



MÚSICA Y REPRESENTACIÓN DE CULTURAS FICCIONALES EN TOLKIEN: LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*

MUSIC AND FICTIONAL CULTURES IN TOLKIEN: REPRESENTATION IN THE LORD OF THE RINGS' FILM VERSION

CRISTINA PARAPAR CABANAS¹
MARÍA DEL CARMEN MORENO PAZ²

Fecha de recepción: 30/03/21
Fecha de aceptación: 28/06/21

Resumen: En su obra literaria, Tolkien crea un complejo mundo ficcional en el que sitúa distintas etnias y pueblos con su propia historia y cultura. Debido a la motivación filológica de su obra, en obras como *El Señor de los Anillos* es posible observar la idiosincrasia de estas culturas ficticias a través de sus ritos y costumbres, su lengua y habla e incluso sus nombres. La adaptación cinematográfica de la obra de Peter Jackson, sin embargo, ofrece un elemento añadido que permite representar la cultura de cada uno de estos pueblos: la banda sonora. La música de Howard Shore, de este modo, contribuye a la configuración de la identidad cultural de elfos, hombres, *hobbits* u orcos, gracias al uso de determinados instrumentos, temas, modos o dinámicas.

Abstract: Tolkien's literary work recreates a complex fictional world inhabited by different peoples and ethnic groups with their own history and culture. Given his philological motivation, works such as *The Lord of the Rings* show the idiosyncrasies of each people through their history and traditions, their language and speech and even their names. Peter Jackson's film version, however, provides an additional element that contributes to the representation of these peoples and cultures: the soundtrack. Hence, Howard's Shore music plays a major role in the configuration of the identity of elves, men, hobbits or orcs, by means of different instruments, themes, modes and dynamics.

Palabras clave: Tolkien, *El Señor de los Anillos*, banda sonora, cultura ficcional, Howard Shore.

Keywords: Tolkien, *The Lord of the Rings*, soundtrack, fictional cultures, Howard Shore.

¹ Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia). cparapar@gmail.com

² Universidad de Córdoba (España). carmen.moreno.paz@uco.es

1. J. R. R. TOLKIEN Y SU OBRA FICCIONAL. A pesar de que el objetivo principal de este artículo no consiste en realizar un estudio literario sobre la obra de Tolkien *per se*, sí que conviene destacar la importancia de la creación de las culturas ficcionales ligadas a sus lenguas inventadas para dar vida a su universo mitológico, ya que es precisamente en este punto donde reside su motivación principal para la gestación de su obra. Para ello, nos basaremos fundamentalmente en dos obras, que consideramos de obligada referencia: *J. R. R. Tolkien: A Biography* (única biografía autorizada por la familia Tolkien y publicada por Humphrey Carpenter en 1977) y *The Letters of J. R. R. Tolkien* (editadas y recopiladas también por Carpenter en 1981).

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) ejerció la mayor parte de su vida como profesor de anglosajón en la universidad de Oxford. Apasionado filólogo, poseía conocimientos amplios de inglés antiguo (*Old English*), inglés medio (*Middle English*) y nórdico antiguo, así como conocimientos de galés, finlandés, latín, francés, español y griego.³ Durante toda su vida desarrolló, además, una curiosa y particular fascinación por la creación de lenguas inventadas.⁴ Esto le impulsaría a crear dos lenguas especialmente desarrolladas en cuanto a gramática y léxico (el *quenya* y *sindarin*, ambas presentes en sus obras y habladas por los Elfos), si bien es cierto que también creó otras lenguas ficcionales en menor medida como el *Black Speech*, el *khuzdul*, *adûnaic*, *Rohirric* o *westron*, entre otras⁵.

La pasión de Tolkien por la filología es, sin duda, el factor detonante de la creación de su obra ficcional. Además de su afición por la creación de lenguas (que ya mostraba desde su infancia, con la invención de su primera lengua artificial, el *naffarin*, inspirada en el español), Tolkien lamentaba que Inglaterra, su país, no tuviera su propia mitología como otras culturas. Así lo expresa en su carta n.º 131 (dirigida a Milton Waldman), en la que Tolkien especifica que una de sus pasiones iniciales es el mito (no la alegoría), los cuentos de hadas y, sobre todo, las leyendas heroicas que se encuentran entre los cuentos de hadas y la historia, de lo que indica que no existe mucho en el mundo para su gusto. Confiesa a Waldman que siente pena por la pobreza mitológica de su propio país porque no posee historias propias como las griegas, celtas, germánicas, escandinavas, románicas o finlandesas (que más le impresionaron, matiza). Dicho de otro modo, Tolkien anhela que su país no haya profundizado en la mitología, más allá del mundo artúrico que, aunque se asocia al suelo británico, no así a los ingleses, y le resulta predecible, incoherente y contiene elementos explícitos de la religión cristiana. Para Tolkien, esto es un error fatal porque el mito y los cuentos de hadas deben, como todas las artes, reflejar y contener elementos morales y religiosos, pero han de ser percibidos sutilmente, en

³ H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016.

⁴ El propio Tolkien declara en su ensayo "A Secret Vice" que su pasión por la filología no se limita a la etimología e historia de la lengua, sino también a su afición por inventar lenguas artificiales, que llega a considerar incluso como una forma de arte. Sostiene en este ensayo, además, que, en un estadio más avanzado de la creación de una lengua artística, y para acercarse a la perfección, es necesario crear una mitología para la misma (J. R. R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Edición de Christopher Tolkien, London, George Allen & Unwin, 1983, p. 198).

⁵ L. Gándara Fernández, "Un viaje por la Tierra Media: la invención lingüística en *El Señor de los Anillos*", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 46 (1), 2020, pp. 171-191.

lugar de ser visiblemente apreciados en la forma conocida en el «mundo primario real».

