

SINFONÍAS DE LIBERTAD: UN ESTUDIO DE *EL SILMARILLION* DE J. R. R. TOLKIEN Y  
*EL SOBRINO DEL MAGO* DE C. S. LEWIS

LAURA CATALINA RUIZ ORTEGÓN

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Dedico esta tesis a Dios, mis padres, mi hermana y mi abuelita Jenny, quienes siempre me apoyan, así, como a todas las personas que pasaron por mi vida en estos años. Agradezco a Alberto Bernal por todas las enseñanzas durante el pregrado y por acercarme más a Tolkien.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción.</b>	6
<b>I. Detrás del hilo de la fantasía.</b>	13
A. Una breve historia de la <i>fantasía</i> .	13
B. En busca de una definición de <i>fantasía</i> .	25
C. Tolkien, Lewis y la <i>fantasía</i> .	37
<b>II. Desentrañando la Ilustración.</b>	49
A. El paso de una conciencia a otra.	49
B. La Historia contada de otra manera.	58
C. La razón ilustrada.	63
D. El mito desde la mirada de la Ilustración.	71
E. El mito como conciencia.	74
F. El Romanticismo y la recuperación del mito.	80
G. La estética romántica.	82
<b>III. Entretejiendo mundos: Arda y Narnia.</b>	88
A. En una explosión de sin-razón.	88
B. Arda: Un mundo entre luces.	93
C. Narnia: Nadando entre estanques.	112
<b>IV. Conclusiones: Dos mundos fantásticos en defensa de la libertad.</b>	126
<b>V. Bibliografía.</b>	134

## Introducción

“A aquel que dice que los mitos son mentiras,  
y por tanto sin valor,  
aun dichos «a través de plata».  
Mitopoeia, J. R. R. Tolkien.

A lo largo de la historia de la humanidad ocurre una especie de quiebre, pero para ser más precisos es mejor llamarlo el paso de una conciencia a otra, de la conciencia mítica a la conciencia racional. Este movimiento de la conciencia plantea una forma diferente de configurar y comprender el mundo, lo cual resulta en modos distintos de pensarnos y de pensar a lo que nos rodea.

La conciencia racional, en el proceso mediante el cual se estableció como la dominante, necesitó de la oposición directa con el mito y, por ende, con la epistemología y el mundo que éste plantea. Motivo por el cual, la razón, desde un principio, intentó distanciarse y dejar en el pasado a la conciencia mítica y el mito. La forma “racional” de configurar la realidad empezó a alejarse paulatinamente de lo que consideraba trascendental, extraño y diferente a ella misma, y comenzó a cimentar su propio método para conocer. Gracias a lo anterior, fue construyendo poco a poco una visión científico-analítica del mundo, la cual tiene como objetivo encontrar las leyes universales que rigen las cosas y que permiten que éstas sean como son, y, además, hallar los elementos últimos que las componen.

Con la Ilustración, la razón se vio ligada a la condición de la autocrítica, en función de la cual debía pensarse permanentemente a sí misma, con el fin de evaluar si en verdad la humanidad y los distintos procesos que la atraviesan estaban conduciendo a la especie a la autonomía<sup>1</sup> y a la construcción de un mundo mejor para todos. Sin embargo, paralelo a la reflexión que se estaba dando sobre las funciones de la razón y sobre ésta misma, estaban llevándose a cabo procesos de industrialización y de expansión del dominio del capitalismo, a los cuales se vio ligada la razón. Estos procesos hicieron de la conciencia racional una razón instrumental enfocada en trabajar con lo inmediatamente existente y en buscar formas cada

---

<sup>1</sup> <sup>1</sup> Entiéndase autonomía en el sentido Kantiano, es decir, como la capacidad que tiene un sujeto de darse a sí mismo las leyes bajo las cuales regirá su actuar. Leyes que tendrán su base en la razón del sujeto.

vez más eficientes para dominar la naturaleza. La razón entró en relación con el positivismo, corriente filosófica que la convertiría en un instrumento de dominio<sup>2</sup>.

Como consecuencia de ese cambio en la comprensión de la razón, el ser humano fue transformándose en una cosa, en un objeto que, así como la naturaleza, puede ser controlado y, por ende, dominado. El hombre se volvió un instrumento que con su comportamiento y forma de vida mantiene la estructura del sistema con el que intenta dominarlo todo.

Una de las consecuencias de la cosificación de la especie, es el “progreso” en el armamento bélico, que contribuyó a hacer más eficiente el dar muerte al otro y a muchos en poco tiempo. Asimismo, la pérdida de ciertos principios éticos y morales que fueron suplantados por la relación entre poder y dinero. Todo lo cual deriva de una única forma de ver el mundo y de pensarlo, que fue impuesta y es entendida a priori como la única manera posible de configurar la realidad y de comprenderla. Debido a lo anterior, la razón abandona la autocrítica y se convierte en un medio para alcanzar un fin, lo cual implica que el ser humano deje de pensarse a sí mismo, inmerso como está en el sistema, y pierda la conciencia. La conciencia, que se había encargado de construir la realidad, ha quedado atrapada en la estructura que diseñó. El hombre queda desamparado frente a sí mismo y atado a unas cadenas de las cuales no se puede liberar.

Al mismo tiempo que la razón se encontraba en medio de todo este proceso, su contraparte; el mito, había seguido presente, pese al intento por suprimirlo. Sin embargo, su función vital había sido aniquilada, y el mito, como narración, pasó a ser entendido como algo que hace parte del pasado o de culturas “no civilizadas”, fruto de la imaginación y la fantasía. Igualmente, un género literario había ido tomando forma con el paso del tiempo: la literatura fantástica, la cual, desde el siglo XVIII, había empezado a tomar elementos de la mitología, el folclore, los cuentos de hadas, entre otros, tales como seres y lugares fantásticos. Este tipo de literatura no se tomó en serio<sup>3</sup> y, por supuesto, la razón la tildaba, despectivamente, de

---

<sup>2</sup> Es necesario apuntar que la conciencia humana siempre ha intentado dominar lo que lo rodea mediante un proceso de comprensión y configuración de la realidad y de sí mismo, pero no es sino hasta que se da la instrumentalización de la razón que ese dominio se va a volver en contra del hombre, motivo por el cual, en esta introducción sólo se señalará a la razón como fuente de dominio y se obviaré al mito. Sin embargo, se profundizará en esto más adelante en el trabajo.

<sup>3</sup> Esto quiere decir, que la literatura fantástica se tomó más como un entretenimiento, que como algo de valor para el conocimiento humano y para el estudio de la literatura.

fantástica, palabra que implica todo lo que la conciencia racional evita y entiende como contrario a ella y, por lo tanto, sin posibilidad de ser verdadero y de dar sentido.

Las historias fantásticas fueron tomando fuerza progresivamente y sin necesidad de ser explicadas como relatos que sirvan de escape momentáneo a la realidad. Empero, no fue sino hasta finales del siglo XIX en Inglaterra, con William Morris y, sobre todo, en el siglo XX con J. R. R. Tolkien y C. S. Lewis que los mundos literarios imaginarios comenzaron a tener un valor por sí mismos, en que se intentó pensar la fantasía y la imaginación de otra manera y, aún más importante (y con relación a los dos últimos autores a los que nos referimos más arriba) se comenzó a tomar la escritura de este tipo de relatos como algo con valor desde el punto de vista de la creación narrativa. La literatura fantástica empezaba a abrirse camino como un punto de vista desde el cual puede pensarse el ser humano y el mundo en el que se ve inmerso, y como medio de expresión y pensamiento legítimo.<sup>4</sup>

Un hecho para resaltar de las obras de ambos escritores es que en ellas toma forma una asociación entre fantasía y mitología que lleva a la creación (subcreación) de mundos secundarios imaginarios, a través de los cuales se da un retorno del mito en el mundo moderno. Estos textos inician un nuevo tipo de literatura fantástica. Una de sus principales características es la construcción de mundos en los que se desarrollan las historias y que, a su vez, son mundos con historia y cuya historia se va formando al momento de la escritura.<sup>5</sup>

Ambos autores vivieron las dos guerras mundiales. Se encontraban en una realidad que había sido desgarrada por la violencia y la muerte, y en un contexto en el que la razón como forma principal y única de conocer había enseñado su lado más oscuro. La razón instrumental había sido utilizada para acabar con el ser humano en formas nunca antes vistas, mostrando así, cómo una razón irreflexiva y centrada en el utilitarismo conduce a la destrucción. La visión única de la realidad que pretendía establecer la razón y la forma de conocer y configurar el mundo que planteaba, comenzó a ser repensada y criticada. En algunos casos se empezó a buscar otras maneras de vivir, construir y entender al ser humano y al mundo.

---

<sup>4</sup> Éste cambio en la comprensión de la literatura fantástica fue propiciado por Tolkien y Lewis, quienes ayudaron a que los mundos imaginarios tuvieran valor por sí mismos mediante una reflexión seria y profunda acerca de la fantasía.

<sup>5</sup> Historia entendida como los relatos de un pueblo y una cultura, que constituyen la memoria de un pasado histórico común.



En medio de todo esto se encontraban Tolkien y Lewis, como se dijo anteriormente, y se puede decir que, en parte, como fruto de ese contexto bélico y de crítica, sus relatos surgieron como una nueva alternativa de visión de mundo. Es en sus obras donde la literatura fantástica y el mito empiezan a tener una relación más sólida y viva, que posibilitará un regreso del mito en el siglo XX. Además, con esto, se recupera un marco conceptual que la razón había relevado: la conciencia mítica.

Teniendo en cuenta lo que se ha dicho hasta ahora, se puede decir, por un lado, que la asociación entre fantasía y mito, entendida como algo de valor por sí mismo y como sustrato para crear los textos, puede estar respondiendo a los deseos del ser humano de entender y configurar el mundo de múltiples maneras, de formas distintas a las de la razón. Por otro lado, el mito, como sustrato para la creación literaria, permite ampliar la realidad conceptual, ontológica y semántica, al configurar mundos que proponen otros estilos de vivir y de entrar en relación con lo que nos rodea.

En conjunto con lo anterior, las obras de Tolkien y Lewis se presentan como una búsqueda de alternativas que permitan crear y cambiar el mundo en el que vivimos, aumentando las posibilidades de ser y rompiendo con las imágenes unívocas de ser y de mundo que proyecta la razón. Según lo anterior, se puede decir que el mundo y el hombre vuelven a abrirse a la posibilidad de ser distintos y de imaginarse como otros, el mundo vuelve a hacerse infinito.

También debe decirse que, comprendiendo al mito como un proceso de toma y formación de conciencia, de construcción de mundo tanto espiritual como material, al retornar, vuelve a hacer presente estas funciones. En cuanto desarrollo de conciencia, se muestra como un nuevo punto desde el cual contemplar el mundo y, a su vez, trae consigo características propias de la conciencia mítica que se oponen a las de la razón y a partir de las cuales se puede tanto concebir mundos literarios como imaginar otras formas de vida. En tanto proceso espiritual, el mito trae consigo una forma distinta de entender y relacionarse con el mundo del espíritu, lo que conlleva a todo un regreso a través de la literatura de ciertas nociones espirituales que se habían ido perdiendo a razón de la industrialización y el capitalismo.

Con base en lo dicho, es necesario señalar que desde la literatura fantástica y su relación con el mito se puede realizar una crítica a la razón instrumental. Crítica centrada en la imagen unívoca de mundo que ha construido la razón, presentándose la fantasía y el mito como la posibilidad de configurar infinitas posibilidades de ser. La unión entre fantasía y mito es la que permite que el mito no se quede estancado también en una única visión de la realidad, como es propio de él, sino que lo convierte en la base para la creación de realidades diversas. Siendo así, la literatura fantástica se convierte en el lugar desde el cual crear mundos que generen una apertura del conocimiento y el pensamiento humanos y, por ende, de la realidad.

Veremos cómo desde la literatura fantástica se puede dar una crítica a la razón y proponer nuevas formas de mundo a través del análisis de *El Silmarillion* de J. R. R. Tolkien y *El Sobrino del Mago* de C. S. Lewis. También se tendrá en cuenta en el análisis las teorías sobre la escritura propuestas por ambos escritores, que se pueden esbozar a partir de sus textos, y teniendo como base teórica a autores que realizaron una crítica a la razón en el siglo XX o que estudiaron el desarrollo de ésta y su relación con el mito, como Adorno, Horkheimer, Gurdorf y Cassirer.

El desarrollo de la investigación abarcará tres capítulos. En el primero se tratará la relación entre literatura fantástica y mito, a partir de las propuestas que tenían Tolkien y Lewis sobre la fantasía y la escritura de obras fantásticas o maravillosas. Asimismo, se hablará sobre el desarrollo histórico de la literatura fantástica y sus tipos. En el segundo se expondrán las diferencias entre el mito y la razón, como procesos espirituales y de conciencia, a fin de poner en claro los conceptos centrales de cada elemento que se utilizarán en el trabajo. También se tratará la Ilustración y sus principales propuestas. En el tercero, se llevará a cabo un análisis minucioso de las obras, que teniendo en cuenta los otros dos capítulos, muestre ciertos elementos claves que permitan ver cómo en los textos se da un retorno del mito y cómo se realiza una crítica a la razón desde ellos. Por último, en las conclusiones se buscará señalar brevemente cómo actúa el mito en las obras y lo que su uso posibilita, y cómo la razón se ve cuestionada en su proceder por las narrativas de ambos autores.

El presente trabajo tiene su origen en el deseo de mostrar que la literatura fantástica no es algo a lo cual recurrir para escapar de la realidad ni algo sin importancia para el ser

humano, o carente de sentido, sino que, por el contrario, la fantasía nos habla de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. La fantasía puede ayudarnos a pensar y ser de otras maneras, y contrario a lo que se puede pensar, toca temas que son esenciales para el hombre, como la muerte, la creación<sup>6</sup>, el poder de la palabra, el mal, etc. La fantasía es un espacio en el que se puede reflexionar y generar conocimiento, si bien no desde una razón instrumental-científica, sí desde otro punto de vista, desde una razón que reconoce y mira desde otros campos conceptuales la realidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, se ha elegido *El Silmarillion* de J. R. R. Tolkien y *El Sobrino del Mago* de C. S. Lewis por dos motivos: el primero, porque con estos dos autores y sus obras, sobre todo con el primero, la literatura fantástica empieza a tomar fuerza como género y a ser pensada de otra manera<sup>7</sup>. Segundo, porque, aunque las obras elegidas fueron publicadas posteriormente a las sagas, constituyen el origen de los mundos narrados en ellas<sup>8</sup>. En ambas se muestra el origen de los mundos maravillosos de cada autor y los primeros momentos de su historia, gracias a lo cual el mito como elemento creativo y como base de la formación de una cultura y de la realidad adquiere una mayor presencia en estos textos. Esto nos permite analizar la presencia del mito en las obras como componente fundamental y su funcionamiento y tratamiento a lo largo de las narraciones. También se establecerá una relación entre esto y el pensamiento de cada autor sobre la escritura y los relatos.

Sumado a lo anterior, es importante intentar un análisis de los posibles motivos por los cuales obras como las de Tolkien y Lewis ejercen una influencia tan fuerte en la juventud que vive en un mundo que ha pasado por dos guerras mundiales (y que está al borde de una tercera guerra). Además, hay que tomar, en parte, los textos como medios de expresión de dos

---

<sup>6</sup> Entiéndase creación en un doble sentido, por un lado, como origen del mundo, y por otro, como el acto de crear narraciones u obras artísticas de toda clase.

<sup>7</sup> Es necesario resaltar la reacción que se da desde la academia y la crítica literaria con relación a este género literario. Por un lado, ambas instituciones critican las obras de este género como opuestas a la realidad y, por tanto, sin un valor y un sentido directo y necesario para el ser humano, las consideran meras invenciones de la imaginación. Por el otro, ha ido formándose un interés académico por estudiar las obras de los autores de fantasía y más de Tolkien y de Lewis que ha ido incrementando con los años, la cual ha ayudado a asentar la importancia de estos textos.

<sup>8</sup> En el caso de Tolkien, los textos reunidos en *El Silmarillion* hacen parte de un proceso de escritura que empieza en medio de las trincheras en la primera guerra mundial y finaliza con la muerte del autor, ya que el profesor trabaja en los relatos de Arda y la Tierra Media durante toda su vida. Siendo *El Silmarillion* un libro editado por Christopher Tolkien y publicado póstumamente. Respecto a Lewis, *El Sobrino del Mago* fue publicado cuando él estaba vivo.

personas que vivieron el horror de la guerra y que encontraron en la literatura un medio para reflexionar sobre su propia experiencia. Así pues, el presente trabajo busca establecer un nexo entre un contexto y las obras que surgen en él, el cual va a ser explicado a partir de la relación entre razón y literatura fantástica, en la cual retorna el mito. De esta manera se podrá ver cómo la literatura y la realidad se vinculan. Mostrando cómo desde la literatura se pueden proponer formas de comprender el contexto en el que se vive y de expresar la experiencia vital que se tiene de éste, así como también, de generar propuestas de cambio.

Respecto a los estudios literarios una reflexión sobre la literatura fantástica puede contribuir a cuestionarse su función, su conexión con los orígenes de la cultura y la formación de pueblos, sobre todo, a partir de su relación con el mito y con las estructuras retóricas propias de la literatura. Gracias a una reflexión sobre la fantasía, la literatura puede pensarse a ella misma y comprenderse como un lugar epistemológico desde el cual configurar mundo y abrirse a las infinitas posibilidades de ser que la palabra y el pensamiento permiten. La literatura se reafirma como espacio de creación y pensamiento a partir de la palabra, confirmando su gran valor como elemento esencial del ser humano y reivindicando, a su vez, la importancia del mito, la imaginación y la fantasía para la construcción del hombre como un ser en relación con un mundo tan inagotable como él mismo. La literatura fantástica le recuerda al ser humano que es infinito, es decir, que no existe una única forma de ser y ver el mundo, sino múltiples maneras.

## I. Detrás del hilo de la fantasía

La fantasía ha sido un término y un campo del conocimiento humano cuyo significado y relación con el lector y el contexto en el que surge han variado a lo largo del tiempo. Sin embargo, un debate fuerte y juicioso no se realizó sino hasta los siglos XVIII y XIX, siglos en los que se vio ligado a una reflexión sobre la imaginación y el papel e importancia de ésta en el hombre, en la labor del escritor y en las obras literarias. Dado que el presente trabajo aborda el género de la Literatura Fantástica y, por ende, la fantasía, es necesario empezar este capítulo con una historia del desarrollo del género y del concepto, para de esta manera situarnos en contexto y sentar algunas bases, tanto históricas como teóricas, para las obras a estudiar más adelante.

### A. Una breve historia de la fantasía:

Podría decirse, en cierto sentido, que lo fantástico ha existido desde que la humanidad trató de dar sentido al mundo a partir de los mitos, las leyendas y los otros tipos de relatos que fueron conformando la tradición oral de las distintas culturas y desde los cuales se empezó a configurar el mundo. Siguiendo esta idea, las criaturas consideradas fantásticas y las historias en las que estas tenían un papel conformaban lo fantástico y podrían ser entendidas como tal, puesto que presentan personajes que no son humanos o que no podemos encontrar en la realidad. Sin embargo, asumir este planteamiento presenta dos peligros: el primero, no tomar en consideración que para los grupos humanos en los que estas historias surgían (y esto se puede extender incluso hasta la Edad Media y las obras que surgen en ella, como las del ciclo artúrico, las narraciones hagiográficas, los mitos de las culturas germanas y celtas, etc.) estas, en muchos casos, no eran entendidas como fantásticas y, aún más importante, no se les comprendía como algo que no guarda relación con la realidad, punto de vista que tiende a predominar en la actualidad cuando se toca el tema de la fantasía.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Para una mayor profundización en la discusión tratada en los primeros párrafos véase: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* de Jacques Le Goff y *Los Monstruos y Los Críticos y otros ensayos* de J. R. R. Tolkien. En el caso de este último libro, remítase al ensayo que da título a la colección de escritos. En él, Tolkien hace un estudio-defensa de la presencia de los monstruos en el “Beowulf” y demuestra su importancia, los cuales eran entendidos por los historiadores como algo superfluo para el poema, puesto que primaban los datos históricos sobre los elementos fantásticos. Discusión que permite profundizar en cómo se consideran los elementos fantásticos presentes en los textos antiguos.

Segundo, como consecuencia de lo anterior, podríamos estar entendiendo una gran cantidad de obras literarias y de narraciones orales desde un punto de vista “moderno”, según el cual, calificar de “fantástico” cierto tipo de relatos implica, casi que necesariamente, su descalificación como fuentes de saber válidas para adquirir un conocimiento basado en la razón. De acuerdo con esto, estaríamos desautorizando las formas de dar sentido y el saber que otras culturas y grupos humanos han expresado a partir de la creación de relatos como mitos, epopeyas, leyendas, etc., al asociarlos con nuestra forma de comprender la fantasía, y, de esta manera, calificándolos como carentes de sentido y de saber. Basándonos en lo anterior, se puede decir que el término *fantasía* debe ser usado con cuidado; si hacemos un uso incorrecto de él, podemos calificar de fantástico algo que no lo era, desconociendo, así, su contexto “original”. En su lugar, podemos estudiar cómo se fueron integrando los distintos elementos que hoy en día conforman el reino de lo fantástico, los cuales provienen de una gran variedad de fuentes, en su mayoría literarias<sup>10</sup>, como son los mitos, las leyendas, los relatos y obras medievales.

Muchas de las criaturas y motivos de los relatos del pasado fueron formando, paulatinamente, parte de *fantasía* y constituyeron poco a poco un mundo fruto de la imaginación y que bebe de ella para mantenerse y seguir ampliándose. Gracias a su vínculo con el concepto de imaginación, lo que se entiende por fantasía va cambiando a medida que la reflexión sobre la imaginación –valga la redundancia– se va desarrollando. Entre los siglos XVIII y XIX se dio un decisivo debate filosófico-literario acerca de la imaginación y su relación con la actividad creadora del hombre, sobre todo en el ámbito artístico.

La discusión había comenzado con la distinción entre *fantasy* y *fancy*, y un cambio en la forma de entender la imaginación, lo cual, en conjunto con otros elementos, contribuyó al surgimiento del género literario fantástico como tal.<sup>11</sup>

While we can reasonably argue that the fantastic in the broadest sense had been a dominant characteristic of most world literature for centuries prior to the rise of the novel, we can also begin to discern that the fantasy genre may well have had its origin in these eighteenth – and

<sup>10</sup> Es necesario anotar que algunas de esas fuentes no eran literarias en un principio (entendiendo literarias como texto escrito), sino narraciones orales en su mayoría. No obstante, afirmar que lo literario corresponde a la palabra escrita, nos lleva necesariamente a preguntarnos qué es lo que hace literario a algo.

<sup>11</sup> Esto no quiere decir que la fantasía no existiera antes, sino que anteriormente no se la tomaba como un género literario propio, determinado por un conjunto de características ‘definidas’.

nineteenth-century discussions of fancy vs. imagination, history vs. romance, the mirror vs. the lamp. More specifically, we can trace particular elements of this genre to three important literary traditions which evolved during this period: the imaginary private histories mentioned above (in other worlds, the early novel), the popularity of the Gothic romance, and the renewal of interest in folk and fairy tales leading to the literary or art fairy tale (or *Kunstmärchen* in Germany, where this form achieved a particular vitality during the Romantic era). (James & Mendlesohn 11-12)<sup>12</sup>

Tomando como punto de partida la cita, podemos decir que el género de la literatura fantástica moderna fue gestándose en medio de un debate en el que varias posturas opuestas tenían lugar. Así, la imaginación, por ejemplo, se debatía entre ser un espejo del mundo exterior o una lámpara gracias a la cual se iluminan mundos no visibles y que están más allá de la realidad inmediatamente percibida. Los conceptos de *fantasy* y *fancy*, comúnmente usados de manera similar, se distanciaron y pasaron a definir ámbitos distintos.

