: 1) texto dramático en verso aliterado propio de la épica; 2) versos rimados extraídos de textos medievales de un período posterior; 3) plegaria litúrgica en latín, que remata la obra y que evoca la oración del guerrero moribundo.

Parece tratarse de una cuestión meramente formal. Sin embargo, las formas y las fuentes poéticas utilizadas por Tolkien parecen querer decir mucho más, ya que, por ejemplo, los versos calcados de la *Historia Eliensis* dedicados al rey Cnut, podrían funcionar como el presagio de un buen rey después de Etelredo II: Cnut, rey de Dinamarca, Noruega e Inglaterra y un período más benéfico para el pueblo. A esto se podría agregar una nota de índole más ideológica o, mejor dicho, de la convicción humana profunda de Tolkien, sobre su concepción del héroe en varios poemas épicos anglosajones, tal como explica Clark:

In the event, as Tolkien saw it, Byrhtnoth [Beorhtnoth] erred in making a decision that promised to enhance his personal glory rather than subordinating the quest for honor to duty of defending the land against the Vikings. The young poet who shares the battlefield search for Byrhtnoth's body in “Homecoming” is, like Byrhtnoth, under the spell of the poetic tradition that conferred *lof* and *dom*, and a kind of immortality upon its heroes. In his commentaries, however, Tolkien blames Byrhtnoth for “chivalry”, a desire for “honor and glory” (*lof* and *dom*) which leads the flawed hero to act “beyond the bleak heroic necessity” (14-17). Though “Homecoming” comments directly on the meaning of *Maldon*, both parts of the work, the verse drama and the following critical essay, refer explicitly to *Beowulf*. (Clark, 2000, p. 49-50)

En todas las obras de Tolkien se incluye la poesía y, por otro lado, es difícil encontrar una obra en la que no se trate el tema de la muerte. Las figuras se repiten de una obra a otra: figuración ya destacada por muchos como principio relevante en la obra de Tolkien (Ferro, 1996). La búsqueda, el llanto o la mera contemplación de los caídos es algo repetido en *The Lord of the Rings*. Piénsese en los Tumularios (Barrow-wights),⁷ en las tumbas de los reyes de Rohan y el príncipe muerto Théodred, en las Ciénagas de los Muertos (Dead Marshes),

en la visión de Faramir del cuerpo de su hermano Boromir, en los Muertos Perjuros en Dwimorberg, con sus tópicos y motivos que se suceden: el lamento sobre los difuntos, la perplejidad nostálgica ante su belleza y su juventud, las imágenes del trasmundo.

En medio del horror de los despojos y la mortandad de viejos y jóvenes, *Homecoming* hace la crítica al “exceso” de la guerra innecesaria conducido por el espíritu guerrero aristocrático demasiado deseoso de demostrar su coraje, pero desconsiderado con respecto al bien del pueblo. Así lo vivía y lo había sufrido en carne propia el autor. En una carta a su hijo (Tolkien, 2013, carta n° 64), Tolkien habla del enorme desconcertante “estúpido desperdicio de la guerra” que nunca podrá evitarse y, por lo tanto, tendrá que enfrentarse siempre “en un mundo maligno”. Como comenta Jorge Ferro: “La guerra está planteada, e intentar eludirla es inútil. Pero no por esto deja de ser un mal. Lo que es ilusorio es tratar de negarla sin más, en un mundo caído” (1996, p. 74).