Este deseo de construir una mitología que pudiera dedicar a Inglaterra lo lleva posteriormente a empezar la escritura de lo que llamó *The Book of Lost Tales (El libro de los cuentos perdidos, en español)* en un cuaderno, que posteriormente se convertiría en *The Silmarillion (El Silmarillion)*, la obra a la que dedicó la mayor parte de su vida.^{6,7}

De acuerdo con su biógrafo, Carpenter, la faceta profesional de Tolkien como filólogo en Oxford y su pasión como creador de lenguas ficticias y escritor no pueden dissociarse, puesto que se trata de aspectos interrelacionados de su vida.⁸ En 1937 llegó su primera obra y fue publicada en la editorial Allen & Unwin con el título *The Hobbit, or, There and Back Again (El Hobbit, en español)*. Con respecto a este volumen, Carpenter relata que en un verano entre los años 20 y 30, Tolkien estaba corrigiendo exámenes y se topó con una página en blanco que un alumno había dejado. Sin más preámbulo, escribió: «In a hole in the ground there lived a *hobbit*».⁹ Como contaría más tarde Tolkien, la creación de los nombres generaba historias en su cabeza, por lo que se propuso escribir una historia en la que poder acomodar el término *hobbit*. Tras el éxito de esta primera publicación, y a petición de sus editores, Tolkien trabajó en una secuela que posteriormente llamaría *The Lord of the Rings (El Señor de los Anillos)* y que, con el paso de las décadas, acabaría convirtiendo a Tolkien en una figura de culto y a esta obra en la más vendida de todo el siglo XX.¹⁰

Si bien no nos detendremos en explicar el argumento narrativo de su historia (por su extensión y complejidad), cabe hacer alusión de nuevo a su carta n.º 131, dirigida a Milton Waldman, en la que ofrece una visión de conjunto sobre su obra y el mundo ficcional que recrea.¹¹ Dado el título y el propósito de este trabajo, parece oportuno señalar que, para introducir la obra de *El Silmarillion* y el origen de su mundo ficcional Tolkien se refiere, precisamente, a la *música*:

[...] The cycles begin with a cosmogonical myth: the *Music of the Ainur*. God and Valar (or powers: Englished as gods) are revealed. These latter are as we should say angelic powers, whose function is to exercise delegated authority in their spheres (of

⁶ H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 144-150.

⁷ No obstante, a pesar de su pretensión de crear una «mitología para Inglaterra», la obra de Tolkien no está explícitamente ambientada en el país anglosajón. Atendiendo a las características semánticas del mundo ficcional, podría categorizarse como un *mundo físicamente imposible* (es decir, tiene lugar en un mundo distinto al real cognoscible), a pesar de que la pretensión de Tolkien fuera presentarlo como un periodo histórico hipotético y olvidado de Occidente (M. C. Moreno Paz, *La traducción de los particulares ficcionales en la literatura fantástica: los irrealia en la obra de J. R. R. Tolkien y su traducción en las versiones en francés y en español*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2019, p. 173).

⁸ H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, pp. 177-191.

⁹ «En un agujero en el suelo vivía un *hobbit*» [traducción propia]. *Ibid.*, p. 230.

¹⁰ Si bien existen más obras publicadas con el nombre de Tolkien (gracias al trabajo de edición de su hijo Christopher), entre las que cabe destacar *The Silmarillion* (1977), *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth* (1980) o, más recientemente, *The Children of Húrin* (2007), *Beren and Lúthien* (2017) y *The Fall of Gondolin* (2018), estas dos obras, junto con el poemario *The Adventures of Tom Bombadil* (1962), fueron las únicas obras sobre su mundo ficcional publicadas en vida del autor. En español, estas obras se han traducido como: *El Silmarillion*, *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media*, *Los hijos de Húrin*, *Beren y Lúthien*, *La caída de Gondolin* y *Las aventuras de Tom Bombadil*, respectivamente.

¹¹ H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 143-161.

rule and government, *not* creation, making or re-making). They are ‘divine’, that is, were originally ‘outside’ and existed ‘before’ the making of the world. Their power and wisdom is derived from their Knowledge of the cosmogonical drama, which they perceived first as a drama (that is as in a fashion we perceive a story composed by some-one else), and later as a ‘reality’.¹²

En definitiva, la obra de Tolkien destaca no solo por su impacto editorial o amplitud, sino que es, ante todo, el resultado de la voluntad de Tolkien de crear una mitología para su país en la que inscribir las numerosas lenguas que había inventado. Además de ser una obra con una motivación fundamentalmente filológica, refleja algunas ideas centrales en su obra como el don (o destino) de la muerte, la defensa de la naturaleza y el rechazo a la modernización y la tecnología, así como el peligro de la ambición.

No obstante, dado que en su obra literaria las culturas ficticias se representan principalmente a través de la lengua, antes de examinar cómo se traducen musicalmente estas identidades culturales esbozaremos brevemente las principales características de las culturas que pueden atisbarse en la obra de Tolkien.

En cuanto a la relación entre lengua y cultura en la obra del autor inglés, Edmund Little declara que la representación de las diferentes culturas de la Tierra Media se demuestra en gran medida a partir de la nomenclatura (de los personajes, topónimos, lenguas, historias, etc.).¹³ Cita los ejemplos de los enanos, derivados de la mitología nórdica, pero también la aliteración en los nombres de los elfos a partir del uso de consonantes líquidas (*Galadriel, Celeborn, Gilgalad*), frente a la dureza fonética de los nombres de los orcos (*Shagrat, Azog, Ugluk, Grishnak*). En el caso de los *hobbits*, se observa una preferencia por los nombres bisílabos y la presencia de la vocal ‘o’ (*Frodo, Lotho, Bilbo, Milo, Drogo...*).

Verlyn Flieger también destaca la importancia de la filología en la creación de su obra, que consideraba ligada a su trabajo como profesor. En su obra, Tolkien presta también gran atención a los estilos lingüísticos: el habla más urbana de los Took, Baggins y Brandybuck (*Tuk, Bolsón y Brandigamo*, según la traducción en español), frente al dialecto rural de otros *hobbits* como los Gamgee (*Gamyi*, en español). El habla de los elfos es musical y su dicción, formal y arcaica; el habla de los orcos, por el contrario, es dura y gutural, con una jerga callejera. Con respecto a la lengua de Trancos (*Strider*, en inglés), por ejemplo, es más directa y plana que el habla épica de Aragorn (un cambio significativo tratándose de la misma persona). Acentuando el habla infantil de Gollum, Tolkien subraya, de este modo, su temperamento cambiante o su disposición a la esquizofrenia, alejado de los humanos; incluso Éowyn se dirige a Aragorn con el pronombre más íntimo *thou*, mientras que Aragorn pone distancia entre ambos con el más formal *you*. En palabras de Flieger, la respuesta de Tolkien a las palabras (a su forma, sonido y

¹² «[...] Los ciclos comienzan con un mito cosmogónico: la Música de los Ainur. En él se revelan Dios y los Valar (o poderes, adaptados al inglés como dioses). Podría decirse que estos últimos son como poderes angélicos, cuya función es ejercer la autoridad que les ha sido encomendada en sus esferas (de regencia y gobierno, no de invención, creación o recreación). Son divinos, es decir, en un principio estaban “fuera” y existían “antes” de la creación del mundo. Su poder y sabiduría se deriva de su Conocimiento del drama cosmogónico, que percibieron en primer lugar como un drama (esto es, de la manera en que percibimos una historia compuesta por algún otro) y después como “realidad”» [traducción propia].