Asimismo, se creó la disciplina de la Historia como institución académica en el siglo XVIII, con lo cual empieza a surgir un discurso histórico que se diferencia de la forma en la que se entendía la historia hasta el momento, porque se empieza a construir un discurso académico, basado en cierta pretensión de cientificismo, que supone que la historia puede y, hasta cierto punto, debe hacer afirmaciones sobre la realidad. Además, surge una nueva filosofía de la historia basada en la idea de progreso, es decir, una mirada evolutiva de la historia humana, en la cual la humanidad y su historia son entendidas como un continuo desarrollo que pasa por varias fases: una fase primitiva, una de crecimiento, y una de continuo mejoramiento, las cuales conducirán, finalmente, a un fin bueno en relación con Occidente. Como consecuencia de esta nueva visión de la historia y de la noción de realidad que ella propuso, los relatos que hasta ese momento habían sido considerados como históricos

---

<sup>12</sup> Si bien podemos argumentar razonablemente que lo fantástico en el sentido más amplio ha sido una característica dominante de la mayoría de la literatura mundial durante siglos antes del surgimiento de la novela, también podemos comenzar a discernir que el género de la fantasía bien pudo haber tenido su origen en las discusiones del siglo dieciocho y diecinueve sobre fantasía vs. imaginación, historia vs. novela, el espejo vs. la lámpara. Más específicamente, podemos rastrear elementos particulares de este género en tres tradiciones literarias importantes que evolucionaron durante este período: las historias privadas imaginarias mencionadas anteriormente (en otros mundos, la novela temprana), la popularidad de la novela gótica y el renovado interés en cuentos populares y de hadas que conducen al cuento de hadas literario o artístico (o *Kunstmärchen* en Alemania, donde esta forma alcanzó una vitalidad particular durante el Romanticismo) (Mi traduc.;11-12).

comenzaron a perder su condición histórica. Por esta razón, textos como las hagiografías, los que contaban grandes batallas como *La Canción de Roland* o las historias del rey Arturo empezaron a ser cuestionados y repensados y, con ellos, la visión de la realidad que planteaban. Debido a esto, los elementos fantásticos que esas historias tenían pasaron en gran medida a ser vistos como falsos o fruto de la imaginación, ya que no correspondían a la realidad y, por ende, a la noción de verdad que se pretendía instaurar en la época.

The fantastic, in other words, was inappropriate for an age of science and morality, and the values of realism came to dominate literary discourse, despite the fact that the Victorian age itself was one of the great periods in the development of fantasy literature. (James & Mendlesohn 11)<sup>13</sup>

De esta manera, la fantasía empezó a ser entendida como lo contrario a la realidad y como algo en lo que no hay verdad. Esto se relaciona también con la visión del método y del saber científico que fue imperando en la época –Sobre esto se profundizará en el segundo capítulo–. Pero es importante señalar un último detalle en relación con este aspecto y para esto me serviré de la siguiente cita:

Before the beginning of the scientific revolution in Western Europe in the 16<sup>th</sup> century, most Western literature contained huge amounts of material 20<sup>th</sup>-century readers would think of as fantastical. It is, however, no simple matter to determine the degree to which various early writers distinguished, before the rise of science, between what we would call fantastical and what we would call realistic. Nor is it possible with any certainty to determine how much various early writers perceived stories which adhered to possible events and stories which did not as being different. There is no easy division between realism and the fantastical in writers before 1600 or so, and no genre of written literature, before about the early 19<sup>th</sup> century, seems to have constituted so as deliberately to confront or contradict the “real”. (Clute & Grant 338)

14

---

<sup>13</sup> Lo fantástico, en otras palabras, era inapropiado para una era de ciencia y moralidad, y los valores del realismo llegaron a dominar el discurso literario, a pesar de que la era victoriana en sí fue uno de los grandes períodos en el desarrollo de la literatura fantástica (Mi traduc.; 11).

<sup>14</sup> En el siglo XVI, antes del comienzo de la revolución científica en Europa occidental, la mayoría de la literatura occidental contenía enormes cantidades de material que los lectores del siglo XX considerarían fantásticos. Sin embargo, no es sencillo determinar el grado en que muchos de los escritores antiguos distinguieron, antes del surgimiento de la ciencia, entre lo que llamaríamos fantástico y lo que llamaríamos



Es necesario señalar el hecho de que antes de la revolución científica no había una clara distinción entre lo real y lo fantástico. Como dijimos anteriormente, lo fantástico hacía parte de la realidad, pero con el cambio de visión ocurrido a partir del siglo XV la fantasía pasó a ser relegada y despojada de todo ápice de verdad. Lo anterior, nos ayuda a ver cómo a partir del renacimiento se fue forjando una visión de la realidad que pretendía constituirse como única fuente confiable de conocimiento y que despojó, poco a poco, al mundo de todos sus elementos fantásticos y metafísicos, primando cada vez más las explicaciones científicas.

En medio de este contexto se formó un modo contrario de pensamiento, que guió al Romanticismo, debido a las reflexiones que los escritores de esta corriente llevaron a cabo sobre la imaginación y la fantasía<sup>15</sup>. Gracias a las propuestas de los románticos, lo fantástico y la imaginación adquirieron una faceta diferente a la defendida por la corriente de pensamiento científico que preponderaba en el momento. Además, se vieron relacionados con la discusión acerca de la actividad creadora del escritor y de cómo debían ser tomados estos conceptos y elementos al estar presentes en una obra literaria. Con figuras como Blake, Wordsworth y Shelley en Inglaterra, y el grupo de escritores y pensadores alrededor de la revista *Athenaeum* en Alemania, la imaginación pasó a ser entendida como una parte vital y constitutiva de la creación artística, y la fantasía como algo legítimo desde lo cual crear.

Además de las formas de pensamiento y de comprensión de mundo que se estaban gestando durante los siglos XVIII y XIX, nuevos géneros literarios comenzaron a surgir, como fueron la novela gótica con Horace Walpole y *El Castillo de Otranto* (1764), o los textos que empezaban a narrar viajes a otros mundos, en muchos casos, identificados con el reino o el país de las hadas, y el regreso al mundo del cual era originario el protagonista del relato, como es *The Elves* (1812) de Ludwig Tieck<sup>16</sup>. Ambos tipos de relatos tenían como tema central el contacto con seres o fuerzas diferentes a las humanas y que perturbaban de

---

realista. Tampoco es posible determinar con certeza cuántos escritores tempranos percibieron como diferentes las historias que se apegaban a eventos posibles y las historias que no lo hacían. No hay una división fácil entre lo real y lo fantástico en escritores anteriores a 1600, y ningún género de literatura escrita antes de principios del siglo XIX parece haberse constituido para confrontar o contradecir deliberadamente lo "real" (Mi traduc.; 338).

<sup>15</sup> En el presente capítulo no se profundizará acerca de las reflexiones sobre la imaginación que realizaron los románticos, pues es un aspecto que se abordará en el segundo capítulo.

<sup>16</sup> Vale la pena recordar en este momento a Avalon, isla de gran importancia en la mitología celta y la tradición artúrica, que, junto con otros lugares legendarios, puede prefigurar la idea del reino de las hadas o los elfos.

alguna forma la realidad. Esto se ve claramente en el relato gótico, puesto que en este tipo de textos lo fantástico se presenta como una fuerza irruptora en el mundo “normal”, en la realidad cotidiana de los personajes, lo que los perturba de distintas maneras. Este aspecto es menos claro en las historias de acceso a otros mundos, porque en este caso la relación con lo fantástico se da desde una posición en la que prima el descubrimiento y conocimiento de un mundo distinto al del protagonista.

A estos dos nuevos tipos de textos que estaban surgiendo se suma el surgimiento de la filología como rama del conocimiento que se encarga de estudiar las lenguas antiguas y, por consiguiente, sus textos literarios, además del contexto cultural e histórico en el que éstos fueron escritos, recopilados o transmitidos. Junto a este fuerte movimiento filológico que empieza a surgir, comienza a generarse un interés por la recopilación de los cuentos y relatos tradicionales de los pueblos o los estados naciones que, también, se están fortaleciendo en ese momento. Como consecuencia de esto, podemos poner de ejemplo las recopilaciones de cuentos de los hermanos Grimm en Alemania, el *Kalevala*, en Finlandia, por Elias Lönnrot o, un poco más tarde, en Inglaterra, los tomos de cuentos por colores de Andrew Lang. Todos estos relatos, recogidos, en su mayoría, de la tradición oral de los respectivos países, sus historias, personajes y lugares en los que se desarrollan, influenciarían la literatura fantástica que se escribiría de allí en adelante y aportarían ciertas características esenciales, entre ellas la presencia de cierta clase de personajes que consideramos hacen parte de lo fantástico, como, por ejemplo, las hadas. Con estos cuentos, además, retornarían también ciertas leyendas y mitos que habían quedado en el olvido o a los cuales se había dejado de prestar atención, gracias al estudio de las lenguas y de los manuscritos en las que estos textos se conservaban<sup>17</sup>.

Unido a lo anterior, las tradiciones orales y escritas ayudaron a ir formando algunas características del reino de la fantasía, de su funcionamiento o de lo que en él habita<sup>18</sup>. Un

---

<sup>17</sup> En gran medida, el estudio de los textos antiguos implicó la recuperación de la tradición literaria medieval, que desde el Renacimiento se había visto un poco opacada.

<sup>18</sup> Es importante resaltar la importancia de los cuentos de hadas como elemento que contribuyó, en gran parte, a fundar la *fantasía*, ya que con la recolección que algunos filólogos hicieron en aquella época, se recuperaron tradiciones orales que se estaban perdiendo. De hecho, los cuentos de hadas han constituido una parte tan importante del reino de la fantasía que actualmente aún se sigue recurriendo a ellos para hacer nuevas versiones de sus historias o personajes como *A Court of Thorn and Roses* de Sarah J. Maas, que cuenta nuevamente la historia de la Bella y la Bestia, o *The Shadow Queen* de C. J. Redwine, una nueva versión de *Blancanieves*. Estas nuevas versiones no sólo se difunden a través de libros, sino también del cine y la televisión. Como adaptaciones recientes se encuentra la serie de películas inspiradas en Cenicienta, que enmarcan la historia

ejemplo de esto es el hecho de que en la *fantasía* todo está vivo o tiende a estarlo, y vivo no en el sentido en que sólo lo vemos crecer y pasar por las distintas etapas de su desarrollo en un ciclo repetitivo. En la *fantasía* un árbol está vivo porque puede interactuar con nosotros y sobre nosotros, hay cosas que habitan en ellos y los animan, o ellos mismos están vivos. Ejemplos de esto los podemos encontrar en *Fantastes* (1858) de George MacDonald: justo en el momento en que Anodos va a ser atrapado por el sauce, es salvado por alguien-algo:

Pero en ese mismo momento noté que me rodeaban dos brazos grandes y confortables y oí una voz femenina que susurraba: – No tengas miedo del duende, ahora no se atreverá a hacerte daño. (...) Lo primero que recuerdo es el sonido de una voz sobre mi cabeza, llena y grave, que me recordaba extrañamente al sonido de una brisa suave entre las hojas de un árbol de gran tamaño y que murmuraba repetidamente: –Puedo amarlo, puedo amarlo, aunque él sea un hombre y yo no sea más que un haya. (60-61)

En este pasaje podemos apreciar cómo el protagonista es salvado por un haya, árbol que lo toma entre sus brazos para protegerlo y que le habla para tranquilizarlo, pero que también habla consigo mismo, lo que nos permite conocer su deseo de amar y, a la vez, la imposibilidad de realizar efectivamente este deseo debido a su condición de árbol. Gracias a ese diálogo entramos en la conciencia del árbol, empezamos a interactuar con él y a contemplar otras formas de ser en el mundo, lo cual configura otras formas de pensar, de actuar y de relacionarse con el entorno. Elementos como éste, que empiezan ya a ser explotados por escritores como MacDonald, llegarán a ser tratados de otras maneras (explorando sus posibilidades de desarrollo y de variación) en figuras como los *Ents* de Tolkien<sup>19</sup>. Es necesario mencionar que, así como se estaba dando un retorno a la fantasía, las mitologías y las leyendas tradicionales, en el ámbito literario, este regreso se dio también en la música y las artes visuales. Es el caso de compositores como Berlioz con *La Sinfonía fantástica*, o Wagner, con *The Flying Dutchman* o el ciclo *El Anillo de los Nibelungos*. En las

---

en el mundo moderno. Es el caso de *A Cinderella Story* (2004) protagonizada por Hillary Duff, o la más reciente: *A Cinderella Story: If the shoe fits* (2017), protagonizada por Sofia Carson. No podemos dejar de mencionar el trabajo de Disney en la producción de nuevas versiones. Entre las más actuales se encuentran *Maléfica* (2014), que cuenta la historia de *La bella durmiente* desde la perspectiva de Maléfica dándole un giro completo a la historia y los personajes, y *Descendientes* (2015), que narra la historia de los hijos de los villanos y héroes de los cuentos de hadas.

<sup>19</sup> Para mayor información sobre los *Ents* remitirse a *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien, en especial al segundo tomo “Las Dos Torres”, texto en el que se ve actuar y hablar a los *Ents*, quienes tienen un papel decisivo en el desarrollo de una de las tramas del libro.

artes visuales cabe resaltar el trabajo de Blake con la Hermandad Prerrafaelita, y Goya con la ilustración que surgió fuertemente en el período victoriano.

Como consecuencia del material acumulado se ha ido formando un sustrato para la literatura fantástica, que contribuyó a la paulatina aparición de mundos narrativos secundarios en las novelas. El acceso a estos mundos solía ser explicado como el resultado de un sueño – como pasa en *Fantastes*– o de un viaje en el cual se entraba a otro mundo. En ambos casos, esos otros mundos y su acceso a ellos eran sólo permitidos porque se daban bajo condiciones estrictas: el sueño o el viaje. Así pues, esos reinos no tenían derecho a existir por sí mismos, y su existencia se justificaba solo gracias a esos dos mecanismos. Esta situación fue cambiando en el siglo XIX con las obras del escritor William Morris, que ayudaron a desarrollar la idea de un mundo secundario completo que no se justificara a partir de elementos externos a él mismo. Sumado a esto, Morris también tradujo sagas islandesas y escribió nuevas versiones de ellas.

Perhaps his most significant contribution to fantasy history involved his efforts, late in his career, to revive the medieval romance through stories of his own invention, set entirely in imagined pseudo-medieval fantasy environments and written in such archly contrived antique diction as to make them a challenge for modern readers. (James & Mendlesohn 16)<sup>20</sup>

Morris, al crear mundos completamente nuevos y usando para ello escenarios inspirados en la Edad Media, ayudó a fortalecer la creación de mundos secundarios que no necesitaran sustentarse en una relación con nuestro mundo para poder existir. Además, el uso de un lenguaje y estilo antiguos abriría el camino para la aparición de nuevos escritores y nuevas obras. Tal es el caso de Tolkien y Lewis en la primera parte del siglo XX, cuyas obras ampliaron el género de la literatura fantástica. La *fantasía*, hasta donde hemos recorrido, seguía siendo considerada como algo sin valor, y en muchos casos contrario a la razón, como algo que no aportaba conocimiento, a menos de que este fuera moral u alegórico, “Fantasy elements were widely regarded as superstitious, to be tolerated only if supported by evidence

---

<sup>20</sup> Quizás su contribución más significativa a la historia de la fantasía implicó sus esfuerzos, al final de su carrera, para revivir el romance medieval a través de historias de su propia invención, ambientadas enteramente en entornos de fantasía pseudo-medievales imaginarios y escritas en una dicción antigua tan artificiosamente elaborada como para hacerlas un desafío para los lectores modernos (Mi traduc.; 16).

of actual belief or if supported by didactic or moral purpose” (James & Mendlesohn 9-10)<sup>21</sup>. Basándonos en la cita, podemos decir que la fantasía era permitida si se la entendía como algo con un fin práctico y aplicable en la vida real, como, por ejemplo, enseñar valores a los niños (una de las razones por las cuales los cuentos de hadas eran considerados como una lectura apropiada para niños) . La *fantasía* no producía saber ni tenía algo valioso que ofrecer al mundo de la “razón” adulta, era considerada como un simple juego ocioso de la imaginación. Pese a esto, el género seguiría desarrollándose y, junto con la ciencia ficción, tomaría fuerza en el siglo XX, tiempo en el que surgieron algunas de las obras clásicas de la fantasía moderna.

La humanidad abrió el nuevo siglo con vanguardias artísticas, revoluciones y la Primera Guerra Mundial. Tolkien y Lewis vivieron todo esto, y contrario a los escritores que pertenecieron abiertamente a una vanguardia o que buscaban nuevos caminos de expresión en solitario, decidieron usar la fantasía como forma propia de expresión frente a lo que pasaba en el mundo, y como fuente vital y primordial de su creación literaria<sup>22</sup>. Ambos realizaron grandes aportes al género y a los respectivos subgéneros a los que pertenecen sus obras. El profesor Tolkien ayudó, con la creación de Arda y de la Tierra Media, a completar el trabajo empezado por Morris, es decir, a legitimar la creación de mundos secundarios y el desarrollo de historias completas, sin necesidad de explicaciones externas o vinculantes con “nuestra” realidad. Gracias a Tolkien:

Tolkien’s greatest achievement, however, in retrospect, was in normalizing the idea of a secondary world. Although he retains the hint that the action of LOTR takes place in the prehistory of our own world, that is not sustained, and to all intents and purposes Middle-Earth is a separate creation, operating totally outside the world of our experience. This has become so standard in modern fantasy that it is not easy to realize how unusual it was before Tolkien. John Clute described it thus: *LOTR marked the end of apology*. After 1955 fantasy writers no

---

<sup>21</sup> Los elementos de la fantasía eran ampliamente considerados como supersticiosos, y tolerados sólo si estaban respaldados por evidencias o si estaban respaldados por un propósito didáctico o moral (Mi traduc., 9-10).

<sup>22</sup> En el caso de ambos escritores, hay que señalar que otra fuente vital de creación literaria era la creencia en Dios, en Jesús, ya fuera católica –Tolkien– o cristiana –Lewis. Creencia que sería clave en la escritura de sus obras y el desarrollo de su pensamiento acerca de la creación artística. Es importante señalar que Tolkien se convirtió al catolicismo alrededor de los 8-9 años, y Lewis al cristianismo en 1931-32, lo que en el caso de este último, daría una vuelta radical a su pensamiento y obra creativa y teórica.

longer had to explain away their worlds by framing them as dreams, or travellers tales, or by providing them with any fictional link to our own world at all. (James & Mendlesohn 65)<sup>23</sup>

Con *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*, los mundos secundarios se convirtieron en algo común y, en muchos casos, fundamental de la literatura fantástica. La reflexión sobre la fantasía realizada por ambos autores también influyó en la comprensión que se tenía hasta el momento de la fantasía y en las obras literarias que pertenecían al género, y se convirtió en referente fundamental para los escritores que vinieron después de ellos.

La buena recepción a nivel de ventas<sup>24</sup> que tuvieron las obras publicadas por ambos autores (*El Hobbit*, *El Señor de los Anillos*, *Las Crónicas de Narnia* y *La Trilogía del Espacio*) llevaron al *boom* editorial del género fantástico. Las editoriales notaron el interés del público por el género y comenzaron a reeditar obras de fantasía que habían sido publicadas ante todo en el siglo XVIII y escritores jóvenes empezaron a escribir y publicar<sup>25</sup>. De esta manera, las librerías inglesas y estadounidenses se vieron prontamente inundadas de obras fantásticas. En 1975, un nuevo subgénero llegó a las estanterías: el *horror*, con la publicación de *Carrie* de Stephen King, subgénero que engrosaría los títulos de literatura fantástica de allí en adelante.

El boom de la fantasía no tuvo sólo impacto en el campo editorial. También el cine empezó a producir películas de ciencia ficción y fantasía y, más adelante, de terror. Así, en 1977

---

<sup>23</sup> El mayor logro de Tolkien, sin embargo, en retrospectiva, fue la normalización de la idea de un mundo secundario. Aunque insinúa que la acción de *El Señor de los Anillos* tiene lugar en la prehistoria de nuestro propio mundo, eso no se sostiene y, a todos los efectos, la Tierra Media es una creación separada que opera totalmente fuera del mundo de nuestra experiencia. Esto se ha vuelto tan estándar en la fantasía moderna que no es fácil darse cuenta de lo inusual que era antes de Tolkien. John Clute lo describió así: *El Señor de los Anillos* marcó el final de la disculpa. Después de 1955, los escritores de fantasía ya no tenían que explicar sus mundos encuadrándolos como sueños, ni como historias de viajeros, ni proporcionándoles en absoluto ningún vínculo ficticio con nuestro mundo (Mi traduc.; 65).

<sup>24</sup> Hay que notar que las obras tuvieron una gran acogida por el público no académico. Mientras que a la academia literaria, cuya crítica se basaba mayormente en los valores realistas que preponderaron en el siglo XVIII, le tomó más tiempo tomar en serio las obras fantásticas de ambos autores y darse cuenta del valor literario que tienen —en el caso de Lewis, su obra teológica sí había tenido una gran acogida por parte de la audiencia académica y no académica.

<sup>25</sup> Algunos de los escritores más conocidos del período son: Ursula K. Le Guin, Robert Jordan y Terry Pratchett con sagas que se desarrollan en mundos de su creación. Más recientemente, J. K. Rowling y George R. R. Martin, cuyas obras han sido un éxito tanto en ventas editoriales como en cine y televisión.

Ironically, this was also the year in which *The Silmarillion* appeared: Tolkien's stories of Middle-earth in its early years, put together by Tolkien's son, with the help of future fantasy writer Guy Gavriel Kay. It is also worth noting that 1977 was the year in which two science fiction movies were released: *Star Wars* (George Lucas) and *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg). These were the first of many science-fictional blockbusters, but their feel, and part of their appeal, may derive from the fact that they occupied a half-way house between science fiction and fantasy. (James & Mendlesohn 74)<sup>26</sup>

El *boom* de lo fantástico no ha parado desde entonces; sólo se ha ido ampliando más y más gracias a la publicación de nuevas obras del género, que han tenido un gran impacto en el público y en el campo de la fantasía, como los libros de Harry Potter, con su primer libro publicado en 1997 y sus exitosas películas, sin olvidar las películas basadas en *El Señor de los Anillos*, dirigidas por Peter Jackson (2001-2003). Otro campo importante es el de los videojuegos y juegos de rol, en el cual la fantasía juega un notable papel, siendo en muchos casos las obras literarias las que sirven de inspiración para la creación de los mundos y las aventuras en las que tienen lugar las partidas. Un ejemplo representativo y clásico es *Calabozos y Dragones*, diseñado por Gary Gygax y Dave Arneson, y publicado por primera vez en 1974<sup>27</sup>.

Pese a todo su éxito en el campo editorial, la fantasía ha sido mal vista por la crítica literaria durante mucho tiempo, pues la ha asociado con lo irracional, con los desvaríos de la imaginación y hasta la locura. Jackson dice al respecto:

No es casual que el arte fantástico haya sido silenciado por una tradición de crítica literaria más preocupada por sostener los ideales establecidos que por subvertirlos. Hasta dónde es posible reconstruir una "historia" del *fantasy* literario, es una reiterada neutralización de sus imágenes de imposibilidad y deseo, tanto en sus trayectorias específicas como textos literarios,

---

<sup>26</sup> Irónicamente, este fue también el año en que apareció *El Silmarillion*: las historias de Tolkien sobre la Tierra Media en sus primeros años, compiladas por su hijo, con la ayuda del futuro escritor de fantasía Guy Gavriel Kay. También vale la pena señalar que 1977 fue el año en que se lanzaron dos películas de ciencia ficción: *Star Wars* (dirigida por George Lucas) y *Close Encounters of the Third Kind* (dirigida por Steven Spielberg). Éstos fueron los primeros de muchos éxitos de taquilla de ciencia ficción, pero su sensación, y parte de su atractivo, puede deberse al hecho de que ocuparon un estado intermedio entre la ciencia ficción y la fantasía (Mi traduc.; 74).

<sup>27</sup> El éxito del juego condujo a la realización de películas, series animadas y a la publicación de una serie de novelas.

como en la crítica que ha mediado entre ellos y una audiencia intelectual. El rechazo de lo fantástico y su confinamiento a los márgenes de la cultura literaria es de por sí un gesto ideológico significativo, no muy diferente de la forma en que la cultura se ocupa de silenciar la irracionalidad. Como el “arte” de la irracionalidad y el deseo, el *fantasy* fue persistentemente silenciado, o re-escrito, en términos más trascendentales que transgresivos. Su amenazante deshacer, o disolución, de las estructuras dominantes, fue re-hecha, re-cubierta por la alegoría moral y el romance mágico. (181)

Ahora bien, teniendo en cuenta la cita, podemos decir que el hecho de que la fantasía sea rechazada y acogida sólo como divertimento por la humanidad, se basa en que los seres humanos han primado las formas de conocer científicas y racionales, y en que la academia ha ido poniendo como centrales los valores realistas y una representación de la realidad desde éstos. Como consecuencia de esto, se ha excluido a la fantasía y al mito, basándose en la premisa de que no son racionales y, por lo tanto, no tienen ningún valor.