El canto final, anónimo y colectivo, toma el lugar del verso épico: el latín litúrgico reemplaza a la épica aliterada, y en medio de la oscuridad húmeda aparecen las luces de los cirios del monasterio, que trasladan el foco de esperanza a un lugar completamente diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, M. (2008). *The First Poems in English*. Londres, Penguin Classics.
- Arias, M. y Hadis, M. (2010). *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé.
- Carpenter, H. (1977). *J. R. R. Tolkien: A biography*. London, G. Allen & Unwin.
- Chance, J. (2001). *Tolkien's Art: A Mythology for England*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- Clark, G. (2000). J. R. R. Tolkien and the True Hero. En Clark, G. y Timmons, D. (eds.), *J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances. Views of Middle-earth* (pp. 39-51). Westport, Greenwood.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ferré, V. (2003). Le Livre Rouge et Le Seigneur des Anneaux de Tolkien : une fantastique incertitude. En Dupeyron-Lafay, F. (ed.), *L'Image et le livre dans la littérature fantastique et la science-fiction* (pp. 105-131). Université de Provence.
- Ferro, J. (1996). *Leyendo a Tolkien*. Buenos Aires, Vórtice.
- Marsden, R. (2004). *The Cambridge Old English Reader*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Nelson, M. (2008). “The homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son”: J.R.R. Tolkien's sequel to “The Battle of Maldon”. *The Free Library*. <https://bit.ly/3lpHWTk>
- Rorabeck, R. (2003). *Tolkien's Heroic Criticism: A Developing Application of Anglo-Saxon Ofermod to the Monsters of Modernity* [Tesis de Maestría]. Florida, Florida State University. <https://bit.ly/3HQey07>
- Saxton, E. (1908). Canute. *The Catholic Encyclopedia*. New York, Robert Appleton Company. <https://bit.ly/3xbBEcD>
- Shippey, T. (2000). *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. London, HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (1990). Beowulf: The Monsters and the Critics. En Tolkien, Ch. (ed.), *The Monsters and the Critics, and Other Essays* (pp. 5-48). Londres, HarperCollins.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *Tree and Leaf. Mythopoeia. The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*. London, HarperCollins. (Original publicado en 1953 por *Essays and Studies*)
- Tolkien, J. R. R. (2013). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Edición de Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien. Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- Tolkien, J. R. R. (2015). *Beowulf: A Translation and Commentary, together with Sellic Spell*. Edición de Christopher Tolkien. Boston, Mariner Books - Houghton Mifflin Harcourt.

NOTAS

- 1 En este proceso, según él mismo aclara al tratar de *El hobbit*, el episodio del robo emergió de manera natural e inevitable a las circunstancias (Tolkien, 2013, carta n° 31): el momento en que Bilbo roba una copa del tesoro de Smaug, despertando al dragón de su letargo y provocando así su furia incendiaria, elemento narrativo idéntico al de la segunda parte de *Beowulf*.
- 2 Todas las traducciones del inglés antiguo y del latín son propias. Los pasajes de las obras de Tolkien se citan en su lengua original.
- 3 Es interesante, en este sentido, la explicación dada por Nelson: “Torhthelm, his name an apparent combination of the Old English Old words ‘torht,’ for which John R. Clark Hall and Herbert D. Meritt’s *Concise Anglo. Saxon Dictionary* provides the Modern English equivalents ‘bright, radiant, beautiful, splendid, noble, illustrious,’ and ‘helm,’ which translates to ‘helmet’ (346, 177), represents what Tolkien calls ‘the northern heroic’ perspective. Tidwald, the older, wiser man, on the other hand, represents the more skeptical point of view that Tolkien himself takes in his ‘Ofermod’ essay. The parts of Tidwald’s name may not translate so easily to a role definition, but its first element, ‘Tid,’ carries the meaning ‘time,’ and its second element ‘wald,’ also spelled in Old English as ‘weald,’ translates to Modern English ‘control.’ Tidwald is in control of the search –his young helper must do as he says– and his interpretation of the evidence their search uncovers is based on a lifetime of experience. For these two reasons alone, then, it seems to me that *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son* has strong possibilities for dramatic performance” (Nelson, 2008, párr. 3).
- 4 Cfr. Rorabeck, R. (2003). *Tolkien’s Heroic Criticism: A Developing Application of Anglo-Saxon Ofermod to the Monsters of Modernity*.
- 5 Borges destaca varias similitudes de la *Batalla de Maldon* con la *Chanson de Roland* (Arias y Hadis, 2010) así como algunos autores franceses, los vínculos de *Homecoming* con el célebre cantar de gesta francés (Ferré, 2003).
- 6 “The rhyming lines are an echo of some verses, preserved in the *Historia Eliensis*, referring to King Canute” (Tolkien, 2001, p. 125).
- 7 Al comentar los versos 90-91 de *Beowulf*, Tolkien explica lo siguiente: “I think that what is here meant is that terrible northern imagination to which I have ventured to give the name ‘barrow-wights’. The ‘undead’. Those dreadful creatures that inhabit tombs and mounds. They are not living: they have left humanity, but are ‘undead’. With superhuman strength and malice they can strangle men and rend them” (Tolkien, 2015, p. 163-164).