¹³ E. Little, *The Fantasts: Studies in J. R. R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame*, Amersham, Avebury, 1984, p. 21.

significado) era instintiva, intuitiva e intelectual: se acercaba a ellas más bien como un músico que como un gramático.¹⁴

De estas consideraciones se desprende, por tanto, no solo la importancia de la forma en la creación de la nomenclatura en la obra de Tolkien, sino también la relación entre la filología y la cultura en su obra. Esta pretensión o esta aspiración filológica de la obra no se ve reflejada, sin embargo, con la misma profundidad en la adaptación cinematográfica, en la que, no obstante, la música, como demostraremos a continuación, constituye una herramienta de representación fundamental de las distintas culturas ficticias y pueblos que Tolkien crea.

2. LA FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA EN EL CINE Y LAS PROPIEDADES REFERENCIALES DE LAS BANDAS SONORAS. En el siglo XIX la música era considerada la más elevada de las artes por muchos filósofos. Schelling, Hegel o Schopenhauer vieron en la música pura, en contraposición a la música programática, una manifestación de la cosa en sí, una expresión de la interioridad o del movimiento del espíritu o una suerte de representación de la transcendencia. A pesar de sus diferencias, todos estos filósofos coincidieron en que el lenguaje musical es indeterminado, aconceptual, abstracto y asemántico. «La música simboliza; la palabra significa», dice Magda Polo.¹⁵

No obstante, la omnipotencia de la música pura se tambaleaba ante la irrupción de la música programática, que a mitad de siglo consistía en poner en jaque la indeterminación, contradecir dicha abstracción. La música debía humanizarse, apuntar a un contenido real, describir, ilustrar e incluso democratizarse. «La música tiene que poder servir de identidad de un pueblo, como colectividad y tiene que permitir la redención del hombre [para] intervenir en la vida pública», escribe Polo.¹⁶ Composiciones como *La mañana (Peer Gynt)* de Edvard Grieg o *Aquarium (El carnaval de los animales)*, de Camille Saint-Saëns, permiten comprobar al lector el carácter narrativo y determinado de estas obras con respecto a la indeterminación de la música pura. ¿Será la música en el cine música pura, música programática o ninguna de ellas? ¿Es posible analizar desde alguno de estos prismas teóricos la representación musical de las distintas culturas ficticias de Tolkien en el cine?

Theodor W. Adorno nos invitaría a pensar la música en el cine de otro modo, como una música utilitaria (*Gebrauchsmusik*) o música con un propósito específico. En un breve ensayo titulado *Música utilitaria*¹⁷ el filósofo alemán explica que esta música es un medio para otra cosa y nombra algunos ejemplos, como una pieza que compuso Hindemith para una película o *La casa de juguetes* de Debussy. *Gebrauchsmusik* no es ni música absoluta, porque no tiene un compromiso ontológico, ni tampoco música programática, porque tampoco pretende reproducir sentimientos ni acercarnos a la vida o a lo humano. Es una música mecánica, sin existencia propia, sin autonomía ni *raison d'être*. Se comporta como un producto, como un medio para otra cosa. No obstante, ¿es conveniente analizar la música de *El Señor de los Anillos* apoyándose en la teoría crítica de Adorno o resultaría, más bien, una reflexión exigua o sesgada?

¹⁴ V. Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Grand Rapids, Michigan, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1983, pp. 6-7; p. 35.

¹⁵ M. Polo, *Pensamiento musical*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2020, p. 80.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ Véase *Escritos musicales VI*, Akal, Madrid, 2014.

Esta pieza de Howard Shore no es ni música absoluta ni programática ni utilitaria, en primer lugar, porque la música para el cine es en sí misma de naturaleza particular, ya que esta se supedita a lo visual; no es autónoma. En palabras de Michel Chion:

[...] même s'ils [images et sons] coexistent sur un support spécifique et distinct de celui des images (disque, bande magnétique, piste optique, fichier numérique), les différents sons figurant dans un film (paroles, bruits, musiques), et qui concourent à son sens, sa forme et ses effets ne constituent pas par eux-mêmes, du seul fait d'appartenir à l'univers sonore et d'être sur le même support, une entité globale solidaire et homogène.¹⁸

La música del cine, por tanto, ha de ser analizada desde la lógica de la «audiovisión», término acuñado por Chion, en la cual no se examina ni se interpreta la música en sí, separada del complemento visual. La música, en este caso, se piensa con relación a la imagen y esta se ha de pensar, pues, siempre con respecto a la música. Para el autor francés, el término evocado anteriormente («audiovisión») designa una suerte de disposición o de capacidad perceptiva del espectador de cine y de televisión. Esta experiencia estética poco tiene que ver, así, con la escucha o la experiencia musical propiamente dicha. En esta ocasión, «(...) l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui, par le phénomène de projection nommé par nous valeur ajoutée¹⁹ (...), sont portés au compte de l'image dans son cadre, et semblent se dégager naturellement de celle-ci».²⁰ Dicho de otro modo, imagen y música coexisten, entremezclándose. La relación entre ellas es *alquímica*²¹, cuya sincronía es tal que parecería que la música sugiere significados que pertenecen a la propia imagen.

La banda sonora de *El Señor de los Anillos* establece de manera notable una relación constitutiva entre imagen y música y entre historia/narración y mundo sonoro. Hablamos, pues, de una suerte de trama sonora. Para ahondar en esta cuestión, conviene citar *Musique, cinéma, processus créateur*, de Solenn Hellégouarch. En esta obra el autor expone distintas funciones de la música en el cine. En primer lugar, menciona la relación de interdependencia entre música y cine, como es el caso de Hitchcock y Hermann. Pensemos en el cine de suspense de Hitchcock sin sus célebres melodías. ¿Surtiría el mismo efecto en el espectador? Por el contrario, la música en el cine puede ser también una simple ilustración o un instrumento para controlar al espectador, véanse las últimas escenas de *Good*

¹⁸ «[...] aunque coexistan [imágenes y sonidos] en un soporte específico distinto del de las imágenes (disco, cinta magnética, pista óptica, archivo digital), los diferentes sonidos que aparecen en una película (palabras, ruidos, música), y que contribuyen a su sentido, a su forma y a sus efectos, no constituyen por sí mismos, por el mero hecho de pertenecer al universo sonoro y estar en el mismo soporte, una entidad global, integral y homogénea» [traducción propia]. En: M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 1990, p. 48.

¹⁹ Profundizaremos en esta noción en el siguiente apartado.