Con respecto a la historia del desarrollo del género, cabe decir sólo dos cosas más: la primera, que la fantasía tiene actualmente una gran representación en el campo de la literatura juvenil, y que una de sus principales características es la integración al género de todo tipo de creaturas, incluyendo ángeles y *nepilims*. Prueba de ello es la explotación de personajes que se encuentran en el origen del mismo, como los vampiros y todas las sagas que los han tenido como protagonistas en respuesta al éxito editorial que tuvieron los libros de *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. También se realizan una gran cantidad de nuevas versiones o se retoman personajes mitológicos y se los hace actuar –a ellos, o a sus descendientes– en el mundo moderno. Un ejemplo son los libros de Percy Jackson, de Rick Riordan, que giran en torno a la mitología griega y tienen como protagonistas a un grupo de jóvenes que son semidioses.

La segunda, que la fantasía y las obras que tienen más éxito dentro del campo se han convertido hoy en día en grandes franquicias económicas que mueven a millones de personas y de dinero al año. Un gran ejemplo, que ya ha sido mencionado, es Harry Potter: no sólo con la venta de libros se ha recaudado mucho dinero, también los parques que Universal abrió basados en ellos, las películas y toda la mercancía que se crea en relación con el mundo de HP tiene una gran influencia en los lectores y fanáticos, que se hacen llamar *potterheads*. Todo esto ha posibilitado la creación de grupos de personas que se reúnen alrededor de los libros, los personajes y sus historias, y que buscan recrear de alguna manera ciertas partes o



experiencias presentes en las narraciones<sup>29</sup>. Este boom mercantil de la fantasía, las dinámicas sociales y económicas que produce, merece ser estudiado, puesto que actualmente ninguna otra literatura ha afectado tanto la sociedad como la literatura fantástica, pues ha logrado una difusión masiva no sólo a través del libro, sino del cine, la televisión, el internet y los videojuegos. Pero dejemos a un lado ese fenómeno social de mercadeo y masas para abordar y discutir una pregunta fundamental para este trabajo: ¿qué es la fantasía?, ¿qué es lo fantástico?

### **B. En busca de una definición de *fantasía*:**

Como vimos en las páginas anteriores, la fantasía, tanto su significado como las obras literarias que recurren a ella, se han ido transformando con el tiempo, como consecuencia de los cambios del contexto, tanto intelectual como económico de los últimos siglos. Estas mutaciones han sido estudiadas por varios académicos y escritores del género durante el siglo XX, sobre todo durante su segunda mitad, conduciendo a investigaciones acerca de qué es lo fantástico o la fantasía. Dos de los trabajos más representativos son *Introducción a la Literatura Fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, y *Fantasy: Literatura y Subversión* (1981), de Rosemary Jackson, tomando como base estos dos textos, intentaremos exponer al lector qué significa el concepto de *fantasía*.

La fantasía se ha caracterizado desde siempre por romper con las reglas de la realidad, con lo que nosotros entendemos como normal y rutinario. Es gracias a que no se rige por lo que se encuentra en el mundo “real” que puede ofrecernos repertorios de creaturas fantásticas, historias de caballeros en reinos de hadas o narraciones en las que lo fantástico se cuele en nuestro mundo y rompe con la normalidad a la que estamos acostumbrados. En este sentido, como decía Tolkien, “la fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella” (Tolkien, *Árbol y Hoja* y *El poema Miopoeia*, 69). Así, la fantasía necesita de la realidad para existir: sólo a partir de una comprensión inicial de la realidad y de ese “estar en el mundo” al que nos vemos enfrentados puede surgir lo fantástico.

---

<sup>29</sup> Ejemplos de esto son los grupos de potterheads que se reúnen a jugar quidditch o a hacer el baile del torneo de los cuatro magos, las páginas web en las que puedes tomar clases de pociones o encantamientos, o los campamentos a los que puedes asistir para simular que estas asistiendo a Hogwarts.

La fantasía nace cuando, por un lado, buscamos dar explicaciones del mundo, y, por otro, como una reacción contra las visiones de la realidad que nos atrapan dentro de ellas mismas y no nos dejan ir más allá, que nos impiden la salida a otras formas de ser en y de ver el mundo<sup>30</sup>. De esta manera,

Una característica que se asocia al *fantasy* literario con la mayor frecuencia es su obstinado rechazo a las definiciones prevalecientes de lo “real” o lo “posible”. (...) Esta violación de los supuestos dominantes que amenaza con subvertir (derrocar, trastornar, socavar) las reglas y convenciones que se consideran normativas. (...) Sí perturba, sin embargo, las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura. (Jackson 12)

El rechazo de lo “real” y de las visiones cerradas y estandarizadas de mundo, da pie para que desde esa negativa a aceptar las cosas tal y como se presentan, el arte y la literatura se conviertan en campos infinitos de exploración y explotación de la realidad. En el caso de la literatura, la fantasía se convierte en el medio para narrar y crear otras posibilidades de ser y de estar en el mundo y del mundo y de nosotros mismos, para cuestionar nuestras visiones de mundo y la confianza que tenemos en ellas, para poner en duda la realidad misma y plantear otra distinta.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que Todorov basa su definición de lo fantástico en las diferentes formas en las que la realidad y la fantasía pueden relacionarse y lo que estos encuentros producen tanto en las narrativas como en nosotros los lectores. Propone que lo fantástico es ese momento de duda en el que nos encontramos angustiados, en incertidumbre, con miedo, en el que nuestro confiable conocimiento acerca del mundo en el que vivimos se rompe porque nos topamos, o creemos hacerlo, con la intromisión de un ente extraño, de algo sobrenatural con lo que no sabemos lidiar ni sabemos comprender. Ese momento en el que intentamos buscarle una explicación al hecho extraño, porque nos perturba, es lo fantástico, así, “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 24). Esta reacción de duda e incertidumbre no sólo debe ser sentida por el

---

<sup>30</sup> Lo cual ocurre a veces con la visión científicista, industrial y capitalista que rige actualmente nuestra forma de pensar, comprender y relacionarnos con lo que nos rodea.

protagonista o protagonistas del relato, sino que el lector debe verse implicado en los sentimientos que los hechos narrados le presentan, debe empezar a cuestionarse su propio mundo, su consistencia, y el conocimiento que tiene de él. Según como se resuelva esta incertidumbre, el texto pasará a pertenecer a algún género específico dentro de la fantasía. Todorov dice

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (37)

Siguiendo la cita, lo fantástico desaparece apenas tomamos una decisión sobre la naturaleza de los hechos, porque inmediatamente nos vemos lanzados hacia otro género narrativo. Basarse en las emociones y en los cuestionamientos que suscita un texto y en el lapso de tiempo en el que duran ambas cosas para dar una definición de lo fantástico es claramente valioso, puesto que fortalece el hecho de que la fantasía depende de su diferencia con la realidad y de la diferencia que introduce en ésta. Sin embargo, si nos quedamos con esta definición, una de las obras a ser estudiadas en el presente trabajo quedaría por fuera del ámbito de lo fantástico<sup>31</sup>, cosa que no estamos dispuestos a conceder. Por esto, hemos de hablar ahora de lo maravilloso y de dos subgéneros de la literatura fantástica: el *portal-quest* y el *immersive*, los cuales se abordarán más adelante.

Todorov nos decía más arriba, en la última cita, que llegamos a lo maravilloso cuando nos decantamos por la explicación sobrenatural de los acontecimientos, pero hay tres formas

---

<sup>31</sup> *El Silmarillion* de Tolkien, texto en el que claramente no hay ningún momento de vacilación, puesto que nos vemos introducidos en otro mundo desde la primera página, mundo en el que ninguno de los personajes se cuestiona sobre lo que pasa, porque su realidad no se ve invadida por algo extraño a ellos o a lo que conocen. *El Sobrino del Mago*, de Lewis, entraría en la definición de Todorov por unos breves instantes, aquellos en los cuales los protagonistas intentan descifrar dónde se encuentran y qué han de hacer allí, pero en verdad, casi no se preguntan nada acerca de las situaciones en las que se ven inmersos, pues éstas no los cuestionan de modo tan directo que les haga poner en duda su propia realidad o aquella otra en la que se encuentran, por el contrario, aceptan los hechos como se les van presentando.

de estar “en” lo maravilloso. La primera de ellas es vernos frente a algo que irrumpe en nuestro mundo y nos perturba, que afecta nuestra rutina diaria, los lugares a los que estamos acostumbrados y a nosotros mismos, cuya causa atribuimos, finalmente, a algo sobrenatural. Un ejemplo es *La Muerta Enamorada* (1836), de Théophile Gautier, cuento en el que un sacerdote recién ordenado empieza a ser seducido por una vampira, cosa de la que él no se da cuenta sino más adelante en el relato. Él se enamora de la mujer y cada noche ella lo visita, pero él no consigue estar seguro de si todo es un sueño o en verdad está pasando. El superior encargado del sacerdote se preocupa por él y le dice que la mujer que lo visita es una vampira y para comprobárselo, lo lleva a la tumba de la susodicha y riega agua bendita sobre ella, frente a lo cual la mujer se convierte en polvo. La explicación de lo que le estaba ocurriendo al personaje principal recae en lo sobrenatural: la mujer que amaba era una vampira que todas las noches se alimentaba con su sangre, motivo por el cual cabe bajo el rótulo de lo maravilloso.

La segunda forma de estar en lo maravilloso es que la historia se lleve a cabo en un mundo secundario, en un mundo diferente al nuestro al que se le da existencia y consistencia sólo a partir de la palabra. Un mundo hecho de palabras en el que podríamos vivir si pudiéramos atravesar las fronteras que el papel nos impone. A esta forma de lo maravilloso es necesario relacionarla con el tipo de fantasía llamado *immersive fantasy*. Este subgénero se caracteriza porque la acción se desarrolla por completo en mundos secundarios que no tienen ninguna conexión con el nuestro. Cuando la historia empieza, nosotros estamos ya inmersos en ese otro mundo y tenemos que adaptarnos inmediatamente a estar en él, no a través de la adquisición de un conocimiento paulatino de ese espacio, como pasa en la *portal-quest*. Este tipo de fantasía se remite a largo tiempo atrás.

Ways to write the unreal as fully existing were already established in Bible stories, in myths and legends, and in the traditions of the marvelous (which Christianity never quite quashed). Intrusion, portal-quest and liminal fantasies all need that belief in the dividing line between the real and the not-real to function. Immersive fantasy does not, so that we might want to think of

the emergence of modern immersive fantasy as a rediscovery of the reality of the fantastic, and with it a set of ways to express that belief. (Mendlesohn 68)<sup>32</sup>

Siguiendo la cita, la *immersive*, siendo una de las formas más antiguas de crear fantasía y de dar sentido a nuestro mundo<sup>33</sup>, se diferencia dentro del campo de lo fantástico porque se crea a ella misma sin tener en cuenta nuestra realidad. Sin embargo, podemos decir que desde la opinión de quien escribe este trabajo, la *immersive* depende mucho de la realidad, porque gracias a que no reconocemos como nuestro mundo al mundo del relato que estamos leyendo es que podemos decir que no es el nuestro y reconocerlo como otro.

Esa construcción de un mundo secundario completo tiene que ver con algo que se llama *Rationalized Fantasy*, es decir, la construcción de un mundo diferente al de nosotros, que se basa en la coherencia y la lógica internas que lo configuran y lo vuelven creíble. Una de las características primordiales de este tipo de relatos es la creencia secundaria, como la llama Tolkien, la consistencia narrativa del mundo debe ser tal que nos conduzca a creer en él y en las cosas que tienen lugar allí.

Otra característica esencial es la posición que asumen los protagonistas de la historia, quienes deben entrar en diálogo con el mundo al que pertenecen. El personaje no asume las cosas que le llegan como si estas le fueran dadas y no pudiera decir o hacer nada frente a ellas, por el contrario, puesto que el actor vive en **su** mundo, puesto que está acostumbrado a estar en él y lo conoce hasta cierto punto, puede ponerlo en duda, cuestionarlo y tener el deseo de cambiarlo, y su historia dentro de él. El personaje se hace hasta cierto punto responsable de su vida y de su comprensión de mundo, lo que da pie a decir que en este tipo de fantasía el mundo y lo que pasa en él está abierto a varias interpretaciones. Esto no implica que no pueda preguntarse por aquello que va adquiriendo, lo que posibilita que los personajes con sus interpretaciones vayan dando también forma a su mundo, por medio de una relación dialéctica

---

<sup>32</sup> Las formas de escribir lo irreal como completamente existente ya estaban establecidas en las historias de la Biblia, en los mitos y leyendas, y en las tradiciones de lo maravilloso (que el cristianismo nunca anuló del todo). La intrusión, la *portal-quest* y las fantasías liminales necesitan la creencia en la línea divisoria entre lo real y lo no real para funcionar. La fantasía *immersiva* no, de modo que podríamos querer pensar en el surgimiento de la fantasía *immersiva* moderna como un redescubrimiento de la realidad de lo fantástico, y con ella, una serie de formas para expresar esa creencia (Mi traduc.; 68).

<sup>33</sup> Si consideramos, por un momento, la mitología como *immersive fantasy*.

entre ellos y el espacio en el que se encuentran y los elementos que lo componen. Como consecuencia de esto,

These forms also argue that knowledge is something to be found, not made that knowledge is part of the form of the world. The immersive fantasy sees knowledge as argued out of the world, by breaking it open. (Mendlesohn 71)<sup>34</sup>

El conocimiento no es algo que se encuentre en algún lugar, en alguna fuente primigenia o en el pasado, sino que es algo que se hace, que se va construyendo a medida que vamos relacionándonos con el entorno y que lo vamos cuestionando y entrando en diálogo con él. El conocimiento va creando mundo y poniendo a prueba o sustentando ese mundo y la comprensión que de él tienen los personajes. Es importante mencionar que, en esta fantasía, por lo general, tenemos acceso a lo que está pasando a través del personaje principal, lo que nos condiciona a saber sólo lo que él sabe y a entender las cosas como él lo hace. Puede haber cosas que él no conozca y, por ende, nosotros tampoco, y ese desconocimiento es igual de importante que lo que se conoce, ya que esos “vacíos” afectan la comprensión de mundo que tiene el personaje y nosotros con él. A causa de esto, el mundo secundario basa su existencia tanto en aquello que se sabe como en lo que no.

Otra particularidad de esta fantasía es que debido a la forma en la que se da el conocimiento en ella –como dice Mendlesohn– “the cognitive technique demanded by the immersive fantasy is syntactic bootstrapping, the construction of a world from pieced-together hints and gradual explanations, the understanding of a world by the context of what is told” (78)<sup>35</sup>. El lector y el protagonista van comprendiendo el mundo en el que se hallan y formándose una imagen de él, van armando un rompecabezas a partir de las cosas que van conociendo, del saber que van adquiriendo y de lo que otros les dicen o muestran. El mundo se arma poco a poco teniendo como base la forma en la que lo va interpretando y configurando el protagonista. Como consecuencia de esto, la estructura de un mundo

---

<sup>34</sup> Estas formas también sugieren que el conocimiento es algo que se encuentra, que el conocimiento no forma parte de la forma del mundo. La fantasía inmersiva ve el conocimiento como algo que surge de la discusión con el mundo, al romperlo (Mi traduc.; 71).

<sup>35</sup> La técnica cognitiva exigida por la fantasía inmersiva es el arranque sintáctico, la construcción de un mundo a partir de dar forma a pistas y a explicaciones que se van dando gradualmente, comprender un mundo por el contexto de lo que se dice (Mi traduc.; 78).

secundario es la de un rompecabezas, puesto que a medida que se va descifrando y armando el rompecabezas, al mismo tiempo el mundo va tomando forma y sentido. Esta forma que se va generando, depende, asimismo, de negar la existencia de cualquier cosa externa a ese mundo, es decir, que el espacio del que hace parte el personaje y todo lo que hay en él puede ser discutido y cuestionado, pero el hecho de que ese mundo sea lo único que existe y que no hay nada más fuera de él, no, debido a que esto podría poner en duda la existencia misma de ese mundo. Por ende, no hay saber fuera de ese espacio.

Aquí es necesario apartarnos un momento de lo maravilloso para hacer un paréntesis y decir que la palabra es parte fundamental de la fantasía y, claramente, de la literatura. Gracias a ella podemos crear cosas que no están en nuestra realidad inmediata, con ella podemos hacer posible lo imposible en cuentos, novelas, poemas, etc., con ella nombramos lo que no podemos conocer en este mundo, lo que no está.

Any fiction – but above all a work of fantasy – is a world made of words, ‘A world’, as Ursula K. Le Guin has said, ‘where no voice has ever spoken before; where the act of speech is the act of creation’. There is no Middle-Earth, no Dorimare that lies beyond a barrier, a veil of worlds; no window heaped with goblin fruit for sale. No ‘faery-lands forlorn’ exist unless the casement is the spell. The glass is language; and the glass is all there is. For the most influential of modern fantasists, that glass was a telescope, trained in origins (James & Mendlesohn 134).<sup>36</sup>

Los mundos secundarios en los que se desarrolla la historia, en la segunda forma de lo maravilloso, existen gracias a la palabra, ella les da forma, son creados desde el *ex nihilo* de la página en blanco, la imaginación del autor y un viaje por la fantasía<sup>37</sup>. La fantasía, en este caso, usa la palabra en estilos y formas específicas para dar profundidad y consistencia a la realidad. Ejemplos de esto son el estilo hierático, caracterizado por ser solemne y por generar un aura de trascendencia, de algo más allá, y el demótico, que usa palabras de lenguas

---

<sup>36</sup> Cualquier ficción –pero sobre todo una obra de fantasía– es un mundo hecho de palabras. ‘Un mundo’, como ha dicho Ursula K. Le Guin, ‘donde ninguna voz ha hablado antes; donde el acto de hablar es el acto de creación’. No hay Tierra Media, no hay Dorimare que se halle detrás de una barrera, de un velo de mundos; ninguna ventana colmada con fruta de goblin para la venta. No existen “tierras de hadas desoladas”, a menos que la hoja de la ventana lo conjure. vidriola ventana es lenguaje; y la ventana es todo lo que hay. Para los más influyentes de los escritores de fantasía modernos, esa ventana era un telescopio enfocado [apuntando] hacia los orígenes (Mi traduc.; 134).

<sup>37</sup> Las creaturas fantásticas también son producto de la palabra.

antiguas o palabras que ya no son usadas en lenguas modernas. Un ejemplo de estilo demótico es *El Bosque del fin del Mundo* (1892), de William Morris, texto en el que el escritor emplea formas antiguas para referirse a tú, yo o simplemente pone palabras que ahora se encuentran en desuso, y escribe ciertos pasajes con el estilo que podemos encontrar en algunas obras medievales<sup>3839</sup>.

Otro uso que se le da a la palabra es la creación de una “tradición oral y escrita” dentro de las obras, de canciones, poemas y anales que cuentan historias del pasado y que, según se cuenta en los libros, se han conservado a través del tiempo. Esta tradición contribuye a crear un trasfondo histórico y a dar la impresión de que ha pasado mucho tiempo. Gracias a esto, el mundo secundario adquiere una mayor realidad. Una obra en la que este uso del lenguaje es esencial es *El Señor de los Anillos* (1954-1955), de Tolkien, en la cual se dan constantes referencias a historias del pasado,

–Os contaré la historia de Tinúviel –dijo Trancos–. Resumida, pues es un cuento largo del que no se conoce el fin; y no hay nadie en estos días, excepto Elrond, que lo recuerde tal como lo contaban antaño. Es una historia hermosa, aunque triste, como todas las historias de la Tierra Media, y sin embargo quizás alivie vuestros corazones.

Trancos calló un tiempo y al fin no habló, pero entonó dulcemente:

(...) Allí llegó Beren desde los montes fríos  
y anduvo extraviado entre las hojas  
y donde rodaba el Río de los Elfos,  
iba afligido a solas (...). (169)

El contar relatos del pasado ayuda a generar la sensación de que la Tierra Media existe desde hace un largo tiempo y que de alguna manera lo que ocurre en el presente de ese mundo tiene un sustento en el pasado, lo cual le da una mayor consistencia. Tolkien creó todo un conjunto de textos que se desarrollan desde el origen de su mundo hasta el momento en el que nos encontramos en la obra citada. Estos textos constituyen *El Silmarillion*<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Este uso de estilos de escritura de tiempos pasados llegaría a Tolkien.

<sup>39</sup> Otros estilos son la ironía, el arcaico y el re-extrañamiento.

<sup>40</sup> Es necesario aclarar una cosa sobre esta obra. El mismo nombre, Silmarillion, remite a dos grupos de obras: “The title “Silmarillion” is used in two senses in Tolkien criticism, and their difference offers the main guidelines with which one needs to approach it. (The) “Silmarillion” corpus refers to the products of Tolkien’s practically lifelong creative process, while The Silmarillion (in italics) means the book of this title, edited by Christopher Tolkien (with the assistance of Guy Kay) and published in 1977 – the first post” (Lee 107-108). El



Una última cosa para resaltar en relación con la palabra es el hecho de que ella nos permite dar existencia a lo que nunca está presente en nuestra realidad cotidiana, Todorov dice al respecto:

Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es, como vimos, la forma más pura de literalidad. (68)

La palabra se convierte así en una forma de hacer presente aquello que una visión de la realidad, limitada únicamente a lo que podemos ver, niega. La palabra se desprende del realismo literario y artístico y explora otras formas de comprender y ver el mundo y al ser humano. Debido a esto, las figuras literarias asumen un papel importante, porque haciendo uso de ellas se puede hacer de un objeto, de una sensación, del hombre, del mundo, algo nuevo, algo extraño. Tolkien decía sobre esto que el adjetivo y la metáfora son lo que han permitido en gran medida la existencia de lo fantástico, puesto que, por ejemplo, podemos decir: una luna azul y fría se reflejaba en el agua congelada del lago, la criatura que no tenía rasgos humanos me miraba, sus ojos vidriosos y estáticos parecían decirme que él era igual a mí, y cambiar todo un contexto, una situación, una emoción, dotándolos de algo que los transforma y los muestra de otra manera.

Cerrando el paréntesis, la tercera forma de entrar en lo maravilloso es pasando de nuestro mundo hacia otro que no conocemos, a través de un portal, el cual puede ser muchas cosas, desde un agujero en la tierra por el cual caemos, un armario que al entrar nos lleva a otro lugar, un espejo, etc. Aquí lo maravilloso es el mundo en el que entramos y las aventuras que tenemos en él. Este acceso a otro mundo desde el nuestro corresponde al tipo de literatura

---

texto con el que se va a trabajar en el presente trabajo es *El Silmarillion* editado por Christopher Tolkien, pero es necesario tener en cuenta que tanto esta obra como el corpus deben ser vistos como un conjunto de piezas que juntas cumplen el objetivo de Tolkien, el escribir relatos que dieran cuenta de un mundo y un pasado desde distintos puntos de vista, en diferentes momentos, desde una variedad de estilos y géneros literarios, y a partir del uso de varias lenguas. En conclusión, dar forma a la tradición de varios pueblos, tradición basada en varios formatos y con algunos cambios en ciertas versiones que muestran el proceso filológico que siguieron las historias.

fantástica que se denomina *portal-quest*, recibe su nombre por el hecho, ya mencionado, de que se tiene acceso a ese otro mundo a partir de un portal, y porque, por lo general, lo que llegamos a hacer a ese mundo es cumplir una misión, una búsqueda de algo que ayudará a resolver algún conflicto en el espacio que nos recibe. Otra característica definitoria es:

Most significant, the portal fantasy allows and relies upon both protagonist and reader gaining experience. Where the stock technique of intrusion is to keep surprising the reader, portal fantasies lead us gradually to the point where the protagonist knows his or her world enough to enter into that world's destiny. (Mendlesohn 15-16-)<sup>41</sup>

En la *portal-quest* el conocimiento va siendo adquirido simultáneamente por el protagonista de la historia y por el lector, ya que se va aprendiendo a medida que se avanza en la exploración del nuevo mundo al que se ha entrado. La posición de ignorancia total con la cual arrancamos permite la descripción del mundo y el despliegue de su geografía, culturas, creaturas, políticas, tradiciones, las cuales debemos conocer para poder comprender lo que ocurre. Además, esto permite que el personaje este continuamente asombrado por las nuevas cosas que conoce sin que las cuestione. Esta forma de conocer está ligada, a su vez, a una manera específica en la cual se genera y se comprende el conocimiento en este tipo de relatos fantásticos. Podemos afirmar, basándonos en Mendlesohn, que en estas narrativas no se produce un saber nuevo, sino que sólo se descubre un conocimiento que fue obtenido o creado en tiempos pasados, es en este saber antiguo en el que toda la historia se basa. Esta forma de relacionarse y comprender el conocimiento implica considerar la historia de una manera diferente

In the quest and portal fantasies, history is inarguable, it is “the past”. In making the past “storyable”, the rhetorical demands of the portal-quest fantasy deny the notion of “history as argument” which is pervasive among modern historians. (Mendlesohn 32)<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Lo más significativo es que la *portal-quest* permite y confía en que tanto el protagonista como el lector adquieran experiencia. Mientras que la técnica de la fantasía de intrusión es seguir sorprendiendo al lector, *las portal-quest* nos llevan gradualmente al punto donde el protagonista conoce su mundo lo suficiente como para entrar en el destino de ese mundo (Mi traduc.; 15-16).