²⁰ «[...] la imagen es el foco de atención consciente, pero hacia donde el sonido trae en todo momento una serie de efectos, sensaciones, significados que, por el fenómeno de la proyección nombrado por nosotros valor añadido (...), se integran a la imagen en su propio espacio, y parecen emerger naturalmente de ella» [traducción propia]. En: M. Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 2018, p. 162.

²¹ Ver capítulo 1 de J. Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p. 16.

Morning Vietnam mientras suena el conmovedor *What a Wonderful World*, de Louis Armstrong. Aquí la música es un mero adorno.

Desde el punto de vista artístico y no tanto funcional, Hellégouarch, inspirándose en el concepto de *synchrèse*²² de Chion, recuerda al lector también la propiedad del *synchronisme accidentel*, que también vertebrata y da sentido al largometraje de Jackson. En este último proceso simbiótico de música-imagen, la música conserva, en cierto modo, su autonomía, pero acompaña a la imagen, sin que resulte redundante lo que se ve y lo que se escucha. En este caso, nos gustaría evocar precisamente la sincronía de la banda sonora de *Birdman*, compuesta prácticamente en su totalidad por solos de percusión.

Parece, por tanto, que podríamos hablar de bandas sonoras que comentan imágenes, otras que las acompañan, otras que las constituyen, otras que las ilustran o manipulan, etc. Con respecto a la película de *El Señor de los Anillos*, la música cumple diversas funciones en momentos puntuales, en efecto, pero también esta banda sonora tiene un valor estético fundacional, esto es, un peso ontológico que acaba por constituir la obra. Dicho de modo, tal y como Aaron Copland en *The Aims of Music for Films* ya había sugerido, y Chion retoma en *La musique du cinéma*, la música puede comportarse de distintas formas, dependiendo de las escenas, de los momentos visuales. Así, en determinadas escenas de este largometraje la música adquiere una función impresionista, descriptiva, emocional, significativa, etc. No obstante, este artículo trata de responder, más bien, a la *raison d'être* de la banda sonora de *El Señor de los Anillos*; a reflexionar en torno a la música de Howard Shore en tanto que elemento totalizante y soporte ontológico de la trama sonora a la que hacíamos referencia anteriormente. En pocas palabras, ¿qué puede representar verdaderamente la banda sonora? ¿Cuáles son sus propiedades referenciales?

Siguiendo la estela teórica de Hanslick, se diría que la música es sonido sin sentido. El contenido de la música no es el contenido narrativo de la película porque no tiene un objeto más allá de su propio lenguaje. La banda sonora no traduce la trama, no se refiere a ella porque el lenguaje musical es asemántico. La música, si participase de algún modo en esa ilusión de representación, se debería a los movimientos propios del lenguaje musical (dinámicas, progresiones armónicas, etc.) que se sustentan a su vez en una suerte de *predisposición anímica*²³ instalada en el espectador que se corresponde, de manera artificial, con ese lenguaje musical. Por el momento, nos limitamos a afirmar que la música de *El Señor de los Anillos* en particular es una suerte de subtexto, un tercer sentido, un mundo sonoro. ¿Una ilusión necesaria?

3. HOWARD SHORE: EL COMPOSITOR ECLÉCTICO DE HOLLYWOOD. EL CASO DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*. «La musique ne doit pas commenter l'image, être le miroir de l'action, mais ajouter un autre niveau de signification»,²⁴ escribe Hellégouarch apoyándose en la percepción de la estética músico-fílmica de Shore. Paradójicamente, el compositor canadiense precisa que en la película de *El Señor de los Anillos* debe «clarifier la

²² Ver capítulo 3.4 de M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Malakoff, Ediciones Armand Colin, 1990.

²³ J. Radigales, *La música en el cine*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p.18.

²⁴ «La música no debe comentar la imagen, ni ser un reflejo de la acción, sino añadir otro nivel de significado» [traducción propia]. En: S. Hellégouarch, *Musique, cinéma, processus créateur. Norman McLaren et Maurice Blackburn. David Cronenberg et Howard Shore*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2020, p. 155.

narration, notamment par l'utilisation du leitmotiv». ²⁵ Lo que proponemos en este trabajo, sin embargo, es que esta banda sonora concilia las dos posturas aquí mencionadas, aproximaciones teóricas aparentemente divergentes, pero que convergen en la película de Peter Jackson. ²⁶ Es decir, esta banda sonora es un espejo de la acción, pero también aporta otro significado a la narración.

La música épica de Shore «es próxima y es distante a la imagen». Nos permitimos la licencia de apropiarnos de esta expresión de Hellégouarch para reinterpretarla. Por un lado, la banda sonora de *El Señor de los Anillos* es próxima a la imagen no solo porque acompaña a la acción, sino también porque se acerca a la idiosincrasia de cada pueblo, personajes principales o ideas que el propio Tolkien quería subrayar en sus libros. Shore consigue este efecto construyendo una melodía específica para los elfos, los hombres, los orcos, etc. También emplea las mismas modulaciones ²⁷ para algunas ideas de la película, como es el caso de los personajes que se ven tentados por el poder del Anillo. Estas melodías concretas permiten al espectador identificar una cultura, un personaje o una acción que se repite. Además, el color, la textura y la dinámica de cada melodía aportan más información sobre ellos. Shore añade, por tanto, este *surplus* a la historia.

Por otro lado, esta música se distancia de la imagen porque en sí misma la música no narra ni proyecta una idea concreta; ni representa otro lenguaje que no sea el lenguaje musical (para eso se emplean los diálogos o las imágenes). La banda sonora de esta película es música que ha de ser necesariamente mediada, situándose entre la imagen y la imaginación del sujeto que proyecta ideas externas y representaciones conceptuales a la composición. Esta música es, por tanto, un espejo, un comentario o un reflejo que acompaña a la historia narrada en imágenes por Peter Jackson, pero también se erige como un elemento constitutivo de la propia historia porque aporta un subtexto, un tercer sentido a la narración. Podría considerarse que este tercer sentido hace referencia a aquello que Michel Chion describe como «valor añadido» (*la valeur ajoutée*), esto es: «cet effet en vertu duquel un apport d'information, d'émotion, d'atmosphère, amené par un élément sonore, est spontanément projeté par le spectateur (l'audio-spectateur, en fait) sur ce qu'il voit, comme si cela en émanait naturellement». ²⁸ No obstante, en este artículo sugerimos que este *valeur ajoutée* se intensifica, dando lugar a ese mundo sonoro de Tolkien. Este mundo sonoro es, pues, un elemento ontológico o constitutivo porque determina la razón de ser de la historia y revela otras cualidades de la narración. Es la música que se hace mundo. Este valor musical añadido de Chion se intensifica en *El Señor de los Anillos* para convertirse en *vivier musical*, ya que pasa a ser «un élément du scénario: même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes comparables à

²⁵ «[...] la música debe ser un reflejo de la historia y esclarecer la narración, sobre todo mediante el uso del leitmotiv» [traducción propia]. *Ibid.*

²⁶ La adaptación cinematográfica de *El Señor de los Anillos* se produjo en tres películas tituladas de la misma manera que los tres volúmenes, dirigidas por Peter Jackson y producidas por Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh y Tim Sanders entre 2001 y 2003.

²⁷ Aportaremos ejemplos más específicos en el siguiente apartado.

²⁸ «[...] ese efecto por el que una aportación de información, de emoción, de atmósfera, producido por un elemento sonoro, es proyectado por el espectador (el audio-espectador, en realidad) sobre lo que ve espontáneamente, como si emanara naturalmente de la imagen» [traducción propia]. En: M. Chion, *La musique du cinéma*, París, Ediciones Fayard, 2020, p. 203.

ceux qu'il met en œuvre dans le domaine des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue». ²⁹ En otras palabras, la música de Shore no representa concretamente la nostalgia que inspiran los *hobbits* por el pasado rural en Tolkien, por ejemplo, pero los movimientos de la música, el color, las modulaciones y la dinámica revelan cualidades emergentes del pueblo *hobbit* que permiten que el espectador reconstruya esta nostalgia por un pasado preindustrial y premoderno o su tendencia a la austeridad, perfilando o intuyendo, así, la idiosincrasia de este pueblo.

Este mundo sonoro es un mundo de significados que exige una *surécoute*, como diría Hellégouarch. Un tercer sentido que va más allá de la imagen y de la narración porque «cette musique approfondit le sous-texte, le fonctionnement intérieur de l'histoire, et rend l'histoire plus profonde (...). Un sous-texte intérieur à l'histoire, quelque chose qui n'est pas dit ou montré». ³⁰

Pero el propio Shore explica que este subtexto forma parte de la música que compuso para *Crash*, pero no para *El Señor de los Anillos*. Nuestra discrepancia con el canadiense surge con motivo de su tendencia a asociar el subtexto musical a la ambigüedad y a la indeterminación de la banda sonora que no persigue proyectar ideas musicales, como es el caso de *Crash*, sino que pretende expresar determinados detalles interiores de la escena. ³¹ Como el lector habrá podido comprobar, proponemos reformular este subtexto que puede participar en la edificación de las identidades e ideas de la película *El Señor de los Anillos*. Dicho de otro modo, esta trama musical y mundo sonoro revelan qué resuena en esa escala modal que anuncia que los elfos entran en escena.

4. LA REPRESENTACIÓN DE LAS CULTURAS DE LOS PUEBLOS DE LA TIERRA MEDIA. A continuación, analizaremos algunos mecanismos compositivos que permiten a Howard Shore edificar ideas musicales y «representar» identidades de los pueblos de la Tierra Media. Comencemos por los elfos.

La aparición de los elfos se relata en primer lugar en *El Silmarillion*. Se trata de una de las estirpes de los «Hijos de Dios» (*Children of God*), junto con los hombres, cuya venida al mundo solo era conocida por Eru o Ilúvatar, creador de la música de los dioses y del universo. Llegan antes que los Hombres y, aunque emparentados y parecidos, son distintos en algunos aspectos. Físicamente se diferencian de los hombres en que los miembros de la comunidad élfica tienden a ser más altos y esbeltos. Así explica Tolkien las diferencias en su carta n.º 131 a Milton Waldman:

²⁹ «Es un elemento del guion: aunque no sea el tema de la historia, permite caracterizar el entorno en el que se desarrolla la acción, la clase social a la que pertenecen los protagonistas, y para ello el cine recurre a estereotipos comparables a los que utiliza en el ámbito del vestuario, la escenografía, los gestos o los diálogos» [traducción propia]. *Ibid.*, p. 239.

³⁰ «[...] esta música profundiza en el subtexto, en el funcionamiento interno de la historia, y dota a la historia de mayor profundidad [...]. Un subtexto interno en la historia, algo que no se dice ni se muestra» [traducción propia]. En: S. Hellegouarch, *Musique, cinéma, processus créateur*. Norman McLaren et Maurice Blackburn. David Cronenberg et Howard Shore, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 2020, p. 152.

³¹ La forma narrativa de *Crash* es ambigua, deconstruida e indeterminada. La música de Shore pone de relieve esta forma de narración cinematográfica y subraya que esta experiencia estética exige una actitud activa en la que el espectador debe disipar la confusión para reconstruir las historias que se entremezclan a lo largo de la película.

The Children of God are thus primevally related and akin, and primevally different. Since also they are something wholly 'other' to the gods, in the making of which the gods played no part, they are the object of the special desire and love of the gods. These are the *First-born*, the Elves; and the *Followers* Men. The doom of the Elves is to be immortal, to love the beauty of the world, to bring it to full flower with their gifts of delicacy and perfection, to last while it lasts, never leaving it even when 'slain', but returning – and yet, when the Followers come, to teach them, and make way for them, to 'fade' as the Followers grow and absorb the life from which both proceed. The Doom (or the Gift) of Men is mortality, freedom from the circles of the world.³²

Si bien *El Silmarillion* relata el origen, viaje a la Tierra Media desde la tierra de los dioses (Valinor), auge y decadencia de los elfos, en *El Señor de los Anillos* esta raza pierde protagonismo en detrimento de los Hombres. Los Elfos son un pueblo melancólico y altivo y que se obsesiona con su decadencia o desvanecimiento de la Tierra Media, donde muchos eligieron quedarse porque eran el pueblo más elevado, en contraste con Valinor, tierra de paz y armonía, donde se encontraban bajo la jerarquía de los Valar. Su melancolía se debía a su tristeza por el paso del tiempo y los cambios del mundo tal como ellos, inmortales, lo percibían. La ambición de algunos de ellos por conseguir un lugar tan perfecto y divino como Valinor en el que ser ellos los dueños los llevó a colaborar con Sauron, lo que concluyó en la creación de los «Anillos de Poder», tema central de *El Señor de los Anillos*.

Para representar estas características Shore utiliza una tonalidad luminosa, una melodía brillante. El compositor canadiense emplea una escala modal, concretamente la frigia. En la tradición occidental esta escala se asocia con lo exótico, lo que viene de fuera. De hecho, el exotismo de algunos folclores se produce precisamente por el color de esta escala modal. Shore escoge como *tempo* el *adagio* o el *lento* y no duda en acompañarlo tanto del *ritardando* como del *ritenuto*. Conviene mencionar el constante uso del *legato* que suaviza y aligera las melodías. Asimismo, el carácter liviano de estas melodías fomenta la sensación de elevación, de armonía, de paz y de trascendencia.