<sup>42</sup> En las fantasías *portal-quest*, la historia es indiscutible, es "el pasado". Al hacer que el pasado sea "narrable", las exigencias retóricas de la fantasía *portal-quest* niegan la noción de "historia como argumento", noción que es dominante entre los historiadores modernos (Mi traduc.; 32).

La historia se convierte en algo fijo a lo cual se retorna para encontrar o recuperar información. Esta es la razón por la cual muchas de las historias del pasado se encuentran conservadas, dentro de los mundos, en libros, pergaminos, etc., como cuando Gandalf va a Gondor para buscar en los archivos los papeles en los que Isildur consignó las palabras que están escritas en el anillo. Comprender la historia de esta manera implica no cuestionarla nunca, lo cual se une a la última característica de la *portal-quest* que vamos a tratar aquí: por lo general, no se permite la libre interpretación de los acontecimientos; el narrador, que tiende a estar en primera persona o a ser omnisciente, domina todas las perspectivas y suele quedarse sólo con una de ellas, que es la que nos presenta. Por lo tanto, la narración se vuelve cerrada y se sustenta en su pasado histórico. Para “the portal-quest fantasy by its very nature needs to deny the possibility of a polysemic discourse in order to validate the “quest”. There can be only one understanding that validates the quest” (Mendlesohn 31.)<sup>43</sup>. Gracias a que el relato y su interpretación son únicos, las aventuras en las que se ven inmersos los personajes y sus vidas se ven justificadas en el pasado que lo sostiene todo, sin la posibilidad de poder preguntarse si pueden cambiar de camino en algún punto<sup>44</sup>.

Esas son las tres formas de estar o entrar en lo maravilloso, y dos de las clases de la fantasía según la relación que tiene el personaje con lo maravilloso<sup>45</sup>. Ahora bien, una característica propia de lo maravilloso, si tomamos la definición de fantasía de Todorov, es que

En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. (Todorov 46)

Como hemos visto en las páginas anteriores, lo maravilloso en la mayoría de sus casos no desconcierta o angustia a los personajes, por lo contrario, estos se acostumbran a medida

---

<sup>43</sup> La fantasía *portal-quest*, por su propia naturaleza, necesita negar la posibilidad de un discurso polisémico para validar la “búsqueda”. Sólo puede haber una forma de comprensión que valide la “búsqueda”.

<sup>44</sup> Es importante incluir en este capítulo los tipos de fantasía denominados *portal quest* e *immersive*, porque las obras a estudiar en este trabajo hacen parte de ellas. *El Sobrino del Mago* es *portal-quest* y *El Silmarillion* es *immersive*.

<sup>45</sup> Existen otros tres tipos: Liminal, Intrusión y los textos en los que se combinan las clases de fantasía.

que entran en contacto con él o viven en lo que para nosotros serían mundos maravillosos o fantásticos y, por esto, no se asombran o se perturban frente a cosas ante las cuales nosotros sí lo haríamos. Lo sobrenatural no representa en este caso una irrupción de las leyes de la realidad que nosotros conocemos. Igualmente,

El movimiento hacia un ámbito maravilloso transporta al lector o al espectador a un mundo alternativo, absolutamente diferente, Auden y Tolkien lo llaman un universo “secundario”. Este cosmos secundario, duplicado, es relativamente autónomo; sólo se vincula con lo “real” a través de la reflexión metafórica, sin inmiscuirse en él ni interrogarlo nunca o casi nunca. (Jackson 40)

Está claro que lo maravilloso no genera una interrogación directa de nuestro mundo porque no rompe con él desde él, pero contrario a lo que dice Jackson, creemos que este tipo de fantasía sí genera un cuestionamiento fuerte acerca de lo que es la realidad y de lo que puede llegar a ser, de cómo la comprendemos y de cómo nos entendemos en ella. En lo maravilloso, así como en toda la fantasía, se juega a replantear o a plantear otras estructuras epistemológicas, ontológicas y hasta semánticas de la realidad, desde lo cual se reflexiona sobre toda la historia humana, sobre la literatura, el arte, el pensamiento, la relación con el entorno, nosotros mismos, etc. En consecuencia, lo maravilloso sí cuestiona la realidad, que lo haga de una manera menos directa que otros tipos de fantasía o que requiera una mayor atención del lector para vincular el relato con su propio mundo, no la hace menos en este aspecto frente a otro tipo de fantasía, sino, como dice Todorov citando a Pierre Mabilie:

Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal. (49)

Podemos decir en este punto del texto que la fantasía y un intento de definirla debe tener como premisa el reconocimiento de la polisemia y polivalencia del término, puesto que abarca muchas formas en las que lo fantástico se muestra. Al entrar en el reino de la fantasía desde la angustia y el desbarajuste causado por el fantasma que atormenta a una dama en un castillo en una novela gótica, se genera todo un cuestionamiento y replanteamiento de nuestra realidad y de lo que entendemos por ella a partir de la puesta en duda de sus axiomas más

“confiables”. Pasando por mundos completos diferentes al nuestro, lo que nos enfrenta a otras formas de ver, ser y pensar, hasta textos en los que los elementos fantásticos irrumpen en el mundo, pero no obtienen ninguna respuesta o expresión por parte del personaje, lo que produce extrañeza en el lector<sup>46</sup>. Tomando como punto de partida este hecho, no podemos dar una definición cerrada, única y última de fantasía, pero podemos decir que en el presente trabajo se comprenderá como fantasía aquello que hemos llamado maravilloso y lo que esta palabra abarca. Por lo tanto, fantasía es la creación de mundos narrativos, de los cuales los elementos y las creaturas fantásticas hacen parte fundamental, mostrando así la convivencia de seres humanos con otro tipo de seres distintos y en espacios igualmente diferentes a los que habitamos. Esta creación permite explotar las posibilidades de ser del mundo y del hombre, y ofrece otras maneras de conocer, pensar y actuar que pueden o no repercutir en nuestra forma de comprender la realidad.

### **C. Tolkien, Lewis y la *fantasía*:**

Hemos visto hasta ahora un poco del desarrollo histórico de la fantasía y de la literatura fantástica, lo cual es necesario para entrar en contexto y situarnos en la discusión sobre lo fantástico tanto histórica como teóricamente. Pero también es necesario preguntarse en este momento qué pensaban Tolkien y Lewis sobre la fantasía y la escritura. Empezaremos con Lewis<sup>47</sup>.

Lewis, al igual que su amigo, amaba la fantasía y encontraba en ella un medio de expresión, de conocimiento y de pensamiento válido, además, la diferenciaba de la imaginación, de la cual creía que “Takes us right to ourselves – to Middle-Earth, to Malacandra, to Narnia. It is an addition to life, and affords a view of reality from many

---

<sup>46</sup> Como es el caso de la fantasía liminal.

<sup>47</sup> Un dato importante que tener en cuenta es que ambos profesores creían en Dios. Tolkien desde que su madre se convirtió al catolicismo, cuando él era un niño, y Lewis desde 1931-1932, gracias en parte a la influencia de Tolkien y de los demás amigos de su círculo. Pese a que los dos son creyentes, hay una gran diferencia entre sus creencias, Tolkien era católico y Lewis cristiano. Además, Lewis no dejaría de cuestionarse nunca su fe, lo cual no implica una menor o debilitada creencia, mientras que Tolkien nunca se cuestionó. Resaltar la fe de los escritores es necesario antes de comenzar porque ésta permea sus poéticas y sus obras de una manera significativa.

angles” (Hooper 9)<sup>48</sup>. La imaginación, para el escritor, era el medio por el cual se podía ampliar los puntos de vista desde los cuales contemplar la realidad, por lo tanto, con cada nuevo punto que se crea o al que se tiene acceso, la vida se vuelve más rica, más profunda, sus capas van aumentando y se torna más compleja. A diferencia de la imaginación, que es, en cierto sentido, la facultad por la cual podemos crear nuevas relaciones y a través de estas acercarnos a las cosas de nuevas maneras, la fantasía tiene algo de desdeñable: cuando nos sumergimos en ella, viajamos a otros mundos, y el hecho de tener que volver a nuestra realidad nos deja un poco frustrados. Aunque esto pareciera mermar en algo el poder de la fantasía, Lewis no piensa esto, puesto que, para él, la fantasía o lo mítico tienen el mismo poder:

el de generalizar sin dejar de ser concretas, el de presentar de forma atractiva no sólo conceptos o experiencias, sino clases enteras de experiencia, y el de dejar de lado lo irrelevante. Pero, en su mejor versión, puede conseguir todavía más. Logra ofrecernos experiencias por las que nunca hemos pasado y, por lo tanto, en lugar de «comentar la vida», puede sumarse a ella. (trad. Amado Diéguez Rodríguez,85)

Aquí aparece un nuevo término: mítico, el cual está ligado, de una manera fundamental en ambos autores, a la fantasía y la creación literaria. Teniendo en cuenta la cita, si bien la fantasía y su despliegue ante nosotros en las páginas de un libro nos puede frustrar un poco, es ese despliegue lo que nos da la posibilidad de contemplar y vivir formas de la experiencia que no son posibles en nuestro mundo. Al leer sobre otras realidades, sobre creaturas diferentes a nosotros en situaciones y contextos en los que tal vez nunca nos encontremos, nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos se expande, vemos más allá de lo que tenemos en frente y, así, podemos pensarnos como otros sin dejar de reconocer la diferencia entre ese otro y nosotros. Nos encontramos con un espejo en el que, si ingresamos, tendremos acceso a una infinidad de mundos en los cuales redescubrirnos una y otra vez.

En relación con lo anterior e introduciendo un poco la cuestión del mito, Lewis dice: “El mito tiene valor porque toma las cosas que conocemos y les devuelve el rico significado

---

<sup>48</sup> Nos lleva directamente a nosotros mismos –a la Tierra Media, a Malacandra, a Narnia. Es una adición a la vida y ofrece una visión de la realidad desde muchos ángulos (Mi traduc.; 9).

que el velo de la familiaridad ocultaba” (135). Siguiendo el hilo del párrafo anterior, si la imaginación y la fantasía, en conjunto, nos posibilitan redescubrir la realidad al asociarse estas dos con el mito y presentar nuevas narraciones míticas, nos encontramos con una forma literaria que por su papel en la configuración de mundo en el desarrollo histórico de la humanidad, nos devuelve, en cierto sentido, a una mirada prístina, no porque estemos viendo las cosas por primera vez, sino porque volvemos a ver las cosas *como si* fuera la primera vez. Nuestra mirada se renueva. La siguiente cita nos ayudará a aclararlo más<sup>49</sup>,

- Estoy de acuerdo – dice Lewis -. Lejos de aliviar o vaciar lo propiamente dicho y reducirlo a algo tan bajo como la pornografía, le da una nueva dimensión. Por ejemplo, un niño no desprecia los bosques de verdad solo porque haya leído sobre un bosque encantado. Igual le sucede a un niño con imaginación, que disfruta comiendo fiambres –que de no ser así encontraría aborrecibles- si imagina que es carne de búfalo cazada con su propio arco. En consecuencia, la carne real sabe mejor. De hecho, se podría decir que sólo entonces es verdadera carne. Esto no significa apartarse de la realidad, sino redescubrirla (Carpenter).

Como podemos darnos cuenta, el escritor defiende la fantasía como aquello que, como ya se ha dicho, nos permite redescubrir la realidad. Contrario a lo que comúnmente se cree, la fantasía no es un escape del mundo o un simple divertimento<sup>50</sup>, por el contrario, es algo que nos hace entrar en una relación activa con el mundo desde otras perspectivas y otras disposiciones. De esta manera, la conexión casi original<sup>51</sup> entre mito, fantasía e imaginación crea una relación vital que nos saca de la pasividad frente a nuestro mundo y nos reconecta con las múltiples posibilidades de nuestro pensamiento. Como consecuencia de lo anterior,

Toda conjetura es un experimento ideal, un experimento hecho con ideas porque no se puede hacer con otra cosa. Y la función de un experimento es enseñarnos más acerca del objeto de nuestra experimentación. Cuando conjeturamos que nuestro mundo cotidiano se ve invadido por otro mundo, estamos sometiendo nuestra concepción de ese otro mundo, o de ambos mundos, a una prueba nueva. Si el experimento sale bien, llegaremos a pensar y a sentir y a

---

<sup>49</sup> La cita está tomada de una conversación ficticia entre los *inklings*, consignada por Humphrey Carpenter en su libro *Los Inklings*. Los *Inklings* era el grupo de amigos que se reunía alrededor de C. S. Lewis en Oxford. Entre los integrantes se encontraban Tolkien, Warren Lewis, hermano de C. S. Lewis y Charles Williams.

<sup>50</sup> Como es el caso de algunas formas de entretenimiento. Entre ellas algunas películas de Hollywood o, como él dice, la pornografía.

<sup>51</sup> En el sentido de originaria.

imaginar con mayor exactitud, riqueza y atención el mundo invadido o el mundo invasor, quizá ambos. (Lewis 53-54)

Gracias a los experimentos narrativos que hallan su fuente en la imaginación, la fantasía y el mito, como se dice en la cita, podemos llegar a experimentar nuestro mundo haciéndonos conscientes de su gran riqueza y multiplicidad, de su polisemia y variabilidad, lo que nos permite salir de las cadenas que nos imponen las visiones únicas de mundo que en los últimos siglos se han querido instaurar teniendo como bandera a la razón. La fantasía se vuelve el medio para volver a ver desde nosotros mismos y para reconocer al mundo y a nosotros nuestras infinitas posibilidades de ser. Una última cosa importante sobre Lewis y lo que pensaba sobre la fantasía es que él creía que los viajes al reino de la fantasía nos permiten conocer dimensiones más profundas y nuevas que la realidad en que habitamos. Esto se debe a que, “para construir «otros mundos» verosímiles y conmovedores, debemos recurrir al único «otro mundo» que conocemos: el del espíritu” (Lewis, 2004, pág. 39). Al creer que es el mundo del espíritu el que, en gran medida, nos permite construir otras realidades, la fantasía se convierte en un viaje hacia lo profundo y, en muchos casos, hacia lo trascendental, lo cual se evidencia en las claras alusiones al cristianismo que hay en sus obras. Lo anterior no implica que necesariamente la fantasía deba tratar sobre lo trascendental, por el contrario, no es necesario que lo haga, puesto que hay muchas formas de ir a lo profundo y de entenderlo.

Ahora pasaremos a Tolkien. Este escritor, amante de las lenguas antiguas y de la palabra como elemento primordial y fundamental de la creación y del desarrollo humano, así como de la configuración de mundo, dedicó casi toda su vida a la escritura de las historias de la Tierra Media, el mundo secundario que creó para darles un lugar de acción a las lenguas que había inventado. Para Tolkien, la fantasía no era una forma menor de la literatura ni de las artes y sostenía que la fantasía era una actividad racional, contrariamente a lo que se creía en la época. Debido a esto, pensaba que

La Fantasía es una actividad connatural al hombre. Claro está que no destruye ni ofende a la Razón. Y tampoco inhibe nuestra búsqueda ni empaña nuestra percepción de las verdades científicas. Al contrario, cuanto más aguda y más clara sea la razón, más cerca se encontrará de la Fantasía. (Árbol y Hoja y el Poema Mitopoeia 69)



La fantasía vuelve a ser comprendida dentro del ámbito de lo racional, pero contrario a lo que se toma como perteneciente a la razón en el mundo moderno –la ciencia, la tecnología, el realismo– lo fantástico no basa su forma de conocer en un método que descomponga la realidad para hallar sus leyes de funcionamiento, sino que apela a otras maneras de conocer, las cuales se caracterizan por ser narrativas y por pensar el mundo desde la infinita imaginación del hombre para recrear lo real y lo deseable. Oponiéndose a lo que comúnmente se cree, la actividad de crear historias fantásticas no resulta de los desvaríos de la razón, sino que requiere una gran atención y un trabajo que dé consistencia y coherencia al objeto creado. Como veíamos con la *immersive fantasy*, esta forma de proceder puede considerarse como racional. Además, a partir de la creación de este tipo de relatos, y gracias a ellos, podemos meditar y tener atisbos de verdades más profundas y esenciales para el hombre que aquellas que puede proveer la ciencia,

In On Fairy-Stories and in his work on the Middle English poem *Sir Gawain and the Green Knight* –a wonderful work of supernatural fantasy– Tolkien argued forcibly and entirely successfully that works of imaginative creation, that fantasies, can express real and important truths –truths that were regarded as worthy of an adult audience in the Middle Ages, and should be now. (James & Mendlesohn 67)<sup>52</sup>

La fantasía se convierte así en un modo de buscar la(s) verdad(es) y de tratar de comprenderla(s) y en el caso de Tolkien, de recuperar elementos y cuestiones que han quedado atrás y han tendido a ser olvidadas o reemplazadas. El carácter esencial, del cual Tolkien dota a la verdad, repercute en la función de la fantasía y, en consecuencia, del arte, sea este narrativo o no<sup>53</sup>. La fantasía como algo esencial al hombre, desde casi siempre, se convierte en la pregunta por “el modo de ser real de las cosas, no sólo con el significado, entonces el verdadero arte se convierte en una búsqueda de respuestas para preguntas filosóficas y teológicas que laten en el alma de los seres humanos” (Segura Fernández, 2008). Así, la fantasía y el arte tratan sobre lo más profundo del hombre y de la realidad, y el contar

---

<sup>52</sup> En *Sobre los Cuentos de Hadas*, y en su trabajo sobre el poema en inglés medio *Sir Gawain y The Green Knight* –una maravillosa obra de fantasía sobrenatural– Tolkien argumentó de manera convincente y totalmente exitosa que las obras de imaginación creativa, las fantasías, pueden expresar verdades reales e importantes., verdades que fueron consideradas dignas de una audiencia adulta en la Edad Media, y deberían serlo ahora.

<sup>53</sup> Aunque en el caso de Tolkien, predomina claramente el ámbito narrativo o literario del arte.

historias se entiende como la forma más idónea para tratar sobre y relacionarnos con nosotros mismos y lo que nos rodea. La reflexión de Tolkien acerca de la fantasía está unida, a su vez, a una manera específica de comprender la creación literaria y la acción creadora del ser humano, y el mito y los cuentos de hadas y su papel en el pensamiento humano y la construcción de mundo. Hablaremos primero sobre cómo el escritor entiende el acto de creación humana.

Tolkien denomina al acto creador del ser humano: subcreación y éste, a su vez, tiene su fundamento en la palabra. Tolkien dice

Sin embargo, los árboles no son «árboles» hasta que se los /Nombra y se los mira, /Y nunca así se los nombra hasta que aparecen /Quienes despliegan el complicado aliento del lenguaje, /débil eco y oscura imagen del mundo, /pero ningún registro ni fotografía, /siendo adivinación, juicio y carcajada,/reproduce a aquel de agitado interior/por hondos movimientos admonitorios, emparentados /con la vida y la muerte de los árboles, las bestias, las estrellas:/cautivos libres que socavan barrotes de sombra,/extrayendo lo ya conocido de la experiencia /y apartando la vena del espíritu. (Trads. Luis Doménech,135)

La realidad no es nada sin alguien que la nombre; sólo cuando alguien lo hace, es que ella queda en cierto sentido “completa”. Las palabras lo designan todo y el hombre es aquel que tiene el lenguaje para nombrar, pero en esta relación entre lo nombrado y quien nombra, podemos decidir entre dos caminos. El primero es sólo nombrar y relacionarnos con las cosas buscando controlarlas, tener poder sobre ellas, lo que nos vuelve finalmente esclavos de las cosas, porque al buscar sólo poder en ellas dependemos de ellas para tener poder y hacer uso efectivo de éste. El segundo es, parafraseando a Tolkien, liberarse de la relación de posesión con las cosas y así ser libres (Árbol y Hoja y el Poema Mitopoeia, 74 ). La manera de hacer esto es mediante un nuevo tipo de relación con el entorno, con nosotros mismos, que se basa en una comprensión distinta del acto de crear<sup>54</sup> y del papel que tiene la palabra en él.

La subcreación encuentra su fundamento en la palabra, y para Tolkien esa palabra y el acto de crear tienen su origen en el origen mismo del mundo que conocemos. Nuestra palabra

---

<sup>54</sup> Una cosa que notar de la cita del poema de Tolkien es que por más que intentemos nombrar y nombrar la realidad, nuestros esfuerzos nunca van a ser suficientes, porque la realidad nunca se agota con nuestras formas de comprenderla, por el contrario, éstas sólo logran captar un pequeño resquicio o detalle. Debido a esto, la palabra es, a un mismo tiempo, eso que nos permite nombrar, y algo insuficiente para nombrar, para captar la totalidad.

y nuestra capacidad para crear provienen del Dios primero que nos creó a todos, y los seres humanos creamos a su semejanza. La diferencia es que nosotros no podemos crear de la nada y, mucho menos, animar de una manera natural nuestras creaciones<sup>55</sup>. Gracias a Dios, quien es el primer y único creador, nosotros devenimos subcreadores, y nuestro acto de crear, subcreación. El *sub* es indicador de que nuestro crear corresponde a un nivel menor en la escala de las capacidades para crear y en los resultados que se obtienen de la creación, claramente, en relación con Dios, de quien somos creaturas.

El ser humano como subcreador tiene la tarea de, con sus obras, ayudar a completar la obra de Dios. Estas obras deben ser buenas y posibilitar el bien para la comunidad humana y el resto de la creación. Tolkien resalta el arte como la actividad creadora primordial del hombre y, con ella, la subcreación de mitos, relatos, narraciones que sean, al menos, el intento de entrar en lo profundo de la creación, de descubrir sus múltiples matices y formas, y de mostrarlos a los otros. Debido a esto, el narrador de historias es un subcreador, y más, si las historias que cuenta se desarrollan en mundos secundarios que nos ayudan un poco a ver otro haz de la luz de la creación y de la realidad que nos atraviesa como prismas. El escritor dice sobre el subcreador: “Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es «verdad»: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él” (Tolkien 49-50). El subcreador es un creador de mundos secundarios tan coherentes y consistentes que se puede creer en ellos y saber que en ellos hay verdad, que son verdad, incluso si no existen materialmente.

Al haber aclarado la labor del subcreador, podemos decir que la subcreación es la creación de mundos secundarios a partir de la palabra, mundos que tienen el objetivo de ayudar a completar la creación de Dios y, al mismo tiempo, son muestra, en su diferencia y gracias a ella, de la multiplicidad de nuestro mundo, ya que cada mundo secundario muestra algo sobre nuestra realidad. Esta apelación a la multiplicidad de ser que conforma nuestro mundo se presenta en Tolkien como una forma de buscar, conocer y comprender la(s) verdad(es), y en una manera de reconocer que la verdad es también múltiple, polisémica y que nuestra forma de acceder a ella como logos divino es mediante la creación de historias.

---

<sup>55</sup> Con natural me refiero a no-artificial. Nosotros no podemos proporcionar a otro ser el tipo de vida que un árbol o nosotros mismos poseemos, sólo podemos dar una “vida” artificial, la cual se puede ver en la construcción de androides hoy en día.

Sumado a esto, está el hecho de que para Tolkien la fantasía tiene como centro los deseos humanos, los cuales explota, potencia, sacia, y los vuelve posibles, en cierto sentido, a través de una narración. Uno de los deseos primordiales y más importantes del hombre es el querer comprender su realidad y tener acceso a la verdad sobre ella. Esto se hace posible, de alguna manera, con los relatos, con el contar historias, que deviene en una acción epistemológica de creación de significado y mundo. La poesía y la literatura son, entonces, una forma necesaria y profunda de conocer y relacionarnos con la realidad y de producir conocimiento. Eduardo Segura dice respecto a todo lo anterior,

¿Cómo elabora Tolkien un cuento de hadas? Otorgando verosimilitud a lo que no es real, pero que toma su apariencia de realidad del mundo cotidiano. Él lo llama subcrear. La subcreación es la puesta en escena de un mundo secundario que no existe del modo como existe el mundo real o primario, pero que es deseable, reconocible y, si está bien construido, creíble (...) Los elementos del cuento que deben estar tomados del mundo real (Primary World) y sublimados en una historia que debe proporcionar sobre todo evasión, recuperación y consuelo. (*Mitopoeia y Mitología: Reflexiones bajo la luz refractada*)

Basándonos en la cita, para Tolkien los cuentos de hadas –y esto se extiende a los mundos secundarios– deben proporcionar tres cosas: recuperación o renovación, que es el renovar nuestra mirada, desempolvarla, salirnos de la costumbre que nos automatiza, para ver las cosas como si fuera la primera vez y redescubrir la realidad. Evasión, que no tiene nada que ver con huir del mundo y sus problemas, sino con la salida de algunas limitaciones con las que nos encontramos en nuestra realidad. La evasión ofrece cierto cumplimiento a nuestros deseos más íntimos y esenciales al representarlos en otro mundo y por medio de historias. Igualmente, con la evasión se está reflexionando sobre aquellas cosas de las cuales queremos “huir” y que son de alguna manera primarias: la muerte, nuestro romper originario con las cosas que nos rodean y verlas sólo como entes a dominar, la industrialización. Y consuelo frente a nuestra condición limitada y las cosas que ocurren en el mundo. Es importante decir que Tolkien presenta otro elemento, el cual es clave en su poética: la eucatástrofe, es decir, ese cambio inesperado al final de la historia –cuando todo se ve perdido y la esperanza está a punto de morir– que posibilita el final feliz, pero este final nunca es completamente feliz, sino que es de doble faz. Por un lado, estamos felices porque al final todo ha resultado bien, pero por otro, nos queda la nostalgia, la sensación de que para poder

lograrlo hemos tenido que sacrificar algo que no vamos a poder recuperar. Nos sabemos perdidos, pero también gozosos porque nos hemos salvado.

Un elemento fundamental en la poética de Tolkien y en relación con la subcreación es el mito. Para finalizar el presente capítulo expondremos la propuesta del escritor sobre este tipo de relato. Lo primero que se debe decir es que

In the early twentieth century modernist writers including James Joyce, T. S. Eliot, and David Jones looked to mythologies of the past for ways to bring order to the chaos presented to them by their experience of modernity. Like these writers, Tolkien responded to modernity turning to mythological and legendary narratives from the past, but he went beyond using such narratives to organize representations of the contemporary reality and instead created from them and from his imagination a new world and a new mythology. (Lee 80)<sup>56</sup>

La mirada de Tolkien hacia el pasado y la mitología<sup>57</sup> no es un caso único en el siglo XX, por el contrario, como dice en la cita, escritores modernistas<sup>58</sup> recurrieron también al mito como forma de reacción contra la modernidad. Lo que hace a Tolkien diferente de estos escritores, además de tener en cuenta que Lewis y él no estaban de acuerdo con la forma en la que era entendida la literatura por ese grupo de escritores, es la forma en la que usó el mito para crear sus obras literarias y su mundo secundario.

Lo primero que se debe decir sobre el mito es que al ser una forma también de la subcreación –a veces su forma más pura– nos permite igualmente acceder a la verdad,

Por tanto – prosiguió Tolkien –, no solo los pensamientos abstractos sino también sus invenciones imaginarias deben originarse con ayuda de Dios y deben, en consecuencia, reflejar algo de la verdad eterna. Al crear un mito, al practicar la «mitopoeia» y poblar el mundo de genios y de dragones, un narrador de cuentos o un «subcreador» está, de alguna

---

<sup>56</sup> A principios del siglo XX, los escritores modernistas como James Joyce, T. S. Eliot y David Jones recurrieron a las mitologías del pasado para buscar formas de poner orden al caos que les presentaba su experiencia de la modernidad. Al igual que estos escritores, Tolkien respondió a la modernidad recurriendo a narraciones mitológicas y legendarias del pasado, pero fue más allá de usar tales narrativas para organizar representaciones de la realidad contemporánea y, en su lugar, creó a partir de ellas y de su imaginación un nuevo mundo y una nueva mitología.

<sup>57</sup> Así como de Lewis.

<sup>58</sup> El Modernismo es un movimiento literario de finales del siglo XIX y principios del XX, que surge, en gran parte, como una respuesta a la crisis espiritual que se vivía en el momento. Se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de trabajar con el lenguaje y un rechazo o confrontación de la sociedad burguesa y sus valores.

manera, cumpliendo con el propósito de Dios y reflejando un fragmento de la verdadera luz. Los mitos paganos no son, por tanto, «mentiras»; siempre hay algo de cierto en ellos. (Carpenter)

El mito es también una manera de ayudar a completar la creación, son relatos que crean significado y configuran mundo. Son intentos de explicar la realidad a través de historias, de conocer la(s) verdad(es) que está(n) en lo profundo de lo que vemos, y por eso reflejan la verdad de Dios. El mito, así como la poesía, es una manera de acceder a la verdad y de conocer, y esto sólo es posible gracias a una comprensión de la palabra como semánticamente polisémica. Tolkien, como filólogo, era consciente del poder y valor de la palabra, de la multiplicidad de significados de cada palabra y de cómo esta iba cambiando tanto semántica como morfológicamente a lo largo del tiempo. Esa conciencia quedó plasmada en sus obras; por eso, todas las clases de creaturas que habitan en la Tierra Media tienen una lengua distinta que es, en gran parte, la base para su comprensión de mundo y la forma como la que se relacionan con él. Por esto, para Tolkien, la creación de un mundo secundario implica la construcción de mitologías, lenguas, relatos que crean continuación entre ellos y una unidad, lo cual permite dar vida al mundo y creer en él. Por esto,

la creación literaria a partir del poder significativo, de la carga semántica de cada palabra, es uno de los modos de recuperar la unidad del ser del mundo, de su sentido y del significado global del Logos divino. Por tanto, la metáfora se alza como el útil adecuado para la tarea del escritor, el subcreador que alumbró nuevos mundos desde los que volver a descubrir belleza de éste, y, en un estadio superior, más profundo, la Belleza de Dios. (Segura Fernández)

La palabra y las figuras literarias son formas de recuperar mundo, de volver a ver mundo y de hallar y crear sentido sobre éste. El mito nos permite volver la mirada atrás, hacia lo más lejano, hacia el origen y desde allí caminar en la historia tratando de encontrar la unidad de la cual perdimos la comprensión un día, pero que sigue allí y se expresa y puede ser conocida de múltiples maneras y desde la subcreación y los objetos artísticos subcreados.

Los mitos tienen una conexión con la palabra, que se halla en el acto de crear, de dar vida. Estos buscan hacer presente un mundo y unas historias que han quedado en el olvido de la humanidad, por lo cual, el mito, como palabra, es también creación y memoria, y al traer a

la mirada y al pensamiento es también poblamiento del mundo, ya que éste vuelve a ser habitado por aquellos seres que habían caído en el olvido. Debido a esto, se puede decir que el mito, para Tolkien, implica un nuevo repoblamiento del mundo, y por ende un cambio en la mirada y en la vida de aquellos que han aprendido de nuevo a mirar. Como consecuencia de todo lo anterior, la palabra a la que se refiere el filólogo es una palabra que actúa, puesto que provee de ser y vida a todo aquello que designa. Gracias a esto puede traer a la memoria eso que hemos perdido. Además, su actuar no recae sólo en dar ser, sino también en el hecho de que transforma la mirada de aquel con el que entra en relación. Junto con la palabra, se encuentra el ser que hace uso de ella, el ser que nombra: el ser humano, el cual tiene la capacidad de sub-crear como consecuencia de que puede utilizar la palabra. Tolkien dice:

El corazón del hombre no está hecho de engaños, / y obtiene sabiduría del único que es Sabio, / y todavía lo invoca. Aunque ahora exiliado, / el hombre no se ha perdido ni del todo ha cambiado. / Quizá conozca la des-gracia, pero no ha sido destronado, / y aún lleva los harapos de su señorío, / el dominio del mundo con actos creativos: / y nunca adora al Gran Artefacto, / hombre, sub-creador, luz refractada / a través de quien se separa en fragmentos de Blanco / de numerosos matices y continuándose sin fin / en formas vivas que van de mente en mente. / Aunque hayamos puesto en los agujeros del mundo elfos y duendes, aunque hayamos levantado / dioses y casas de la oscuridad y de la luz, / y sembrado la semilla del dragón, era nuestro derecho / (usado bien o mal) / . El derecho no ha decaído. / Aún seguimos la ley por la que fuimos creados. (137)

En la anterior cita podemos ver que el hombre, después de su caída, ha conservado el rasgo divino de crear, que en su caso sería sub-crear, puesto que el artista, el escritor, no puede crear ex – nihilo. Puesto que sólo Dios puede hacerlo, puede en cambio sub-crear, es decir, crea a partir de lo ya existente en el mundo en el que vive, y a partir de ese acto creativo puede hacer ante todo dos cosas: la primera, dominar el mundo mediante una obra artística, lo que le permite dar una interpretación del entorno en el que vive y de la historia de la que hace parte (tanto de su contexto histórico presente como del pasado y el futuro), lo cual se expresa en muchos casos en forma de mito u otro tipo de relato. La segunda, poblar el mundo de lo que le apetezca. Un claro ejemplo de esto son las distintas deidades y criaturas no-humanas que han surgido a lo largo de toda la historia de la humanidad.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es gracias a la palabra y en la palabra, que el hombre puede sub-crear mitos, que resultan ser una multiplicidad de visiones que intentan darle un sentido y una historia –sagrada, es decir, en relación con dioses o con Dios– al mundo en el que vive. Por lo tanto, podemos decir que para Tolkien el mito es palabra que crea, que actúa, y es un acto creativo del hombre, puesto que la creación artística, en este caso de mitos, es propia sólo del ser humano. Igualmente, el mito es un artefacto de la memoria y del conocer, porque es un acto creativo que intenta recordar tiempos que el hombre desconoce o que ha olvidado. Además es una forma de dar sentido o de tratar de darlo a las preguntas o a los temas que más atañen al hombre, como la muerte, el bien y el mal, entre otros. El mito, en Tolkien, así como implica un cambio en la mirada, también deviene en una nueva forma de vida, y, por ende, de relacionarse con el entorno, un cierto “volver a”. Por consiguiente,

La finalidad última de la tarea subcreativa no es meramente la acumulación inventiva de mundos imaginarios, sino el redescubrimiento de la esencia del mundo primario, por medio de los múltiples reflejos de la verdad que sólo podemos percibir por medio de la mitopoeia.  
(Segura Fernández)

La subcreación, el mito, la palabra, la fantasía son para Tolkien una unidad desde la cual se mira de nuevo la realidad y se la redescubre. Al igual que para Lewis, la fantasía es un medio de ir hacia lo profundo y crear historias desde las cuales pensar el mundo y a nosotros mismos desde una multiplicidad de miradas que buscan retornar a lo esencial. Además, gracias a la fantasía y el arte volvemos a reconocerle al mundo su polisemia, su capacidad infinita de significar y ser, y con ello nuestra capacidad para interpretar de muchas maneras la realidad.



## Capítulo II: Desentrañando la Ilustración

En el presente capítulo se abordará brevemente la Ilustración, lo que es necesario, porque en ella se irían forjando y fortaleciendo algunas ideas sobre la razón, la historia, la ciencia, el mito y la imaginación que repercutirían en gran medida desde ese momento hasta el presente y darían forma al mundo tal como lo conocemos y como era en el siglo XX<sup>59</sup>. Ahora bien, junto con esto, es necesario presentar algunas de las características principales tanto del mito como de la razón para comenzar a diferenciar sus modos de dar sentido a la realidad y, por ende, las distintas visiones de mundo y del hombre que se derivan de estos. Lo anterior nos ayudará a establecer la otra parte del marco teórico<sup>60</sup>, en el cual se basará tanto el estudio y análisis de las obras literarias a tratar en el siguiente capítulo como la relación de éstas con el contexto en el que son escritas y publicadas. Es importante decir que, así como se expondrán algunas ideas principales de la Ilustración, también se hablará acerca de algunos aspectos claves del Romanticismo que entran en pugna con lo establecido por los “ilustrados” y que posibilitan una apertura del hombre a otras maneras de concebir el mundo y de entrar en relación con él y consigo mismo.

### A. El paso de una conciencia a otra:

A grandes rasgos, la Ilustración fue un movimiento que fue tomando fuerza a partir de las ideas propuestas por ciertos personajes que vivieron en el siglo XVII<sup>61</sup> y que comenzaron, con sus investigaciones y obras, a llevar al pensamiento, ante todo científico, por un camino diferente al que hasta por el momento había transitado el conocimiento humano. Este movimiento repercutió en todos los ámbitos del saber, sin excluir al arte y la literatura, e intentó comprender al ser humano, su historia y el mundo, a partir de la fragmentación en partes del hombre y de la realidad con la que éste se relaciona. Esto con la intención de

---

<sup>59</sup> Cuando decimos que “darían forma al mundo”, nos referimos tanto a la forma de comprender el mundo que se adoptó en ellas, como a las otras maneras de dar sentido que surgieron en respuesta y en contraposición a éstas. Un ejemplo de esto sería el Romanticismo, el cual propuso una vía alterna de comprensión de la imaginación y el mito, opuesta a la formulada por el movimiento ilustrado, y se contraponía abiertamente a la razón como elemento principal del hombre y como aspecto fundamental en la comprensión y construcción tanto del mundo como del ser humano.

<sup>60</sup> La otra parte corresponde a la fantasía y su desarrollo, que fue tratada en el capítulo anterior.

<sup>61</sup> Como Francis Bacon, quien tuvo un importante papel en el desarrollo y conformación del método científico, que llegaría al siglo XVIII, y, que, desde ese momento, tomaría una fuerza tal que intentaría ser el fundamento no sólo de las ciencias empíricas, sino también de las ciencias del espíritu, como serían llamadas la historia, la estética, la filosofía, el estudio de la religión y las culturas, ligados muy estrechamente al estudio histórico e, incluso, a la filología y la literatura.

encontrar los universales, los principios, las estructuras en las que, a fin de cuentas, toda la existencia se sostiene y a partir de las cuales se podría proponer una forma de vida que condujera a la humanidad a vivir en paz, la cual tendría su origen en, ante todo, un conocimiento científico y universal.

Antes de abordar detalladamente algunas ideas del período ilustrado y el concepto de razón que este elaboró, es necesario aclarar que en el presente trabajo los conceptos de mito y razón serán concebidos como ejes en base a los cuales se funda, por un lado, la conciencia mítica y, por el otro, la conciencia racional. Estas conciencias representan dos posiciones distintas frente al mundo y, por lo tanto, dos maneras diferentes de dar sentido y forma tanto al mundo en el que vivimos como a nosotros mismos. Las dos conciencias han sido, por lo general, asociadas a lo largo de la historia como parte de un proceso vital en el cual el ser humano pasó de una conciencia a otra, lo que, se dice, conllevó a una mejora en la vida del hombre, ya que este paso de un estado “primitivo” de ver el mundo a otro más “sofisticado” y “correcto” habría permitido que la humanidad saliera de una época primitiva y empezara su camino hacia el progreso. Gusdorf dice al respecto:

El tránsito de la inmediatez del mito a la verdad mediatizada según la razón y la historia es solidario de una transformación total del paisaje humano. El comportamiento categorial pone de manifiesto una nueva aprehensión del mundo por el hombre, una iniciativa humana respecto a las circunstancias. Es la transformación del ser mismo del hombre en el mundo; el tránsito de cierto ser en el mundo a otro ser en un nuevo mundo. (Mito y Metafísica 98)

El paso del *mito al logos*, como frecuentemente se lo designa, conllevó una transformación total de la relación del hombre con el mundo. Se dio un cambio de mirada y, con este, un cambio de perspectiva y de la forma de comprender la realidad, que significó nuevas maneras de entender el conocimiento, de aplicarlo al mundo y de entender la verdad. Pese a esta creencia común en el paso de la sin razón a la razón, –que muchas veces tiene como consecuencia el interpretar al mito como algo pre-racional y, por ende, de menor valor frente a la razón– es necesario llamar la atención sobre el hecho de que la etapa mítica de la conciencia humana<sup>62</sup> era ya una perspectiva desde la cual posicionarse en el mundo y una

---

<sup>62</sup> Es pertinente aclarar que en el presente trabajo no se cree en la idea de que el mito constituya solo una “etapa” del pensamiento humano. Si fuera así, la realización de esta tesis sería imposible, puesto que una de las ideas fundamentales sobre las que se apoya es que el mito está permanentemente presente en la humanidad y

primera forma de dar sentido, surgida del deseo del hombre de comprender su entorno y de ubicarse en él, cuyo origen eran las impresiones que el mundo producía en el ser humano.

El mito es la primera forma de esta adaptación espiritual de la comunidad humana en su contorno. Procura él una primera lectura del mundo, una primera ubicación en el espacio y en el tiempo. El pensador, una vez roto el primer unanimismo comunitario, retoma por su cuenta, con los medios acrecentados de la reflexión, la empresa del establecimiento de la persona. (Gusdorf 268)

Con la aparición del mito, se establece por primera vez una distancia entre la realidad y el hombre. Frente a un mundo que no comprende, pero que lo afecta de diversas maneras, el ser humano se halla en la necesidad de explicarlo, necesita dar sentido y lo hace por medio de la creación de historias y acciones que le indican como relacionarse con el entorno. Estas historias y rituales separan por primera vez al hombre del caos multiforme en el que se encuentra y del que no halla salida. La palabra y la acción le permiten ordenar el mundo para poder actuar en él, para poder ser en él. Cassirer dice

El hombre se encuentra ante el umbral de una nueva espiritualidad cuando el mero terror animal se convierte en el asombro que se mueve en una doble dirección, mezcla de actitudes opuestas, de miedo y esperanza, recelo y admiración, cuando de este modo el estímulo sensible busca por vez primera un escape y una *expresión*. Esta espiritualidad es la que hasta cierto punto se refleja para el hombre en la idea de lo “sagrado”. (Filosofía de las formas simbólicas 111)

El mito es la primera expresión del hombre frente a su entorno y es a partir de él que empieza a configurar mundo. Como se ha dicho anteriormente, es una distancia que surge y que fragmenta, gracias a la cual la realidad empieza a adquirir un orden que se expresa en las jerarquías de los dioses, en los distintos ámbitos del mundo que le son asignados a cada dios, en los ritos, en los relatos, en los caminos y los conocimientos que proveen las divinidades. La realidad se va llenando, va siendo habitada. El hombre encuentra una forma de vencer el miedo que le provoca el entorno y su “aparente” sin sentido y silencio, construyendo para sí mismo un lugar en el cosmos.

---

siempre retorna, incluso si el hombre cree firmemente en que lo ha “superado” o establece como superior al mito otra categoría del pensamiento. Teniendo en cuenta lo anterior, el hecho de hablar de la “etapa mítica” de la conciencia humana en el presente trabajo sirve, por un lado, para diferenciar los conceptos de mito y razón y, por otro, para hacer notar la distinción histórica que se realizó entre las dos formas de la conciencia humana.

Sumado a lo anterior, el mito puede comprenderse, en este momento del desarrollo humano, como la adquisición de una libertad frente a un mundo que se muestra o percibe como opresor. Le permite actuar en la realidad mediante la creación de significaciones que lo liberan de las impresiones del mundo que le causan miedo y terror. El hombre empieza a construir su entorno, a darle forma y, de esta manera, se apropia de él, se hace parte actuante de él y se ve a sí mismo como un ser que puede provocar cambios en el mundo y crearse un lugar mediante, lo que podríamos llamar, actos creativos que devienen en narración de historias, la denominación de divinidades u otros seres, distintos a lo humano, y en el establecimiento de rituales o de una forma de vida que se da en relación con entidades superiores o con la conciencia de algo que trasciende la condición humana. El hombre da sentido al mundo y esta significación se convierte en el lugar desde el cual el hombre contempla la realidad. Blumenberg dice

Por tanto, opino que el alcance del uso de la palabra se interpretaría de forma pertinente siempre y cuando se tomase como proyección de un proceso que transcurre en el tiempo, que despotencia los horrores iniciales frente a lo omnipotente y que, al ‘rebajar’ las sanciones y coacciones, finalmente engendra lo poético mismo o, cuando menos, la disposición para ello. (El mito y el concepto de realidad 103)

La cita añade, a lo dicho en el párrafo anterior, el hecho de que la formación de un sentido de mundo por parte del hombre a partir del mito y del rito fue algo que se fue formando poco a poco, a medida que el hombre iba tratando de comprender su entorno y de dar expresión a lo que este producía en él y a lo que creía entender de este. Siendo así, surge una primera forma de conocimiento y de creación poética<sup>63</sup> –saber y poesía se identifican– que transforma al mundo y al hombre, y que pretende ser una respuesta a las preguntas de las primeras comunidades humanas y establecer un orden en el cual se pueda vivir.

La etapa del mito se desarrolla sin pausa, hasta que ocurren varias cosas que provocarán un giro y conducirán al ser humano a buscar y encontrar otras formas de dar

---

<sup>63</sup> La llamamos poética porque los mitos que van surgiendo son relatos orales transmitidos de generación en generación y que, generalmente, son cantados o guardan relación con las formas poéticas que conocemos y nos han llegado desde tiempo atrás. Podría decirse que con los mitos nace la poesía, la literatura, y que ellos mismos son ya objetos literarios. Los mitos y, si se quiere, la poesía, se convierten en la primera forma de comprender la realidad y en el ámbito desde el cual el hombre hace mundo. Con los mitos empiezan la historia y el pensamiento humanos y, estos, son poesía.

sentido al mundo en el que vive<sup>64</sup>. Sin embargo, estos nuevos elementos que irán surgiendo implicarán un cambio de mirada, que encuentra su base en las estructuras o elementos que están ya presentes en el mito. Un ejemplo de esto es que en el mito podemos hallar la expresión de una primera distancia, que se manifiesta en forma de diferencia entre lo externo y el ser humano, de la cual se hace consciente el hombre al darse cuenta de los distintos tipos de relaciones que tiene con la multiplicidad de objetos y seres del mundo, incluyendo las entidades divinas y los otros seres de su misma especie<sup>65</sup>. Cassirer dice al respecto

Pues también el mito supone una “crisis” espiritual similar; también en él se constituye, al efectuarse en la totalidad de la conciencia una diferenciación a través de la cual se introduce también en la intuición de la *totalidad del mundo* una determinada división, que produce una fragmentación de esta totalidad en distintos estratos de significación. Esta primera división contiene ya en germen todas las divisiones posteriores y continúa condicionándolas y rigiéndolas; y es en esta división donde, en todo caso, puede encontrarse el carácter no tanto del pensamiento mítico sino de la intuición y del sentimiento vital mitológicos. (Filosofía de las formas simbólicas 101)

El mito, al ser una forma de dar sentido, es ya una manera de configurar la realidad que produce una fragmentación primera del mundo en distintos estratos y valores. Gracias a esto, el hombre se sabe diferente al dios, al animal, a la piedra, lo que no implica que no pueda haber una conexión esencial y vital entre la naturaleza, los elementos que la componen y el ser humano. A su vez, la diferencia posibilita dar significado, porque el hombre necesita del reconocimiento y la conformación de una distancia a partir de la cual poder posicionarse y desde allí mirar lo que lo rodea y mirarse a sí mismo. Esto le permite no verse completamente inmerso en los hechos y las impresiones del mundo que actúan sobre él, lo que imposibilitaría su obrar y, por ende, no podría pensar, crear y configurar la realidad en la que se encuentra. Gracias a la distancia, se crea, por así decirlo, un primer espacio en el que se puede dar el conocimiento, la comprensión y una relación, desde la libertad, con el mundo.

---

<sup>64</sup> Se volverá a hablar del mito más adelante para ampliar sus características.

<sup>65</sup> Esta primera diferenciación no implica que el hombre se comprenda a sí mismo como un compuesto de diversas partes (órganos, cuerpo y alma, etc.) o a la naturaleza como algo dividido, gracias a lo cual, habría una especie de imposible unidad de los seres que la componen. Por el contrario, desde la perspectiva mítica, el hombre percibe la realidad y a sí mismo como un todo que, aunque fragmentado, sigue siendo una totalidad. En esto se ahondará más adelante.

Entre las cosas que se verán posibilitadas por la toma de distancia, pero que se irán dando lentamente, está el descubrimiento del propio cuerpo como algo individual y propio. Esta individualización del cuerpo de cada ser humano –que no se da en el mito, porque en él el cuerpo siempre hace parte de un todo, lo cual posibilita la conexión y relación del ser humano con todo lo que lo rodea, con la totalidad del mundo– conducirá a que el hombre haga la diferencia entre un tú y un yo. Con esto comienzan a sentarse las bases para que muchos siglos después la categoría del “yo” surja como elemento principal de la psique humana. Con esta toma de conciencia del cuerpo, comienza a formarse poco a poco una nueva posición desde la cual mirar el mundo y entrar en relación con él. Esto desembocará en el surgimiento de una nueva comprensión de la realidad que se orientará ya no al mito, sino a una forma de pensamiento más discursiva, que pondrá su centro en la razón y la lógica.