Shore da protagonismo a la sección de viento madera de la orquesta, como la flauta travesera y el oboe y algunos instrumentos de tradición celta. Destaca también las repetidas intervenciones del violín y las voces femeninas, especialmente las sopranos, cuyo registro vocal es más agudo que el de la mezzosoprano o la contralto. Esta combinación de viento madera, violín y soprano, que subrayan registros particularmente agudos, podría aludir al mundo supraterráneo de los elfos. Y no es casual que en repetidas ocasiones estas voces e instrumentos interpreten juntos unas progresiones armónicas claramente descendentes que el oyente medio puede percibir y que podría, tal vez, relacionar con una sensación de tristeza, de decadencia o con el anhelo de un mundo perdido.

³² «Los Hijos de Dios están, pues, originalmente relacionados y emparentados, y son en su origen diferentes. Puesto que son algo totalmente "distinto" de los dioses, y en cuya creación los dioses no tomaron parte, son el objeto de un deseo y un amor especial por parte de los dioses. Estos son los *Primeros Nacidos*, los Elfos; y los *Seguidores*, los Hombres. El destino de los Elfos es ser inmortales, adorar la belleza del mundo, llevarlo a su florecimiento con sus dones de delicadeza y perfección, y permanecer hasta que perdure, sin abandonarlo, aunque se les "mate", y retornar. Y, sin embargo, cuando los Seguidores lleguen, su destino es enseñarles y dejarles paso, "apagarse" a medida que los Seguidores crecen y absorben la vida de la que ambos proceden. El Destino (o Don) de los Hombres es la mortalidad, la libertad de los ciclos del mundo» [traducción propia].

Como se desprende de la obra literaria de Tolkien, el principal poder de estos anillos era la prevención o freno de la decadencia y la preservación de la belleza y de lo amado. El uso del *ostinato*, el *pianissimo* y el diálogo entre los coros femeninos, emulando la antífona propia de la liturgia, contribuye a la idea de preservación de lo bello y de lo amado, casi sacralizándolo. Para evitar tal decadencia, los elfos cayeron en la magia y maquinaria (vistos como algo indeseable en la obra de Tolkien), que sería representada por Shore mediante el uso repetido de la segunda aumentada tan característica de las melodías de los elfos.

Tolkien cuenta que Sauron creó, en secreto, el Anillo Único que podía controlar a todos los demás y que provocó las guerras que se relatan en *El Señor de los Anillos*. Asustados, los elfos esconden estos anillos y se refugian en tres puntos de la Tierra Media, como un pueblo decadente, melancólico, antiguo y sabio. Viven en armonía con la naturaleza, en lugares en los que parece que el tiempo se hubiera detenido, adaptándose a la naturaleza sin alterarla.

Además de la comunidad de los elfos, Tolkien integra la raza humana en sus obras y se produce a medida que la historia se vuelve menos mítica y lejana. Los principales pueblos de Hombres que se reflejan en sus obras proceden de las «Tres Casas de los Padres de los Hombres» (*Three Houses of the Fathers of the Men*), que huyen del mal hacia el Oeste y entran en contacto con los Elfos Exiliados. Son, por tanto, aliados y amigos de los elfos, de los que aprenden su arte y poesía. Los hombres del Este y el Sur (*Easterlings* y *Southrons*), sin embargo, entran en contacto con el enemigo y caen en la oscuridad.

Algunos de los Hombres más poderosos e importantes, herederos de Númenor (una isla entre la Tierra Media y Valinor otorgada a aquellos que ayudan a los Elfos y los Valar a derrotar el mal de Melkor), se refugian en la Tierra Media y crean los reinos de Arnor y Gondor tras la destrucción de la isla y la Caída de Númenor, debido al culto que empiezan a rendir a Sauron, que les incita a intentar alcanzar la tierra prohibida de los dioses y a perseguir la inmortalidad que no tienen. Tras la derrota de Sauron, sus aliados se refugian en Mordor, una tierra oscura y yerma, mientras este va recuperando fuerzas ante la debilidad de los hombres de Gondor.

Howard Shore reescribe esta trama sonora apoyándose en elementos musicales perturbadores para el espectador. El tema principal que acompaña a Sauron, por ejemplo, está escrito en el compás 5/4. Estos ritmos nos resultan poco familiares en la tradición occidental. El oyente medio está acostumbrado a los compases de subdivisión binaria o ternaria, a compases como el 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, etc., que suenan constantemente en la música popular. Estos ritmos, además, se ven oscurecidos por una construcción armónica más sombría. Shore da protagonismo, en contraposición a la melodía de los elfos, a la sección de viento metal de la orquesta, que repite el tema musical compulsivamente y sin variaciones, adornos ni notas de paso. También destaca la potente percusión que dialoga con el metal de la orquesta y con las voces masculinas, concretamente los barítonos y los bajos, cuyo registro vocal es más grave que el de los tenores. En cuanto a la dinámica, conviene destacar el uso del *crescendo* y del *sforzando* que dotan de cierta agresividad al tema. Este *crescendo* contrasta con el sonido rígido y seco o el ritmo mecánico de los tambores que imitan una marcha militar. Estos fuertes contrastes rompen y corrompen el escenario de paz de los elfos y desconciertan al espectador. Asimismo, el carácter *pesante* de esta melodía se ve acompañada por un discreto, pero constante, sonido metálico que simula unas cadenas que golpean contra el suelo. Las interpretaciones

raramente son unívocas, pero el hecho de que este sonido metálico marque el pulso en este compás de 5/4 y persiga a la melodía principal podría insinuar la imposibilidad de escapar de la industrialización y/o la idea de un pueblo malogrado.

Finalmente, los *hobbits* encarnan uno de los temas principales de la obra de Tolkien: la historia y la evolución del mundo se deben, en muchas ocasiones, a individuos aparentemente inofensivos y poco conocidos, y no tanto a las grandes hazañas de reyes y señores. Estos *hobbits* aparecen en la Tercera Edad (es decir, en los acontecimientos que se narran en *El Señor de los Anillos*). Su origen es desconocido (incluso para ellos mismos), puesto que ninguno de los otros pueblos se percató de su existencia y no guardaron registros salvo tradiciones orales. Llevan una vida sencilla, rural, ordenada y civilizada en «La Comarca» (*The Shire*, que evoca la Inglaterra rural). Los *hobbits* se mantienen, por lo general, ajenos a los grandes acontecimientos que ocurren a su alrededor. Su tamaño es menor que el de los Hombres (de ahí que también se les denomine *Halflings* o «Medianos»). Su existencia deja de ser anónima cuando uno de ellos, Bilbo, encuentra por casualidad el «Anillo Único» (*the One Ring*), que finalmente debe destruir su sobrino Frodo en compañía de su jardinero Sam. ¿Y este carácter humilde, despreocupado, alegre y noble puede también formar parte del mundo sonoro de Shore?