El yo del intelectualismo aparece, así, como un poder formal que subtiende el conjunto de las manifestaciones del pensamiento. Interviene como soporte de la actividad del espíritu, como promotor de la reflexión cada vez más riguroso que se realiza en el sentido de la marcha de lo real a lo verdadero, de la percepción a la ciencia. (Gusdorf 151)

Con esta nueva manera de posicionarse en el mundo, el hombre comienza a tratar de dar sentido no ya desde la historia, el rito y la divinidad, sino desde el interrogarse a sí mismo acerca de la realidad, de la naturaleza, del hombre, y a observar cómo funcionan las cosas, cómo es el mundo, por qué es como es, etc<sup>66</sup>. Empieza a surgir una manera de conocer que se basa mayormente en las preguntas, en el pensamiento individual y la observación del entorno. Aparecen en escena los presocráticos, quienes se preguntarán por la sustancia base del mundo e intentarán encontrarla en la naturaleza. Se irá dejando lentamente la explicación del origen del mundo a partir de un hecho divino primordial o de una figura mítica<sup>67</sup> o de algo trascendente y superior al hombre<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Es necesario aclarar que durante la etapa del mito no es que estas preguntas no estuvieran, así fuera implícitamente, sino que cuando empieza a darse el giro hacia otro tipo de pensar, este tipo de cuestionamientos se hacen claves para el deseo del ser humano de comprender y dar forma a la realidad. Esto se debe a que el hombre comienza a hacerse preguntas sobre cosas, hechos, realidades, que antes habían sido explicadas por los dioses o por ciertos ciclos y comportamientos. Así, había un dios para cada astro del cielo, otros para ciertos oficios humanos, otros para los sentimientos y los elementos que componían el mundo. En un momento dado, todas esas explicaciones comenzaron a ser cuestionadas y, debido a esto, se buscaron y crearon otras formas de acercarse a la realidad.

<sup>67</sup> Un ejemplo de esto es Ymir, figura de la mitología nórdica, de la cual surgieron los gigantes de la nieve o la escarcha, y que luego de ser asesinado, su cuerpo fue usado para crear los distintos elementos que

Puede decirse que “La nueva conciencia será conciencia de un mundo nuevo, el descubrimiento de sí será solidario del descubrimiento de un mundo que se ha convertido verdaderamente en ‘universo’, es decir, en la unidad de todas las perspectivas posibles sobre la realidad (Gusdorf 143)”. En conjunto con el lento proceso de disolución del mito y de la visión trascendental de la vida que empieza a darse con el surgimiento de figuras como las de los presocráticos, comienzan a brotar múltiples perspectivas acerca de la realidad dentro de una misma “comunidad”<sup>69</sup>. Ejemplo de esto son las distintas propuestas que se dan en el Ática, las cuales son planteadas por distintos pensadores, como Anaximandro, Pitágoras y los pitagóricos, Parménides, Demócrito y Leucipo, entre otros. Cada uno representando una visión distinta de la realidad. Esta afluencia de puntos de vista genera que se empiece a cuestionar y reflexionar críticamente acerca de las diferentes propuestas, basándose el diálogo, en un *agón* que se compone de preguntas y respuestas. La figura de Sócrates, sus discípulos y los sofistas entran en escena, y con ellos y sus debates nace el pensamiento filosófico.

Con el nacimiento de la filosofía se da, desde un principio, un intento de diferenciar los saberes y artes humanas, lo que desemboca en una fragmentación dentro del conocimiento humano –lo que antes era una totalidad y estaba conectado por una relación vital, comienza a dividirse–. Es decir, que se empieza a individualizar cada elemento del saber humano y, con ello, del mundo, el cual se rompe en estratos, en campos, en espacios, en áreas que se rigen cada una por algo diferente. Esto genera una jerarquía de saberes y que el hombre comience a

---

componen el mundo: su carne fue la tierra; su sangre, los mares y ríos; sus huesos, las montañas; su pelo, los árboles; sus dientes y pedazos de hueso, las piedras; su cerebro; las nubes; su cráneo, el cielo; y de los gusanos de su cuerpo nacieron los enanos.

<sup>68</sup> Es importante aclarar que las respuestas de los presocráticos, si bien comenzaron a trabajar con maneras de pensar que no estuvieran vinculadas tanto al mito, siguen muy relacionadas a formas poéticas y míticas de escritura y habla, puesto que, por ejemplo, Parménides inicia su texto con un preámbulo que está lleno de imágenes míticas: Unos corceles tiran del carro que lo lleva, guiado por unas doncellas, a unas puertas espléndidas detrás de las cuales está la diosa de la verdad y la belleza. Pese al uso de este tipo de imágenes y del lenguaje, no hay que olvidar que lo que conduce a Parménides hasta la diosa no es otro dios o un héroe, sino la justicia y la ley, lo que es un signo clave de la forma de pensamiento que se está empezando a gestar.

<sup>69</sup> Esto no quiere decir que dentro del mito no haya una gran variedad de propuestas, al contrario, cada comunidad tenía sus propios mitos, su forma de ver el mundo y de vivir en él. La diferencia con lo que va a empezar a surgir es que un determinado conjunto de mitos “pertenece” o funda a un único grupo humano, no dos mitos completamente distintos (puede haber variaciones en las historias o varias versiones, lo que evidencia un proceso de desarrollo del mito a lo largo de la historia de las comunidades, pero esto no implica una diferencia abismal en lo fundamental). Mientras que con el pensamiento filosófico va a darse una pugna entre distintos planteamientos, los cuales surgen dentro de o van a repercutir en un mismo grupo de personas, y se enfrentarán para tener la supremacía en la comprensión y la visión del mundo de la humanidad.

valorar unas formas de conocer más que otras, unos conocimientos más que otros, unas formas de realidad sobre otras, y un tipo de verdad sobre otros<sup>70</sup>. La humanidad emprende un giro del pensamiento y del conocer que irá estableciendo, a lo largo de muchos siglos, al mito como una forma de la conciencia humana inferior a la razón, como portador de falsedad y producto de la imaginación, como una visión errónea e ilusoria del mundo, un estado pre-racional que perdió todo valor cuando la razón se alzó triunfante ante él.

Pese a esto, el mito será usado en las explicaciones del mundo que dan los filósofos, como ocurre en el caso de Platón<sup>71</sup>. Gracias a esto, se evidencia otra función primordial del mito. En palabras de Gusdorf

En adelante, el poeta, el filósofo, confieren el ser a las realidades que evocan. Las crean según el espíritu y el corazón del hombre. Simultáneamente, el hombre descubre, frente al universo, su verdadera estatura. Como creador de mitos nuevos ahora es él quien da sentido al mundo; su misma obra le informa de su nueva soberanía. Se hace maestro y amo de la realidad por la creación artística, mucho antes que la ciencia y la técnica estén a la altura de conferirle la libre disposición de las cosas y de los elementos. (135-136)

Con esta cita podemos apreciar que, así como el mito posibilitó la liberación del hombre frente a la realidad a través de actos creativos, el ser humano va a “liberarse” de la conciencia mítica mediante el descubrimiento de otras formas de la conciencia, es decir, va a poder actuar libremente por medio de su poder creativo, su imaginación y el mito mismo. De ahora en adelante, el mito y la actividad narrativa del hombre, su imaginación, no estarán atadas a la explicación del mundo, a las historias de los dioses y los héroes exclusivamente, sino que el mito va a poder salir de su ámbito exclusivamente sagrado y comenzará a

---

<sup>70</sup> No hay que olvidar que el mito también divide al mundo en estratos, la diferencia con la razón, es que en el mito las distintas partes de las que la realidad se compone forman un todo verdadero y vivo; mientras que en la razón, si bien todo sigue conectado, las partes serán estudiadas, muchas veces, por separado.

<sup>71</sup> Como ejemplos del uso del mito en Platón podemos mencionar el mito del andrógino en *El Banquete*, el cual busca explicar la causa del amor entre seres humanos. En este caso, el amor romántico entre parejas, ya sea de sexos diferentes o del mismo sexo. O el mito de la caverna en *La República*, mediante el cual se pretende explicar cómo se accede al conocimiento y la existencia de dos tipos de saber: por un lado, un conocimiento ilusorio, falso, que dista mucho de la realidad y de la verdad de la misma (dentro de la caverna); y por otro, uno real y verdadero, que necesita de un despertar de la conciencia y se fundamenta en la razón (fuera de la caverna). Vemos aquí que en filósofos como Platón y Sócrates el mito asume un papel explicativo, pero esto no quiere decir que el mito tenga un valor importante por sí mismo o que se equipare a la razón. Al contrario, el mito sólo sirve para dar a entender algo que resulta más accesible por medio de historias que por medio de razonamientos deductivos o inductivos. Aristóteles dejará atrás al mito y basará su obra en la lógica de silogismos, que él mismo propondrá como método válido del conocer.



convertirse en historia<sup>72</sup>, en literatura. Debido a esto el mito, sus personajes, sus historias, su forma narrativa van a poder empezar a ser usados en la filosofía y de base para las obras literarias de los poetas. Esta liberación del hombre frente al mito permitirá que mucho tiempo después el acto de narrar (mito) pueda ser visto como la primera forma en la que el ser humano actuó frente al mundo y sobre él. Así, pues, el mito se constituirá como el primer acto de dominación de mundo, porque brinda el sentido necesario para poder actuar sobre la realidad. De esta forma,

La palabra y la imagen míticas, que al principio se oponían a la mente humana como durísimas fuerzas realistas, han perdido ahora toda realidad y eficacia; se han transformado en un éter leve y brillante, dentro del cual el espíritu se mueve libremente y sin obstáculos. Esta liberación no se produce porque la mente deseche formas sensoriales de la palabra y de la imagen, sino debido a que las usa como órganos, y de este modo las reconoce como realmente son: como formas de su propia autorrevelación. (Cassirer, *Mito y Lenguaje*, 106)

Esta cita complementa lo dicho anteriormente, y resalta el hecho de que, gracias a la liberación del hombre frente a las formas del mito, este comienza a convertirse en literatura, y se va abriendo el camino para que, en un futuro, se lo entienda como una manera mediante la cual el hombre da sentido al mundo. Por consiguiente, como un modo por medio del cual el ser humano busca comprenderse tanto a sí mismo como a la realidad que lo circunda, y como una forma de conocer<sup>73</sup>.

Llegados a este momento histórico de la comprensión del mito y del surgimiento de la razón como rectora principal del hombre, nos vemos obligados a dar un salto de casi veinte siglos: desde finales del siglo IV a. C. hasta el siglo XVIII. Es necesario decir que este gran paso se da porque en el presente trabajo no podemos exponer una historia completa del pensamiento humano que abarque todo el desarrollo histórico de la razón, el mito y el conocimiento. Pese a esto, creemos que lo dicho hasta ahora sirve para comprender lo que sigue y tener presente desde cuándo comenzó a darse la separación entre mito y razón. Ahora

---

<sup>72</sup> Entiéndase por historia, no la rama del conocimiento que se dedica al estudio de los hechos y el desarrollo humano a través del tiempo, sino como relato, cuento.

<sup>73</sup> Es importante anotar que, a un mismo tiempo, se da la “liberación” -como ya hemos dicho- y la comprensión del mito como algo que provee ilusiones y falsedad. Además de esto, la actividad creadora de mitos e historias comienza a verse como algo que no proporciona un conocimiento verdadero (lo que no implica que también se lo acuse de innecesario). Razón por la cual Platón expulsa a los poetas de la ciudad.

bien, debemos continuar con el surgimiento de la Edad Moderna, y más especialmente de la Ilustración. Para esto, se tomará como punto central de discusión el cambio que ocurrió en el conocimiento histórico y la comprensión de la historiografía, y las principales ideas en las que se sustentaba este movimiento que repercutió en todas las áreas del conocimiento humano.

### **B. La historia contada de otra manera:**

Durante el siglo XVIII, como vimos en el capítulo anterior, comienzan a surgir las academias de historia, lo que, a su vez, es consecuencia de la transformación que se da en la manera de entender el conocimiento. Éste empieza a verse como algo que debe ser universal, fundamentado en estructuras y principios en los que se pruebe que se basa toda la realidad y su funcionamiento. Gracias a esto, aparecen también las academias de ciencias y se empieza a tener la concepción de un saber en el que se trabaja universalmente y en grupo, es decir, que puede haber distintas personas, en distintos países, trabajando a un mismo tiempo en el mismo problema, tema, máquina, etc., y ese conocimiento que va siendo adquirido de esta manera, es universal y se comparte gracias a las instituciones en las que se funda a nivel local y global. Como consecuencia de esto, surge una noción de saber que se basa en un desarrollo continuo de la razón humana, y que repercute en la idea de verdad y el sentido de realidad que se tenían anteriormente.

El cambio en la forma de comprender, generar y entender la verdad del conocimiento no sólo repercute en las ciencias naturales, sino también en la historia. Un primer paso hacia la nueva historiografía es la renuncia a una historia con base en preceptos metafísicos, religiosos y teleológicos, que era como se entendía anteriormente

La mirada de Polibio se extiende por todo lo ancho de la historia, pero ahora se ha extendido y estimado el concepto de la historia universal en la dirección de su conexión a través del tiempo. Pero esta conexión no es comprendida científicamente, sino que es pensada religiosa y metafísicamente. Es concebida como un orden teleológico fundado en la divinidad. Y el vínculo que enlaza el principio con el fin lo constituye la historia sagrada. (Dilthey 351)

En la historiografía antigua, la historia de la humanidad era vista desde un punto que trazaba un comienzo y un fin, los cuales estaban atravesados por una concepción mítica o sagrada del mundo que tenía su fundamento en un origen divino de la existencia. Y así como todo había comenzado con un designio o una acción de un dios, todo habría de terminar con

otra acción o momento divino. Razón por la cual el mundo se veía cimentado en una estructura trascendente o metafísica, y respondía a un orden teleológico que era, también, superior al hombre<sup>74</sup>.

Esta visión de la historia se vería fragmentada por ciertos hechos científicos que pondrían en duda la idea de una historia que halla su fin último en una o varias entidades trascendentales. El descubrimiento de que la tierra gira alrededor del sol, el poder que fueron tomando las matemáticas y la lógica como ciencias básicas de todo conocimiento verdadero sobre la realidad, la teoría de la evolución, la fe que se fue teniendo en la ciencia y en el progreso técnico-industrial y hasta moral a la que conduciría al hombre, proveyeron de perspectivas diferentes a las de épocas anteriores y posibilitaron mirar la historia de la humanidad con otros ojos. La historia y el método historiográfico se vieron permeados por la ciencia y, al igual que ella, comenzaron a buscar cómo obtener la mayor certeza sobre sus temas y sus herramientas y, con ello, sobre la historia humana. Se dio un replanteamiento de cómo hacer historia y una reconsideración de la verdad histórica

Así como Galileo reclama la absoluta independencia de la concepción y explicación de los fenómenos naturales con respecto a las palabras de la Biblia y verifica y justifica esta pretensión metódicamente, lo mismo hace Bayle en el terreno de la historia. Es él quien dentro de esta ciencia realiza en cierto modo la “revolución copernicana”; porque funda la verdad de la historia, no sobre ninguna objetividad dogmática dada, ya que se encuentre en la Biblia o en la Iglesia, sino que se retrotrae al origen subjetivo y a las condiciones subjetivas de esta verdad. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 232-233)

De esta manera, los historiadores toman conciencia de que las fuentes con las que trabajan, sea texto escrito o testimonio, tiene una verdad relativa, porque descansan en la experiencia de un individuo al que le queda imposible narrar los hechos aislándose por

---

<sup>74</sup> Ejemplos de estas concepciones trascendentales del mundo las podemos encontrar en los mitos. Es el caso de la mitología nórdica, en la cual toda la historia está orientada al Ragnarok, la última batalla de los dioses benignos contra las deidades contrarias. O, si tomamos a la religión cristiana como mito, el principio del mundo se dio por un designio de Dios y su final, profetizado, llegará con el apocalipsis, momento en el que se dará la batalla definitiva entre Dios y sus ángeles contra el diablo y sus demonios, así como también se llevará a cabo una división final entre los que irán al cielo y los que irán al infierno. Como podemos ver en el caso de estos dos ejemplos, la historia, la creación entera, se orienta hacia un fin: el establecimiento del orden y la bondad permanentes por parte de una acción divina. Es importante resaltar que, en el cristianismo si bien el “fin” del mundo tal y como lo conocemos es el apocalipsis, el objetivo de la historia humana es la consecución del Reino de Dios, lo cual alcanzará su plenitud con el fin de los tiempos.

completo de sí mismo y de lo que vivió en ellos, al que le queda imposible salirse de su contexto histórico y de la posición desde la cual lo vive. Por lo tanto, la verdad de la historia, que se creía era objetiva y confiable, se quiebra y aparece en escena la conciencia de que tal vez sólo pueda haber visiones subjetivas del mundo y de lo que pasa en él. Como consecuencia de lo anterior,

La historiografía segura comienza con una crítica de las fuentes que establece los verdaderos hechos a base de los vestigios mismos de las acciones y de las noticias sobre ellas, y la historiografía verdadera nace con una interpretación de las fuentes capaz de comprender esta masa de hechos como manifestación de una vida humana interna. (Blumenberg, *La Legitimación de la Edad Moderna*, 355)

Siguiendo a Blumenberg, la historia deja de ser una narración solamente de los grandes hechos históricos que ha atravesado la humanidad, de las guerras y de quienes las han librado, para, como rama del saber o ciencia del espíritu, pensarse a sí misma, pensar cuál es su objeto de estudio y cómo debe tratarlo, para cuestionarse la verdad de lo que ella se encarga y, por ende, empezar a llevar a cabo un trabajo de manejo de fuentes y de cuestionamiento de las mismas. Esta crítica de las fuentes conducirá a una reflexión sobre el tipo de textos en los que se encuentra constancia de algunos momentos y personajes históricos; con ello, surge la pregunta de cómo trabajar con los textos literarios como fuentes históricas<sup>75</sup>. Se empieza a crear la distinción, que busca ser definitiva, entre realidad, mito y leyenda, entre realidad y ficción; se quiere encontrar la verdad de los hechos históricos y trabajar sólo con lo que sea garante de esta verdad. La historia empieza a buscar su propia manera de escritura para diferenciarse de la literatura. De esta manera, basándose en una nueva forma de trabajo con sus fuentes, en un nuevo estilo, y guiada por el deseo de hablar sólo con la verdad, la historia tendrá pretensiones de ser verdadera y universal, lo cual incluye no sólo hablar de las grandes batallas o hechos históricos, sino también del desarrollo de la humanidad a través del tiempo, de las distintas culturas y formas de expresión de lo humano<sup>76</sup>. Derivado de lo anterior, la

---

<sup>75</sup> Este problema entre literatura e historia que surge en la Ilustración no estaba presente en la Edad Media, época en la que se entremezclaban leyenda, mito, milagro y hechos en los relatos “históricos” que se escribieron o, por ejemplo, en las vidas de santos, lo cual hacía muy difícil distinguir realidad y ficción.

<sup>76</sup> Aquí es importante resaltar que la filosofía de la historia de la Ilustración no daría una gran relevancia a lo particular. De hecho, se demoraría en darse cuenta de su valor. Sólo se daría cuenta de su importancia a partir de los planteamientos de pensadores como Herder, quien dice:

historia empezará a enfocarse en encontrar formas de organización políticas y económicas que puedan ser de aplicación universal y que ayuden a formar una humanidad sin violencia, como lo desea uno de los principales pensadores de la época, Montesquieu:

espera del conocimiento de los principios generales y de las fuerzas dinámicas de la historia la posibilidad de su futura conformación segura. El hombre no sólo está sometido a la necesidad de la naturaleza, sino que puede y debe crear libremente su suerte, provocar el futuro adecuado para él. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 240-241)

La historiografía y junto con ella la ética, la política y la ciencia trabajan para, a partir del conocimiento de los principios y estructuras que rigen la realidad y al ser humano, proponer y llevar a consumación un futuro brillante para el hombre. El cual se sustente en la dominación de todos los factores que puedan producir contingencias y en un conocimiento racional de la realidad, lo que incluye pasado, presente y, si se puede, sentar las bases para el futuro.

Otros elementos que contribuyeron al cambio en la concepción de la historia fueron las categorías de individuo, estado y nación. Estos conceptos empiezan a ganar fuerza y a tener consecuencias en la vida de los pueblos, los cuales empiezan a organizarse en estados-nación. Se comienza a hablar de las formas de gobierno más aptas para esas naciones y estas se guían por sus propios intereses. El individuo, por su parte, surge como la nueva posición desde la cual se sitúa el ser humano para contemplar la realidad y darle forma. Así,

De estos elementos surgieron las primicias de una nueva teoría del hombre y de la sociedad que renunció a todos los conceptos y explicaciones ultramundanos y trató de explicar este mundo de la voluntad y de la acción humana por sus propias leyes, accesibles a la observación

---

La historia destruye la aparente identidad, no conoce nada efectivamente idéntico, nada que retorne homogéneo; muestra constantemente nuevas criaturas y da a todo lo que llama a la vida como don imprescindible su forma propia, un modo independiente de existencia. Por esta razón, toda generalización abstracta resulta impotente frente a la historia y tan imposible le es a un solo concepto genérico como a una sola norma universal abarcar su riqueza. Toda situación humana tiene su valor propio; toda fase histórica singular, su derecho inmanente y su inmanente necesidad. No se hallan dispersas esas fases, pues sólo se dan en el todo y por el todo, pero cada una de ellas es igualmente imprescindible al todo. En semejante heterogeneidad completa se constituye la verdadera unidad, que no puede ser pensada sino como de un “proceso” y no como la igualdad de una “consistencia”. Por eso, el primer empeño del historiador habrá de orientarse a acomodar su patrón de medida al objeto y no, por el contrario, a someter este objeto a una medida única, determinada para todos los casos (Cassirer, 1981, pág. 258).

Es en este momento cuando se empieza a tomar conciencia de que cada cultura tiene formas propias y cosas que son adecuadas a ella. Por esta razón, hay que tener cuidado al querer aplicar estructuras universales a cuerpos políticos y culturales distintos.

y a la exposición y, por esto mismo, aplicables prácticamente. Bajo la acción de la nueva ciencia natural del siglo XVII, se compone el sistema natural de las ciencias del espíritu y se incrementa ilimitadamente su poder de transformar las ciencias y la vida. (Blumenberg, *La Legitimación de la Edad Moderna*, 354)

La historia asume el papel de ser la rama del conocimiento humano o la ciencia del espíritu que explique la acción del hombre a lo largo del tiempo, que la narre y trate de encontrar sus causas. Por esta razón, la historia no puede sólo fijarse en los hechos objetivos, también debe entrar en lo subjetivo, si quiere otorgar un sentido a la vida del hombre. Sentido que a su vez está incapacitada para encontrar, puesto que es imposible lograr plantear algo definitivo sobre cómo sentía y pensaba alguien que vivió en un tiempo histórico distinto al propio. Sin embargo, esto no implica que no nos podamos acercar a esas formas de vida, a esos otros seres humanos que también somos nosotros, e intentemos comprenderlos a ellos y a su contexto histórico. Es posible, pero se necesita un conocimiento y una conciencia tanto de lo general como de lo particular.

Una última idea para resaltar sobre la historiografía planteada por la Ilustración es la del paso de la humanidad de la barbarie a la civilización y el progreso. Blumenberg dice:

De los conceptos de la unidad del género humano, de la conexión de las manifestaciones de su cultura en cada época, del desarrollo hasta la gran civilización de la época, surgió también la tarea de trazar las líneas del progreso que nos lleva de la barbarie del estado primitivo hasta la institución de las grandes monarquías, el desenvolvimiento de una ciencia de validez universal, la ilustración y la civilización. (*La Legitimación de la Edad Moderna*, 367)

En unión con la teoría de la evolución y la ciencia se empezó a ver la historia humana y su desarrollo como un proceso en el tiempo que llevaba de un estado primitivo –al cual correspondía, en la mayoría de los casos, una etapa mítica– a un estado civilizado, caracterizado por el uso de la razón y el dominio del mundo por medio de esta. Con el surgimiento de esta idea, se planteó el problema del desenvolvimiento de la razón a lo largo del tiempo, hasta llegar a la Ilustración, período en el que se pensó que la razón podría haber alcanzado su culmen máximo o lo alcanzaría pronto. La historia y la ciencia se ven en la tarea de trabajar juntas para desentrañar el progreso evolutivo del hombre, tanto físico como intelectual, lo que implica construir, por un lado, la historia del planeta tierra y de nuestra

relación con él y, por otro, la historia de las distintas comunidades y sociedades humanas que han existido. Gracias a esto, se empieza a hablar de épocas diferenciadas históricamente.