El tema musical que «representa» a la comunidad *hobbit* es probablemente el más célebre de la película y el que resulta más cercano y accesible (porque el espectador no debe olvidar quiénes son los héroes de esta historia). Howard Shore desea, por tanto, que esta melodía suene familiar y para eso utiliza una escala mayor, el compás 4/4 y una armonía fácilmente reconocible. Es reconocible porque se corresponde con una armonía funcional, de tal manera que el músico compone este tema sobre un clásico Re mayor con dos alegres sostenidos en la armadura y la pieza se construye sobre los I, IV y el V tonos de la escala. Además, Shore acompaña esta melodía con cantos de pájaros y voces de niños que subrayan el carácter despreocupado, por un lado, e ingenuo, por otro. Este carácter despreocupado, alegre, divertido e ingenuo se acentúa particularmente con el empleo de un signo de articulación que se llama *staccato*. Este *staccato* se asienta en un ritmo *cantabile*, un *tempo allegro* o *allegretto* y graciosas síncopas.

Conviene destacar la relación de los *hobbits* con la naturaleza: no tienen industria, llevan una vida rural y preindustrial e incluso sus propias viviendas se construyen y adaptan al entorno, sin alterarlo ni destruirlo³³. Para idealizar su vida en La Comarca, Shore, además de incluir cantos de pájaros, selecciona una instrumentación muy acorde con este clima de paz y tranquilidad, como la *tin whistle*, el arpa celta, la guitarra, el dulcimer o la mandolina. Todos ellos pertenecen al tradicional folclore celta, pero ¿qué tendrá la sonoridad celta que nos transporta a otros mundos posibles?³⁴

³³ El propio Tolkien amaba la naturaleza. Pasó parte de su infancia en la Inglaterra rural y reconoció haberse inspirado en ella para la creación de La Comarca (H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, p. 234)

³⁴ Como comentábamos al inicio de este estudio, la principal motivación de Tolkien al escribir su obra, además de crear un escenario verosímil donde pudieran tener cabida sus lenguas ficticias, fue crear una mitología para Inglaterra. Asimismo, la propia Comarca es una región que el mismo Tolkien reconoció que se inspiraba en la Inglaterra rural que tanto amaba, si bien no declaró expresamente un gusto particular por la cultura o mitología celtas. Sin embargo, parece que Shore, por su parte y sin tener en cuenta esto, o tal vez asimilando la Inglaterra rural a la imagería colectiva sobre la vida rural irlandesa, evoca el mundo ficcional de los *hobbits*, apoyándose en el color y las texturas

4.1. LA RESONANCIA CELTA EN ENYA O EL ECO DE OTROS MUNDOS POSIBLES. Howard Shore estudia composición e improvisación de jazz en Berklee College of Music, de tal manera que, además de contar con una amplia formación en «música clásica», está familiarizado con la música popular.³⁵ Esto explica que en la película *Naked Lunch* haya incluido *Write Man* de Ornette Coleman o *Mysterioso*, de Thelonious Monk. Por tanto, no nos sorprende que Shore sugiriese a Peter Jackson la música de Enya para enriquecer esta banda sonora.

Para *El Señor de los Anillos* Enya compone e interpreta dos temas: *May it be* y *Aniron*. En ambas canciones utiliza lenguas élficas creadas por Tolkien. En *May it be* la cantante irlandesa mezcla inglés con *quenya* y en *Aniron* las letras están escritas en *sindarin*. Estas dos lenguas élficas son las más desarrolladas por el autor británico. Constituyen no solo sistemas lingüísticos más o menos homogéneos, sino que también se conoce tanto su historia como su evolución diacrónica. Tolkien afirma que han sido creadas con dos propósitos: tener un estilo y estructura europeos (aunque no en detalle) y ser especialmente placenteras al oído. Así, la lengua arcaica de los pueblos de la Tierra Media se asemeja a una especie de «latín élfico» (debido a que se considera una lengua mucho más elevada, antigua y culta), que en la propia lengua denomina *quenya* o alto élfico. Tolkien declara que está compuesta a partir del latín como base junto con otros dos ingredientes principales que le proporcionan placer «fonoestético» (*phonaesthetic* 'pleasure): el finlandés y el griego, aunque es menos consonántica que cualquiera de las tres.³⁶ Por otra parte, la lengua viva de los elfos del oeste, el *sindarin*, es la que utiliza normalmente para los nombres. De acuerdo con Tolkien, se deriva de un origen común con el *quenya*, pero los cambios fueron deliberadamente concebidos para darle un carácter lingüístico similar (aunque no idéntico) al galés.³⁷

Llegados a este punto, conviene preguntarse si este placer «fonoestético» guarda relación con la música celta y si la música celta invita a pensar en mundos fantásticos sobrenaturales o simplemente en la otredad.

Con respecto a esta otredad, John O' Flynn escribe:

musicales del folclore celta. Conviene mencionar, no obstante, que la idea de Tolkien de «lo celta» era mucho más restringida que la que se tiene hoy habitualmente (como tradiciones populares de distintos pueblos de Europa Occidental, como Gales, Escocia, Galicia o Bretaña). Para Tolkien, lo celta hacía referencia a lo conectado con el idioma céltico y sus leyendas (como los ciclos artúricos y otras leyendas en idiomas célticos). El propio Tolkien reconoce que desea crear una leyenda para Inglaterra y que desea que posea el tono y la belleza imprecisa que algunos asocian con lo céltico, a pesar de que rara vez se encuentre en lo genuinamente céltico (véase H. Carpenter, *J. R. R. Tolkien: A Biography*, London, Harper Collins, 2016, p. 126). Asimismo, en una de sus cartas a su editor (n.º 19, de 1937), ante un comentario de un lector acerca de que sus nombres sonaban célticos, lo negó con rotundidad y afirmó que, a pesar de conocer las leyendas célticas (sobre todo irlandesas y galesas) no le terminaban de agradar, pues le resultaban irracionales y a veces sinsentido, como una ventana de colores rota y reparada sin diseño (véase H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, p. 26). Esto no impide, no obstante, que Tolkien recurra a sus conocimientos sobre las lenguas celtas para crear los nombres de varios personajes (fundamentalmente *hobbits*).