Empieza a determinarse el concepto de época no por un punto en el tiempo, sino por los períodos de tiempo que aquél separa. De este modo, a la pregunta sobre la datación de los puntos de inflexión de la historia se superpondría esta otra sobre los factores y las características de las formaciones sociales que se tocan en ese punto. (Blumenberg, *La Legitimación de la Edad Moderna*, 459)

En lugar de comprender las épocas como períodos de tiempo –cuya datación se determina por los hechos históricos que las abren y las cierran, y que generan un corte en el transcurso de la historia como consecuencia de su importancia y del giro que provocaron– estas van a empezar a definirse por las características económicas, sociales, políticas, culturales, religiosas y científicas o técnicas, que predominan en un período de tiempo en Occidente y en el desarrollo de la vida del hombre sobre la Tierra. Todos estos cambios que se dan en la mirada histórica del ser humano y en la historiografía durante el siglo XVIII, son, en gran medida, el resultado de un deseo de diferenciarse y rechazar el pasado que se dio en la Ilustración<sup>77</sup>, pero ¿por qué los ilustrados creían que su época tenía más valor que las otras? ¿Cuáles eran los planteamientos principales de este momento histórico? Lo veremos en seguida.

### **C. La razón ilustrada:**

Es necesario decir, como primer y uno de los principales puntos sobre la Ilustración, que esta cree firmemente en que

Puede dibujarse una suerte de progreso continuo desde el advenimiento de la conciencia reflexiva hasta su dominación plena. La norma, principio de juicio, forjadora de lucidez, diseña simultáneamente las estructuras principales del alma humana y las configuraciones del mundo. Es la clave de toda realidad. El hombre se afirma como espíritu, dinamismo racional, razón e intención. El mundo se ofrece a las investigaciones de la ciencia en tanto razón en expansión, a la que sólo se intenta descifrar en sus correlaciones intrínsecas. Finalmente, Dios

---

<sup>77</sup> Con “el rechazo al pasado” nos referimos al rechazo -valga la redundancia- que desde el Renacimiento se venía dando respecto a la Edad Media, la cual, por estar fuertemente vinculada a la religión católica y por haber en ella una mezcla amplia de mito, leyenda y saber, era considerada como un periodo en el que no se había generado casi ningún conocimiento importante o que ayudará al progreso del hombre.

se identifica con la Razón infinita, con la cifra totalitaria del ser, justificación última, en cierto modo, de la armonía preestablecida entre el yo y el mundo, entre la razón naturante y la razón naturada. (Gusdorf 174)

Tomando como punto de partida la cita, podemos decir que la Ilustración confiaba plenamente en la idea de un desarrollo progresivo de la razón que se había dado desde la época más primitiva del hombre hasta el siglo XVIII. Momento en el que la razón había alcanzado, si no su máximo desarrollo, sí un avance que la posibilitaba, por primera vez en la historia, para dar un sentido tal al mundo que le permitiría dominar la realidad a través del conocimiento y un uso de la razón que se alejara de la fantasía, el mito y la imaginación, y se ciñera a la búsqueda de los principios y estructuras de la realidad. La Razón se convierte en la facultad última y única a través de la cual el hombre puede configurar su mundo y crear un fundamento seguro para sí mismo en una realidad que parece cambiante, pero no lo es. En este momento del presente capítulo es necesario explicar ciertas características de la razón ilustrada, con el fin de poder comprender cómo en base a esta razón, el mundo, el hombre y el conocimiento humano fueron tomando una forma que llegaría, acompañada de otras cosas, hasta el siglo XX e, incluso, hasta el presente como nuestro modo principal y casi rector de conocer y dar una significación a la realidad y a nosotros mismos.

Dice Blumenberg: “El siglo XVIII vivía con la idea de reducir el confuso mundo de la vida humana a conceptos claros y universales, y conseguir con ellos máximas sencillas y legales para la conducta práctica. El pensamiento discursivo era el medio de comprenderlo y regularlo todo” (Blumenberg, *La Legitimación de la Edad Moderna*, 387). La Ilustración y la razón que se alza con ella, buscan acabar con la ambigüedad, con la multiplicidad –considerada como algo meramente aparente y que puede explicarse como la repetición de una misma estructura–. Por esta razón, se pone en la tarea de encontrar los universales –sean estos principio, estructura o concepto– en base a los cuales todo pueda explicarse, controlarse y, gracias a ellos, plantear formas de comprender y vivir que ayuden a hacer una mejor vida para el hombre. Se fortalece así la idea de que sólo con el uso de la razón, y fundamentando en ella nuestro conocimiento y nuestra vida, podremos vivir la mejor vida posible y tener certeza sobre la realidad y nosotros mismos. Esta creencia en la razón halla sus raíces en tres premisas que tienen como objetivo regir el pensamiento humano –si es que ya no lo hacen–. Estas son: “Todas las preguntas tienen respuestas verdaderas, toda respuesta verdadera puede,



en principio, ser alcanzada, y todas las respuestas son, en principio, compatibles o combinables en una totalidad armónica a la manera de un rompecabezas” (Berlin 96). Como podemos ver, en la cita se nos dan tres puntos clave, y se resalta en todos ellos su pretensión de verdad. En consecuencia, la verdad se convierte en el fin último del conocimiento humano. Debido a esto, se comienzan a evaluar los distintos tipos de expresión del saber del hombre y a mirar cuál de ellos es más apto para la clase de verdad que se quiere conseguir y en la que se debe basar todo el sistema epistemológico humano. Al comenzar esta tarea, el hombre se da cuenta de dos cosas, y hace una tercera. La primera de ellas es la fragmentación que empieza a darse de la realidad y del ser humano mismo cuando se comienza a romper con la visión del mundo como un todo, en la que cada cosa se relaciona con la totalidad y con los otros elementos que se encuentran en ella. Gracias a esta desintegración, el hombre divide su ser en dos entidades distintas que en adelante vivirán enfrentadas: cuerpo y alma, lo que produce que

El organismo, a pesar de ser el soporte indispensable de la individualidad, aparece en seguida como el obstáculo a la universalidad. El yo carnal es la fuente de todas las desobediencias. Las concupiscencias producen en la naturaleza humana un egoísmo irremediable que se opone al triunfo de la razón. Instintos, pasiones, sentimientos, todos los malentendidos y los errores del conocimiento y de la acción, nacen en el hombre de la contaminación de lo intelectual por lo biológico. (Gusdorf 148)

El cuerpo pasa a ser entendido como la entidad que empaña la razón y, por ende, como lo que impide una comprensión clara y distinta de las cosas. Es aquel elemento a través del cual se introduce la variabilidad, la relatividad y la confusión en el pensamiento; por medio de él llegan las impresiones, que al ser múltiples y variar, no permiten que nos demos cuenta de que lo particular es sólo una expresión, entre muchas, de principios o formas universales que lo rigen todo y de los cuales depende el individuo<sup>78</sup>. Por este poder de influir que tiene el cuerpo sobre la mente, es que se lo ve como una perturbación y, desde esta comprensión,

---

<sup>78</sup> Aquí podemos pensar, por un lado, en el estudio de los animales y las plantas, y más específicamente en la anatomía, a través de la cual se establece un modelo de cómo es anatómica y morfológicamente un determinado organismo (por ejemplo, un león), estableciendo así que todos los otros leones son iguales a ese león que fue objeto de estudio. Asimismo, podemos referirnos a los tipos de células, y cómo un determinado tipo está presente en muchas clases de seres que a primera vista son diferentes, pero que tienen su base biológica en una misma clase de motor orgánico. Como es el caso de las plantas, los animales y todas las otras criaturas pluricelulares. Este establecimiento de estructuras o elementos compartidos por distintas clases de seres, hace que este tipo de formaciones se comprendan como universales y, en muchos casos, como cosas básicas para la existencia de las criaturas que quedan cobijadas bajo ellas. De esta manera, el mundo comienza a dividirse en principios y elementos básicos que se van constituyendo en universales.

como un objeto que debe ser controlado mediante el ejercicio de la razón. Razón que, a su vez, es entendida como aquello que es superior al cuerpo y que debe servir de guía en el conocimiento de la realidad. Con esta primera escisión del hombre orientada al establecimiento de la razón como el ente supremo, se inicia el camino hacia la Ilustración y hacia la ciencia y el método científico como únicas formas válidas de conocer, en tanto que sólo a partir de ellas se puede fundar un saber y un sentido verdaderos de la realidad. Pese a que se da un distanciamiento respecto del cuerpo, la observación del mundo natural continua como medio para comprender la naturaleza y formar un saber seguro sobre la misma.

La segunda cosa que descubre y afirma el hombre, después de priorizar a la razón, es el hecho de que para las preguntas que tiene sobre el mundo, el ser humano y la relación de ambos

Hay solamente un modo de descubrir estas respuestas, y es gracias al uso correcto de la razón, deductivamente como las ciencias de la matemática, inductivamente como en las ciencias de la naturaleza. Éste es el único camino por el que pueden obtenerse respuestas en general, es decir, respuestas verdaderas a preguntas serias. Y no existe razón alguna por la que tales respuestas, que después de todo han producido exitosos resultados en el mundo de la física y la química, no puedan ser igualmente aplicables a aquellos campos, mucho más problemáticos, de la política, la ética y la estética. (Berlin 45)

Con la firme creencia de que la única manera de encontrar las respuestas es a través de la razón, se le resta valor a las otras formas de responder, como son el pensamiento mítico, el religioso, el artístico y el literario o poético, e incluso, a modos de hacer ciencia anterior a la ciencia del siglo XVII y XVIII, como la alquimia. Debido a esto, estas otras posiciones, estas otras formas de ver el mundo y de configurarlo son desprestigiadas y asociadas con lo no-serio, como pertenecientes a la superstición, la magia, la fantasía o la imaginación, facultades y ámbitos de la experiencia humana que no conducen a la verdad. De acuerdo con lo anterior y por la pretensión de universalidad que van a tener los postulados del conocimiento científico moderno y la ciencia en general, el método científico y sus axiomas van a tratar de expandirse a todas las áreas del saber humano, algunas de las cuales van a ser resultado del pensamiento ilustrado, como la psicología y la estética. El método científico, su visión pragmática, universal y técnica de la realidad se convertirán en el punto desde el cual contemplarla y configurarla; se reconocerá a sí mismo como la única manera, negando otras que se oponen a

él y que provienen de otras miradas y lenguajes. Asimismo, con la fe puesta en la epistemología científica, se tratará de encontrar las bases para construir sociedades libres de violencia y orientadas por la razón y la cultura.

El giro de mirada y del sentir hacia la ciencia y lo instrumental, como ya hemos visto, causa el rechazo de ciertos ámbitos de la expresión a través de los cuales el hombre también puede dar sentido al mundo. Quizás uno de los espacios más afectados es el de la sensibilidad, que deriva del rechazo hacia el cuerpo,

La razón triunfante se da como tarea sustituir el mundo vivido, en su incoherencia, en su opacidad sensible, en su coloración pasional, con el mundo inteligible de un universo del discurso. Lo real, en todos sus dominios, tiene que hacer lugar a lo verdadero. La desmitización entraña no sólo la decadencia de las fabulaciones imaginativas, sino también el rechazo de la afectividad, e igualmente la desconfianza sistemática frente a lo sensible. El espíritu no puede apoyarse sino en el espíritu mismo. Es decir, el intelectualismo se da como tarea establecer una ontología sin presupuestos, una verdad que no sea verdad más que de sí, consagrando el triunfo de la forma. (Gusdorf 179)

El mundo sensible, aun siendo el mundo observable, queda desprovisto de todo poder para generar y sustentar verdades y certezas. La razón, sin cuerpo, y sus abstracciones verificables, si es posible en todos los campos del saber, rige de ahora en adelante el destino del hombre. El discurso vence a la sensación y con él se da forma a las estructuras que construyen la realidad, en las que todo se sustenta y desde las cuales se domina. El conocimiento, el mundo, el hombre mismo, se convierten en un esqueleto que es diseccionado y luego reconstruido para producir una estabilidad que se funda en la forma y en el dominio que se puede ejercer sobre ella a partir de su comprensión y reducción a elementos diferenciados, a cada uno de los cuales corresponde una forma distinta de control y manejo.

A partir de las divisiones y configuraciones que se llevan a cabo en nombre de la razón, y que se fortalecen y se expanden en el siglo XVIII, esta

se define a sí misma, mediante un paso hacia el límite, como un objeto en sí, fundamento de todos los fundamentos, accesible gracias a la realización de los dinamismos que ella inspira. Había una escatología del mito, garantía del mundo primitivo, que remitía a un Espacio y a un

Tiempo primordiales. La razón inaugura una escatología nueva, una nueva dimensión de referencia. (Gusdorf 139)

El reinado de la razón inaugura un nuevo mundo y un nuevo hombre, un nuevo espacio de referencia y sentido<sup>79</sup>. Más que al pasado, el ser humano mirará, de ahora en adelante, hacia el presente y el futuro. Para poder establecerse como facultad dominante, la razón necesitó de dos cosas: la primera, la conciencia de que el conocimiento es algo universal y en lo que se debe trabajar a nivel transnacional, lo que conlleva a la creación de comunidades interconectadas de científicos. Esa unión de pensadores y el establecimiento de academias daría fuerza a la creencia en un progreso continuo del saber científico y de la técnica y la industria. La segunda fue la fuerza que tomaron las matemáticas como medio para alcanzar la certeza y la verdad sobre los distintos aspectos de la realidad. La verdad se convirtió en una medida matemática fundamentada en los principios lógicos de validez y verdad. En este sentido,

lo que se busca, y lo que se presupone como consistencia inquebrantable, es el orden y legalidad absolutos de lo real; esta legalidad significa que lo fáctico, en cuanto tal, no es mero material, no es una masa inconexa de singularidades, sino que muestra en sí una forma que la penetra y domina. Esta forma se nos da en su determinabilidad matemática, en su figuración y articulación según número y medida. Ha de encontrárselo en lo fáctico, no anticiparse en conceptos. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 22)

La realidad se define como una estructura. El objetivo del conocimiento humano es encontrar esa estructura y, en base a ella, tener el dominio sobre el mundo. Por esta razón, el método deductivo y el inductivo se tornan tan importantes para la ciencia, pues a partir de ellos se desglosan las cosas del mundo como si fueran un rompecabezas, pieza por pieza. Al saber cómo y de qué está compuesto el *puzzle*, se pueden tomar las partes que lo componen y, por tanto, explicar cómo controlar la función y la unión o separación de las fichas. La naturaleza se transforma en un gran tablero de juego donde el fin es encontrar cómo funciona, y para esto, los jugadores la diseccionan. A consecuencia de esto, va desapareciendo el sentido de trascendentalidad que tenía el mundo hasta ese momento, y se empieza a mirar sólo

---

<sup>79</sup> Es necesario decir que, aunque la razón se establezca o crea hacerlo como único espacio desde el cual conocer y expresarse sobre la realidad, las otras formas, como el mito y el arte, siguieron estando presentes, sólo que no tan visiblemente como antes, y es desde ellas que va a darse la oposición a la razón.

los hechos, lo práctico, lo observable. Surge así una razón instrumental que comprende al mundo como inteligible y, por ende, dominable.

Como consecuencia de lo anterior, la unidad de la realidad, entendida como aquella en la que todo estaba relacionado entre sí, se quiebra. De allí en adelante es otro tipo de unidad la que va a primar. Una unidad de principios, de leyes bajo las cuales quedan cobijados poco a poco los múltiples y diversos elementos del mundo. Un filósofo dice:

El conocimiento auténtico no puede ser, por lo tanto, ni el conocimiento de lo permanente ni el de lo cambiante, sino que debe comprender y mostrar su trabazón y su recíproca determinación. Sólo en el cambio constante se muestra la unidad de la ley, la unidad de la sustancia y sólo en él encuentra su única expresión posible. La sustancia permanece, pero esta misma permanencia no implica una quietud, sino, al contrario, la regla siempre idéntica de su progreso. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 255)

El nuevo tipo de unidad buscada implica una mirada que no se quede en las múltiples expresiones de las cosas, ni en las apariencias cambiantes de estas. Por el contrario, exige que se vea más allá de las impresiones sensitivas o emocionales que el mundo genera en nosotros. No es que se las rechace por completo pues, después de todo, ellas son el primer escalón que superar para entrar en lo profundo de las cosas. Pero es importante no quedarse en ellas, sino tener siempre en mente que lo que se quiere encontrar es la regla que se oculta detrás del disfraz. Es la ley que descubramos, afirmemos y formulemos, la que nos posibilitará encontrar el sentido de las cosas y dominarlas. Lo particular y lo individual son ahora ejemplos de aquello universal que los atraviesa, es decir, el principio bajo el cual se rigen y que les ha permitido desarrollarse y progresar a lo largo del tiempo. La unidad se expresa por medio de los axiomas matemáticos bajo los cuales se rige la naturaleza. En este caso, el conocimiento es lo que permite que cambiemos y afectemos la naturaleza. El saber sobre las leyes físicas, psicológicas, etc., permite crear tanto sistemas de control como máquinas que nos proporcionan el poder para cambiar nuestro mundo a un nivel, ante todo, técnico e industrial, pero que repercute en todos los ámbitos de la vida y del mundo<sup>80</sup> de formas no previstas ni a tan gran escala como ocurrió y sigue dándose en el mundo globalizado.

---

<sup>80</sup> A pesar de todo el conocimiento científico que se ha adquirido en los últimos dos siglos y medio, el hombre, en parte obnubilado por los avances en las ciencias y por una confianza casi absoluta en ellos, tanto

Este modo de comprender la razón y, en base a ella, nuestro entorno, va ligado a una manera específica de entender la verdad. Cassirer dice:

En tales relaciones ideales se funda lo que el conocimiento científico llama la “verdad” de los fenómenos, pues ella no significa otra cosa que la totalidad de los fenómenos mismos en la medida en que éstos no son tomados en su existencia concreta, sino que son transformados en un contexto intelectual que se basa en igual medida y con la misma necesidad en operaciones lógicas de síntesis y de análisis. (*Filosofía de las formas simbólicas*, 91)

La verdad deja de ser la revelada por el dios o dioses, deja de ser una verdad metafísica y entregada al ser humano por una criatura distinta a él mismo. En su lugar, la humanidad, posicionada desde la razón, encontrará la verdad a partir de los hechos del mundo, pero los hechos mismos no son la verdad, sino las relaciones lógicas y matemáticas que se establecen sobre ellos o entre ellos. La verdad, desde este momento, sólo puede ser hallada y esclarecida por el hombre: sólo la razón puede afirmar como falsa o verdadera cualquier proposición sobre la realidad.

Este énfasis en la razón y el proyecto ilustrado conllevó al planteamiento de un conjunto de ideas que serían los ejes principales de la Ilustración:

Así tenemos unas junto a otras las ideas directrices de la nueva edad del mundo: autonomía de la razón, señorío del espíritu humano sobre la tierra por medio del conocimiento, solidaridad de las naciones en medio de su lucha de poder y la seguridad de un progreso continuo, consecuencia de la validez universal de las verdades científicas, lo que permite fundarlas unas sobre otras. (Blumenberg, *La Legitimación de la Edad Moderna*, 360)

Junto a esto, debemos mencionar también el dominio sobre la naturaleza y la sociedad que se buscaba conseguir a través del conocimiento, y la creencia en una cultura universal que llevaría al hombre a vivir de una manera no violenta y armónica<sup>81</sup>. Dejando a la razón a un

---

naturales como del espíritu, no fue capaz de prever o de proponer medios que atenuaran el poder de las grandes consecuencias que sobre el hábitat natural y el ser humano se darían más adelante.

<sup>81</sup> Un último punto que tratar acerca de la razón es el hecho de que, como dice Gusdorf: “El Dios que no podía tener nombre propio recibe uno por la transformación de la inicial de la palabra razón en letra mayúscula. Esta reevaluación eleva la razón a una potencia superior. La promueve del estado de pensamiento pensado al de un pensamiento pensante absoluto, que la funda” (173). La razón, su concepto, cambia drásticamente, ya no significa una actividad del pensamiento humano o algo que se deriva de él, sino como una especie de ser doble. Por un lado, es una razón instrumental cuyo fin es controlarlo todo a partir del saber que se proporciona a sí misma y a través de ella, y por otro, una especie de “entidad” metafísica en la cual se funda toda posibilidad de

lado, hablaremos ahora de la visión propuesta por la Ilustración sobre el mito, la estética y el arte.

#### **D. El mito desde la mirada de la Ilustración:**

Para empezar, podemos decir que “El mito está concebido en este contexto como el concepto opuesto a la explicación racional del mundo. La imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo (Gadamer 14)”. Con la razón tomando el lugar de primacía en el conocimiento humano, el mito y toda otra forma artística, literaria o de comprensión de mundo que no se adecuara a los parámetros impuestos por la racionalidad científica quedaba inmediatamente relegada<sup>82</sup>. Además, gracias a la idea sobre la evolución y el desarrollo del progreso de la humanidad a lo largo del tiempo, que había ganado fuerza en el transcurso del siglo y se basaba en investigaciones científicas, arqueológicas e históricas que se estaban llevando a cabo, la razón se alzó como el fin supremo al cual el hombre debía llegar y bajo el cual debía someter su vida y su futuro. Mientras que el mito quedaba relegado a una segunda instancia en la que era explicado como un estadio primitivo del pensamiento humano y, de esta manera, como algo que tenía que ser abandonado para poder alcanzar la razón<sup>83</sup>. Siendo así, la razón toma el lugar que tenía anteriormente el mito como dador de sentido, y pretende ser la fuente única y suprema de saber y el único punto desde el cual se configure la realidad. El triunfo de la razón ilustrada tiene como objeto declarar la muerte del mito y, con él, la muerte de toda fantasía y producto de la imaginación. Gadamer dice al respecto:

La crítica del mito hecha a través del cristianismo en el pensamiento moderno llevó a considerar la imagen mítica del mundo como concepto contrario a la imagen científica del mundo. En cuanto que la imagen científica del mundo se caracteriza por hacer del mundo algo

---

un conocimiento verdadero de la realidad. Con esta última acepción, la razón encuentra una base sólida para su pretensión de universalidad. La “razón es absoluta” significa que la razón siempre está, siempre ha estado y tuvo que progresar en el tiempo para llegar a ser lo que es hoy.

<sup>82</sup> Con toda “forma de comprender el mundo” hacemos referencia a las propuestas epistemológicas y sobre la realidad que tienen otros grupos humanos que no están inscritos en los modos de conocer predominantemente occidentales e ilustrados. Ejemplo de ello son los saberes de los grupos indígenas que aún existen sobre la tierra.

<sup>83</sup> Hay que tener en cuenta que, como se vio más atrás en el presente capítulo, el “origen” de esta disolución de la imagen mítica del mundo se puede encontrar en el nacimiento de la filosofía en Grecia, porque con la filosofía nace un nuevo modo de comprender el mundo que intentará, tenga éxito o no, apartarse del mito y presentarlo como una forma que no proporciona conocimiento.

calculable y dominable mediante el saber, cualquier reconocimiento de poderes indisponibles e indomeñables que limitan y domina nuestra conciencia es considerado, en esas circunstancias, como mitología. Pero esto significa que cualquier experiencia que no sea verificada por la ciencia se ve arrinconada en el ámbito no vinculante de la fantasía, de modo que tanto la fantasía creadora de mitos como la facultad del juicio estético ya no pueden erigir una pretensión de verdad. (18)

El pensamiento ilustrado dibuja, usando su epistemología y los avances en las distintas ciencias en las que se divide, un cerco alrededor del mundo, dejando fuera de él todo lo que considera innecesario. Para poder delimitar correctamente su ámbito de trabajo y de dominio, expulsa de lo pensable todo aquello que no puede dominar y comprender mediante el método científico, y todo aquello que no se ajuste a los parámetros cognoscitivos propuestos por la ciencia. Esto implica, al mismo tiempo, sentar las bases para una nueva manera de entender la verdad y de diferenciar lo falso de lo verdadero. Siendo lo verdadero aquello de lo cual se puede afirmar su verdad por medio de pruebas científicas o por medio de análisis lógicos que comprueben la veracidad de una proposición acerca del mundo<sup>84</sup>. Como consecuencia de lo anterior, cosas como el mito, el arte y la literatura, por ser formas de expresión humana que tienen su fundamento en la imaginación y la facultad creadora-poética, y por ser elementos de los cuales el hombre no puede probar científica o lógicamente su verdad, quedan relegados como ficción y, desde allí, toda verdad que se creía que podían proveer o el tipo de verdad que planteaban –que no es matemática ni lógica– queda desprovista de valor y desplazada al orden de la fantasía. El mito ya no constituye una verdad.