³⁵ No olvidemos que Shore fue el miembro fundador del grupo de rock Lighthouse.

³⁶ H. Carpenter, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, London, Harper Collins, 2006, pp. 175-176.

³⁷ *Ibid.*, p. 176.

The inhabitants of the village of Bree³⁸ are regarded as somewhat special by comparison with other peoples of Western Middle-Earth, and are described in equal measure with regard and suspicion. After a somewhat lengthy discussion on their collective character, Tolkien summates the general queerness of these people with an arcane quality he portrays as ‘Celtic’. This resonates with a widespread view in the popular imagination that might be represented thus: Celtic people are somehow outside the Anglo-American mainstream of white ethnicity and culture; at the same time the presumed naturalness and antiquity (...) of Celtic people bestows of them a degree of authenticity that has been lost by «mainstream» white ethnicities.³⁹

Dejando al margen la cuestión de la etnicidad porque es una perspectiva de estudio que no nos concierne en este ensayo, parece que en el imaginario colectivo de Occidente la sonoridad celta trae consigo una sensación de otredad, de extranjero, de aquello que pertenece a otra realidad. Es lo que está fuera, al margen de lo dominante, como los *hobbits* parecen vivir al margen de los grandes acontecimientos que se desarrollan y guardar sus propias costumbres.

Efectivamente, en el mundo de la música popular, el folclore celta forma parte de un metagénero que se llama World Music. Esta categoría «is seen in a very heterogenous manner as “the other”: music in opposition to the mainstream, Anglo-American and European genres».⁴⁰ De este modo, la *celtic music* se sitúa, efectivamente, en la periferia del circuito musical dominante para dar voz a minorías oprimidas en un contexto de globalización e hiperconsumo. Es lo otro.

En cuanto a la forma musical de la obra de Enya y a su estilo *new age/celtic*, ¿hay verdaderamente algo de exótico o de extraño en sus piezas? ¿Por qué el mundo sonoro de los elfos es a veces interpretado por la cantante irlandesa?

La estética de esta variante contemporánea de la música tradicional celta se caracteriza por «combinations of materials and performance practices drawn from vocal styles in English and Irish language song traditions, modal harmonies in *a capella* settings (adapting various compositional techniques including those of late medieval polyphony and Scottish Gaelic psalmody) and synthesized or ‘techno acoustic’ instrumental resources».⁴¹ Probablemente, una de las principales causas

³⁸ La ciudad ficcional de Bree en la obra de Tolkien es la única en la que conviven humanos y *hobbits*, al este de La Comarca.

³⁹«Los habitantes de la ciudad de Bree pueden considerarse en cierto modo especiales en comparación con otros pueblos occidentales de la Tierra Media, y son descritos con consideración y recelo a partes iguales. Tras una discusión más o menos extensa sobre su carácter colectivo, Tolkien resume la rareza general de este pueblo con una cualidad arcana que representa como *céltica*. Esto evoca la visión extendida en la imaginación popular que puede explicarse del siguiente modo: los pueblos celtas están, en cierto modo, fuera de la corriente dominante angloamericana de la etnicidad y la cultura blancas. Al mismo tiempo, la supuesta naturalidad y antigüedad [...] de los pueblos celtas les otorga un grado de autenticidad que se ha perdido en las etnicidades blancas dominantes» [traducción propia]. En: M. Fitzgerald y J. O’Flynn, *Music and identity in Ireland and Beyond*, Londres/Nueva York, Routledge, 2016, pp. 251-252.

⁴⁰«[Esta categoría] se entiende en un sentido muy heterogéneo como “lo otro”: música en oposición a los géneros dominantes angloamericanos y europeos» [traducción propia]. En: R. Shuker, *Popular Music. The key concepts*, Londres/Nueva York, Routledge, 2017, p. 358.

⁴¹«[...] combinaciones de materiales y técnicas de interpretación procedentes de estilos vocales de las tradiciones cantadas en lengua inglesa e irlandesa, armonías modales *a capella* (que adaptan varias técnicas compositivas, entre las que se incluyen las de la polifonía tardomedieval y las de las salmodias gaélicas y escocesas) y recursos instrumentales sintetizadores o “tecno-acústicos”» [traducción propia]. En: M. Fitzgerald y J. O’Flynn, *Music and identity in Ireland and Beyond*, Londres/Nueva York, Routledge, 2016, p. 142.

que hacen que *May it be* y *Aniron* transmitan esa sensación de otredad y de irrealdad sea el colorido que aporta una escala modal o con apariencia modal.

En la «música clásica» las escalas modales cobran especial protagonismo en el siglo XIX, difuminando la nítida tonalidad. Digamos que en este momento la tonalidad es, citando a Alberto González Lapuente, «reevaluada y enriquecida con diversas influencias de origen modal, folklórico, etc.».⁴² Estos sonidos aportan un cromatismo distintivo y, por esto, los compositores nacionalistas como Dvorak o los miembros del grupo de Los Cinco escriben piezas representativas de sus países apoyándose también en las escalas modales. En el caso del folk irlandés, la música suele estar escrita en modo mayor, lo que aporta ese carácter luminoso a la pieza, y la escala modal utilizada aporta también ese toque de color y de diferencia (en este caso suele tratarse de la escala mixolidia).

A esa sensación de alegría, autenticidad, paz y originalidad de la música de Enya ha de sumarse, paradójicamente, cierta tendencia a la nostalgia. Como en muchas canciones tradicionales celtas, se evita utilizar repetidamente la tónica de la escala (el primer grado de la escala). El oído no experto anhela ese tono, ansía que llegue y que cierre «un círculo musical lógico». Evidentemente, esta nostalgia aumenta si se emplea el *legato*, el tempo *adagio* y los registros vocales agudos. Si la obra incluye instrumentos poco habituales que resumen cierto exotismo, como los instrumentos de la música tradicional celta, la pieza puede sugerir, en efecto, ese aspecto de otredad.

Bien es cierto que el oyente percibe estos nuevos mundos sonoros, pero es su imaginación la encargada, en última instancia, de aportar los elementos narrativos, la ilusión, la trama sonora, el tercer sentido. Podría decirse, por tanto, que estas escalas aportan un componente identitario que Howard Shore conoce y subraya añadiendo otros elementos compositivos como la dinámica, las progresiones armónicas, la instrumentación, los momentos de tensión y distensión, los climas musicales, la articulación, etc. Y que Shore, el prestidigitador, cuenta con que el «buen» oyente le va a prestar la imaginación, la conceptualización o semantización y el infatigable anhelo por otros mundos posibles.

⁴² A. González Lapuente, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza editorial, 2016, pp. 487-488.