A causa de esto, el mito pasa a ser comprendido como “una parábola de la razón, una configuración sin contenido propio. Pertenece, por consiguiente, al orden de la pedagogía o de la epistemología, pero no al de la ontología. De tal modo, el intelecto recupera al mito, pero evacuándolo” (Gusdorf 176-177). El mito pierde toda capacidad de actuar en el mundo y en la concepción que sobre éste tiene el hombre, y se transforma en una alegoría de la razón. De

---

<sup>84</sup> Un dato interesante que mencionar es que la lógica, como rama de la filosofía y herramienta para pensar y determinar la verdad o falsedad, y la validez de una proposición, tomó un rumbo renovado y fuerte sólo hasta finales del siglo XIX con Frege, quien dio inicio propiamente a la lógica moderna. Teniendo en cuenta esto, aunque antes de este siglo no se puede hablar de lógica formal propiamente hablando, sí se puede reconocer los aportes que durante el siglo XVII y XVIII hicieron filósofos como Leibniz y Kant al desarrollo de esta ciencia y al método científico, ya que ayudaron a establecer al análisis como parte vital de las ciencias naturales y del espíritu.



ahora en adelante, tiene la función de enseñar, como ocurre con los cuentos de hadas, que son vistos como una manera de educar a los niños, como algo anterior a la etapa racional de la humanidad y como un medio para ejemplificar cosas que la razón ha logrado explicar desde las ciencias. A modo de ejemplo, podemos poner a la psicología, la cual va a usar los mitos como lugares desde los cuales interpretar y dar sentido a la mente, el comportamiento y las emociones humanas –las lecturas que hará la razón del mito, si bien son aportes importantes en el camino de su desciframiento, no agotarán la riqueza polisémica de estas narraciones.

Ese rechazo hacia el mito surge, a su vez, de la necesidad que tiene la razón de diferenciarse claramente de las otras formas a través de las cuales el ser humano ha dado sentido a la realidad. La razón necesita legitimarse a sí misma como forma válida de conocimiento descalificando a sus contendientes. Al hacer esto, el hombre se ve enfrentado a tratar de manejar al mito y de posicionarse sobre éste desde las distintas ciencias que se fundamentan en la racionalidad. Gadamer dice

La filosofía había de defender su pretensión de ejercer el poder de la razón y el derecho preferente del concepto y sólo podía reconocer en la conciencia mítica una forma subdesarrollada de la verdad. Con ello, la filosofía entraba en competición con la teología cristiana, que por su parte insistía en la pretensión del carácter absoluto de la revelación cristiana y que tenía que superar en sí la verdad religiosa de lo mítico, si es que estaba obligada a reconocerla. Y, finalmente, la investigación histórico-crítica habrá de buscar la manera de aplicar los métodos historiográficos a un material que, en tanto que contenido original de la experiencia mítica, constituía su objeto y, sin embargo, sólo había sido transmitido en su forma literaria, es decir, en su configuración e interpretación poéticas. (42-43)

La ciencia, e incluso la religión, tienen que exponer lo que hace verdadera a su verdad, valga la redundancia, ya que, sólo de esa manera, podrán descalificar la verdad del mito y posicionarse como la mejor manera, sino la única, de comprender y dar sentido al mundo. Para poder hacer esto, la filosofía trabaja para establecer la razón como centro del saber y de la vida humana, para lo cual se alía con la ciencia. La religión cristiana empieza a ver cuestionadas sus verdades a partir de los descubrimientos científicos, por lo que deberá defender sus fundamentos en un momento en que éstos pueden comenzar a ser vistos como mitos y no como verdades eternas y necesarias. La historia verá en el mito el inicio de las

sociedades humanas, el inicio de la historia de la cultura y de la humanidad, pero se enfrentará a la cuestión de cómo tratar al mito como objeto histórico. Entonces preguntará: ¿es el mito historia? O: ¿su estudio corresponde mejor a los ámbitos de la literatura y la filología? El problema de crítica de las fuentes, que mencionábamos antes, será profundizado al tener que considerar lo que se cree que son documentos literarios como fuentes históricas. De este modo, el mito cuestionara a la razón, que quiere controlarlo y excluirlo de la realidad humana tachándolo de obsoleto.

### **E. El mito como conciencia:**

En un contexto en el que la razón intenta sobreponerse al mito, podemos preguntarnos: ¿qué hace especial al mito? ¿Qué representa el mito en el desarrollo de la historia humana? ¿Por qué se toma como ese otro frente al cual hay que configurarse desde la diferencia? La respuesta directa que se puede dar a estas cuestiones es que el mito es la primera forma en la que el hombre da sentido a la realidad. Gracias a esto, el ser humano toma una distancia entre el mundo y el yo y le da forma al entorno, éste ya no domina por completo al hombre, sino que el mito actúa como la adquisición de libertad frente a los terrores primordiales –como habíamos visto antes. Siendo así,

El Mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo. En última instancia, *el mundo se revela como lenguaje*. Habla al hombre por su propio modo de ser, por sus estructuras y ritmos. (Eliade 68)

La realidad deja de ser un caos informe para empezar a ser un armazón que se irá organizando en compartimentos y estratos de significación, que, a su vez, producirán determinados tipos de relaciones entre el mundo y el hombre. Así, el mito se presenta como una estructura del pensamiento humano que, al brindar una forma al entorno, da un asidero seguro al hombre en medio de una existencia que se revela como cambiante y opresora. El mundo se torna en algo con lo que el hombre puede hablar y entrar en una relación de configuración mutua. Se inicia, entonces, el conocimiento de la realidad y la creación mediante narrativas y formas de actuar, de sus sentidos e historia<sup>85</sup>. De esta manera,

---

<sup>85</sup> Téngase en cuenta que, si bien la palabra es un elemento constitutivo del mito, no es la única manera de crear narrativas míticas. También la imagen y los aspectos rituales, en cierto modo teatrales, podríamos decir hoy en día, tienen un papel importante en la construcción del mito.

Los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza, y no había ningún otro modo en que pudieran expresarse. Si se usaban palabras, no lograban hacerlo de modo adecuado, fragmentaban demasiado las cosas, clasificaban, eran demasiado racionales. El intento de envolver cosas en pulcros paquetes y en ordenarlos de manera bellamente analítica destruía la unidad, la continuidad y la vitalidad del tema en cuestión –es decir, de la vida y el mundo– que estábamos contemplando. Los mitos, en cambio, ofrecían ese misterio en imágenes y símbolos artísticos; sin palabras lograban conectar al hombre con los misterios de la naturaleza. (Berlin 76)

El mito, estudiado más adelante, no en el momento de su formación, es entendido como una forma de la conciencia de la humanidad que estructura el mundo. Junto con esto, esa estructura no es racional en el sentido de que no se rige por los parámetros de la racionalidad ilustrada. Pese a esto, como dirán Adorno y Horkheimer en el siglo XX, el mito es ya racional, puesto que es una forma de dar sentido al mundo. Como dijimos, el mito es racional, pero se constituye desde una conciencia que comprende la realidad como una totalidad indivisa en la que todo se conecta y se relaciona. La realidad es aquí tomada como un todo que se aprehende directamente, no por medio de formulaciones matemáticas u otras formas que presupongan una objetividad tal hacia el mundo, que conduzcan a una pérdida de contacto con el objeto de estudio<sup>86</sup>. Debido a esto, la relación entre el mundo y el ser humano es directa, es decir, que el hombre está en todo lo que lo rodea y viceversa, y es desde esa concreción de todo lo que existe que se propone un tipo de unidad en la que lo particular está en el todo y el todo está en lo particular. Incluso aunque un dios tenga dominio sobre un sector específico del entorno, esto no implica que no se dé una conexión vital y de pertenencia entre todos los elementos que componen el mundo. Como consecuencia de esta mirada, se dan dos cosas: por un lado, ciertas cosas se identifican completamente con otras que, en una primera impresión, pueden parecer completamente distintas, es decir,

En virtud del principio de “equivalencia”, los contenidos que aparecen como enteramente distintos, sea para nuestra directa percepción sensorial, sea para la clasificación lógica, pueden ser manejados como similares en el lenguaje, de manera que todo lo afirmado de uno de ellos puede extenderse y transferirse a otro. (Cassirer, *Mito y Lenguaje*, 103)

---

<sup>86</sup> Esto es así, porque en el mito se comprende el mundo como algo vivo y que debe ser vivido. El mundo es una experiencia, y es desde la realidad como vitalidad que se busca un sentido y que se lo configura.

Cuando Cassirer se refiere a un principio de equivalencia, quiere dar a entender que una cosa y otra pueden ser la misma en tanto que aluden a un mismo todo, o son las mismas, esto es, comparten una misma identidad gracias a una relación vital que queda transfigurada por medio de la palabra o la imagen. Ejemplos de este principio son los tótems, en los cuales se da una completa identificación del animal y el hombre: son uno y el mismo ser, contrario a lo que podría creerse, esto es, que el tótem es una mera representación de algunas características que están en el hombre. Y el hecho de que en las culturas en las que el mito es algo vivo, apoderarse de una parte del cuerpo o de algo que éste en relación con éste y actuar sobre ello, tendrá efectos en el ser del que hacían parte esos elementos. Este tipo de acción funciona con cabellos, sombras, huellas, vestiduras, etc. Gracias a este principio, las cosas se hacen un mismo y único elemento, se da una unidad de identidad, una identificación vital del todo con lo particular y viceversa, razón por la cual un objeto puede transmutarse en otro con facilidad.

Por otro lado, y en relación con lo anterior, aunque se comience a dividir el mundo en distintos espacios de control, debido a la jerarquización de las divinidades y la repartición del mundo que se da entre éstas, la imagen que el hombre se hace de la realidad sigue siendo una, puesto que

El mito está ligado al primer conocimiento que el hombre adquiere de sí mismo y de su contorno; más aún, es la estructura de este conocimiento. No hay para el primitivo dos imágenes del mundo, una 'objetiva', 'real', y otra 'mítica', sino una lectura única del paisaje. El hombre se afirma afirmando una dimensión nueva de lo real, un orden nuevo manifestado por la emergencia de la conciencia. (Gusdorf 13)

El mito es una imagen única que se despliega sobre la realidad. No hay en ella, o junto con ella, otra representación que se le oponga o que trabaje a su lado en el momento en el que surge. Con el nacimiento del mito nace la conciencia humana. Por lo tanto, podemos decir que la visión mítica no es una mirada que se distinga de la realidad, es decir, que resalte sobre ella como algo que fuera colocado encima; no es una alegoría en la que una figura del mito represente a una cosa que podemos tocar o ver, sino que, por decirlo de algún modo, la conciencia mítica es el mundo y, a través de esa conciencia, se hace mundo. La conciencia mítica no hace una distinción entre lo real y lo ficticio: para ella todo es real y todo está en la

realidad. Una realidad habitada por una gran diversidad de seres que le dan sentido y la conforman como lo que es; un espacio de vida, de creación, de libertad, de sentir y de pensamiento.

Siguiendo con la argumentación, podemos afirmar que

lo mítico no consiste nunca en una contemplación pasiva, en una consideración serena de las cosas, sino que aquí toda consideración comienza con un acto de toma de posesión, con un acto del sentimiento y de la voluntad. Puesto que el mito se condensa en configuraciones permanentes, puesto que nos presenta los rígidos perfiles de un mundo “objetivo” de formas, la significación de este mundo solamente nos resulta asequible si detrás de él logramos percibir la dinámica del sentimiento vital que es provocado desde adentro, manifestándose en el amor y en el odio, en el temor y en la esperanza, en la alegría y en la pena, llega a suscitarse esa fantasía mítica que da origen a un determinado mundo de representaciones. (Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, 100)

Así como el mito es algo vivo, el sentimiento que lo hace surgir es algo que está en constante movimiento y que tiene su origen en la relación del hombre con el mundo. La cita de Cassirer agrega, a la ya referida libertad desde la cual el ser humano actúa en la realidad a través del mito, el hecho de que el acto de crear mitos es un acto o un intento de dominar el entorno y una expresión de las fuerzas y mociones que se dan en el interior del hombre. Por medio del mito se da sentido a la realidad, y ese sentido constituye un intento por refrenar las fuerzas inexplicables de la naturaleza. Las representaciones míticas le permiten al hombre conjurar la angustia primigenia, y desde allí, posicionarse frente al mundo en el que vive y, hasta cierto punto, domeñarlo. La diferencia con las formas de dominación de la razón ilustrada es que no logran o no están tan orientadas a un control técnico sobre las cosas. En el caso del mito es más una contención por medio de símbolos y de acciones que se dan por medio de la palabra y los actos creativos narrativos, y que se relacionan estrechamente con el sentir emocional y pasional del hombre. En el mito, el mundo se vive como una totalidad. Por eso, no puede haber separaciones de cuerpo y alma, de mente y corazón, porque todo es uno y lo mismo, todo está conectado en un mismo ciclo vital. Por este motivo, el sentido y la forma que se da a la realidad desde la conciencia mítica es una configuración que surge del hombre como ser íntegro, del hombre como razón y sentimiento. El mundo y el sentir del mito no

conocen de fragmentaciones, actúan y representan desde la unidad latente de un todo que atraviesa al cosmos. Y

la objetividad del mito consiste predominantemente en que parece alejarse lo más posible de la realidad de las cosas, de la “realidad” en el sentido de un realismo y dogmatismo no ingenuos; tal objetividad se basa en que no es la copia de un ser dado sino una modalidad típica propia de creación en la cual la conciencia sale de la mera receptividad de la impresión sensible y se opone a ella. (Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, 33)

Con el mito, el ser humano no sólo se libra de la opresión de la naturaleza, sino que debido a la cualidad especial de sus representaciones –que tienen una fuente muy fuerte en la imaginación y la fantasía– se muestra la capacidad del hombre para crear y explicar la realidad desde otros mundos y perspectivas que nacen en lo más profundo del corazón humano y que son una respuesta a las impresiones del entorno y los hechos de la historia humana. La existencia se llena de criaturas e historias que, en lugar de empañar la visión de la realidad, la hacen más clara y la llevan a llenarse de múltiples significados que se recogen en una totalidad plena de matices.

Con la referencia a los matices llegamos al tema de la polisemia del mito, de la inagotabilidad de sus interpretaciones y sus continuas reapariciones a lo largo de la historia de la humanidad –adaptándose o no a las expresiones artísticas propias de cada época y a las “normas” de representación–. Blumenberg dice:

La significatividad de la que ya hablamos es un resultado, y/o un acopio: los mitos no significan ‘siempre’ aquello que se interpreta de ellos o aquello para lo que son reelaborados, sino que la enriquecen a partir de las configuraciones que adoptan o en las que son incluidos. La polisemia es una deducción de su contenido fundamental a partir de su historia de recepción. Cuanto más polisémicos son, tanto más incitan a agotar aquello que ‘todavía’ podrían significar y, con seguridad, aumentarán todavía más sus significados. (El mito y el concepto de realidad, 121)

Desde el momento del surgimiento del mito, este se presenta como la formación de un sentido sobre el mundo y de la configuración de un modo de relacionarse con este. Junto con esto y después de un tiempo, cuando el mito deja de ser vivido y pasa a “pertener” más al ámbito de la literatura, surgen los intentos por interpretarlo, por saber qué significa y cómo

responde a las preguntas fundamentales que se ha hecho la humanidad, como: ¿qué es la muerte? O ¿cuál es el significado de la vida o su fin último?<sup>87</sup> Durante este proceso de creación de significados para el mito y de estudio de la forma de pensamiento que plantea, han surgido muchas propuestas de interpretación, pero ninguna de ellas ha sido definitiva, al contrario, las múltiples lecturas llevadas a cabo sólo han enriquecido y ampliado su acervo de significaciones.

Asimismo, el mito y la conciencia mítica, al ser algo que reaparece constantemente en la historia de la humanidad –si es que en algún momento ha, en verdad, dejado de estar presente– han probado ser una estructura del pensamiento capaz de adaptarse a los cambios que se dan en las sociedades y de surgir como forma de expresión ante y en una variada gama de contextos históricos. El mito se transforma al mismo tiempo que el hombre y la realidad histórica, sin que eso implique que abandone los sentidos que en otros momentos ha tenido: al contrario, los significados pasados y presentes del mito y las distintas miradas con las que se lo ha intentado desentrañar permanecen con él, haciéndolo más rico y profundo de lo que ya es, reforzando su, ya amplio, río de sentidos y modos de configurar la realidad. Debido a esto,

La tradición mitológica parece fundarse en la variación y en lo inagotable de su contenido, en la intangibilidad de una fórmula, demuestra tener un modo particular de validez. (...) La mitología siempre permite, puesto que su tradición acota determinados materiales y esquemas iniciales, susceptible de ser continuamente recreada y modificada hasta el extremo de volverse irreconocible (...) Mantenerse a través de la variación, seguir siendo reconocible sin aferrarse, mostrar a la vez la novedad y la osadía como distancias mesurables respecto a un horizonte familiar para un público inmerso en esa tradición. La tradición mitológica proporciona pruebas de la fantasía, parámetros para sus temeridades (...) La fuerza de la tradición mitológica radica en su substancial inconstancia, en su manifiesta renuncia a ser consecuente. (Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, 30)

Esta capacidad del mito para permanecer hace pensar que en él hay algo valioso, algo de verdadero, puesto que, si no es así, ¿por qué y cómo habría logrado sobrevivir hasta ahora? Esta permanencia puede hallar su causa en la continua transformación de un material que,

---

<sup>87</sup> Estos intentos de interpretación también podrían ser consecuencia del deseo de sistematizar al mito y la forma de conocimiento y conciencia que éste representa; un intento por descifrarlo y desde allí estudiar el porqué de su importancia o determinar su valor para la vida humana.

aunque en constante cambio, también se mantiene estable en su interior<sup>88</sup>. De igual modo, es ese ser universal y particular a un mismo tiempo lo que posibilita al mito seguir siendo recreado a través de la historia y conseguir apelar al ser humano de todos los tiempos<sup>89</sup>. El mito sigue hablando de nosotros y a nosotros, sigue tratando sobre las mismas preguntas que nos hacemos desde hace siglos y sigue dando sentido al mundo, incluso cuando pensemos que no lo hace o descalifiquemos como falta de verdad y valor sus significaciones y representaciones. El mito sigue siendo una forma de la conciencia desde la cual contemplamos la realidad y le damos forma. Por estas razones, sigue presente como algo constitutivo del hombre, y quizás, lo esté para siempre. Por último, respecto a este punto, es necesario decir que tal vez sea en la permanencia del mito y la interpelación que nos hace, donde logremos algún día encontrar su valor e importancia para nuestra vida y nuestra relación con el mundo en el que vivimos. Para esto, primero, hemos de reconocerle la polisemia como uno de sus elementos constitutivos y, segundo, saber que un conocimiento seguro y verdadero no sólo se puede encontrar en los conceptos unívocos y cerrados de la razón, porque, a veces, en la apertura hacia la variabilidad y contingencia del mundo podemos encontrarnos con ese ser humano íntegro que sigue allí dentro de nosotros y que mira la realidad, no desde la fragmentación y la estratificación, sino desde una mirada total y viva que sigue asombrándose de la realidad y de sí mismo.

#### **F. El Romanticismo y la recuperación del mito:**

Ahora bien, como una de las reacciones frente al racionalismo y la concepción de mundo y mito que este presenta, va a surgir una contrapropuesta de interpretación planteada por el Romanticismo. Gadamer dice al respecto:

Si por Romanticismo entendemos todo pensamiento que cuenta con la posibilidad de que el verdadero orden de las cosas no es hoy o será alguna vez, sino que ha sido en otro tiempo y

---

<sup>88</sup> Podríamos decir que el mito es una estructura de pensamiento. De esta manera, lo vital del mito no desaparecería por verse inscrito en distintos tipos de individuos, sino que cada individuo pertenecería a un todo que lo sostiene y le da fundamento. Gracias a esto, el mito sería a un mismo tiempo universal y particular, algo que permanece y que cambia a un mismo tiempo.

<sup>89</sup> Esa apelación al hombre de todos los tiempos puede observarse sobre todo en relación con el arte y la literatura, y en las épocas moderna y contemporánea, en el cine y la televisión, ya que es en estos formatos en los que principalmente se observa la continua recreación de los mitos. Ejemplos de ello son *El Paraíso Perdido* de Milton, *Ulises* de Joyce, y en el caso de la presente investigación, *El Señor de los Anillos* de Tolkien y *Las Crónicas de Narnia* de C. S. Lewis, entre muchos otros textos.



que, de la misma manera, el conocimiento de hoy o de mañana no alcanza las verdades que en otro tiempo fueron sabidas. El mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo (...) el mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio. (15-16)

Con el movimiento romántico, el mito va a recuperar cierto valor epistemológico y se convierte en una forma de revelarse contra el pensamiento ilustrado. El mito nos dice que no somos sólo razón, sino que en nosotros hay mucho más, y en el mundo también. Lo mítico se une a una recuperación y revalorización del pasado encaminadas a mostrar que algunas de las verdades primordiales del ser humano y del entorno se encuentran en lo que hemos desechado como obsoleto, en lo que calificamos de irracional<sup>90</sup>. De esta manera, el mito vuelve a ser portador de una verdad, la cual se caracteriza por ser el saber de otros tiempos que, quizás, fueron más sabios que el nuestro. Como consecuencia de esto, el mito y los períodos históricos que sufren una revalorización corren el riesgo de ser idealizados, es decir, de ser exaltados como formas y ejemplos supremos de lo que debe ser el hombre, de los valores que deben primar en él y como representaciones de ciertas ideas y valores para las personas que los contemplan con admiración y añoranza.

Pese al peligro enunciado en el párrafo anterior, con esta nueva perspectiva acerca del mito, este se afirma, una vez más, como una de las primeras expresiones de la capacidad creadora del hombre. Por este motivo,

La mitología, como «floración primera de la joven fantasía», es la autonomía primeriza de una libertad esencial para el hombre; el carácter originario de esa libertad no debe ser entendido como una negación de una opresión precedente. Para el romántico, pues, el caos no es la amenaza antiquísima que está oculta detrás de la colorida fachada de las genealogías de dioses; para él, el caos es más bien la oportunidad de la fantasía, de la poesía absoluta, que, más que disolver el caos, lo contiene en las figuras que engendra a partir de él. (Blumenberg, El mito y el concepto de realidad, 17)

---

<sup>90</sup> En cuanto a la “recuperación del pasado”, podemos decir que con los románticos se inicia un cambio en la mirada que ve y juzga al pasado. Por esta razón, el romanticismo comienza a ver a la Edad Media, tan rechazada por la Ilustración, como un período con valor para la historia humana. De esta manera, se recobra al medioevo para Occidente. Igualmente, hay que mencionar que también se recuperó un gran interés por la mitología griega, sobre todo por los aspectos relacionados con el sentimiento y las pasiones.

Tomando como base la cita, podemos decir, que, junto al mito como una libertad adquirida frente a las amenazas del mundo, con el romanticismo se ve el estado anterior al mito, a la narración, al discurso, como aquello que nos posibilita crear. Siendo así, el caos que nos impresiona y asusta, en el que no tenemos todavía un lugar seguro en el cual refugiarnos, se transforma en el espacio de posibilidad de la libertad del ser humano. Si el mito es ya esa libertad puesta en acción, el caos es lo que permite que seamos libres y creemos y configuremos la realidad. El caos toma así una doble significación: por un lado, es la opresión y el miedo generado en nosotros por una naturaleza que no entendemos y que percibimos como enemiga; por el otro, como un estado necesario para el surgimiento de la libertad y la conciencia humanas. Teniendo como fundamento estos dos cambios que introdujo el romanticismo, el arte y la poesía recuperan su papel de portadoras de verdad y de conexión con la realidad<sup>91</sup>,

Pero ¿Qué otra cosa podría ser la poesía sino esa representación de un mundo en que se anuncia algo verdadero, pero no mundano? Incluso allí donde las tradiciones religiosas ya no son vinculantes, la experiencia poética ve el mundo míticamente. Esto quiere decir que lo verdadera y subyugantemente real se presenta como viviente y en acción. (Gadamer 21)

La mirada poética del mundo se ve ahora como algo vivo y que es receptáculo y transmisor de verdades que hablan sobre lo más profundo del hombre y de la realidad. La literatura, como forma del mito y en conexión con éste, vuelve a tener sentido y a transmitir maneras de ver y ser en el mundo distintas a las de la razón científica-matemática. Habiendo expuesto brevemente la recuperación del mito por parte del Romanticismo, pasaremos a hablar sobre la estética durante la Ilustración y el movimiento romántico.

### **G. La estética romántica:**

La discusión acerca de la estética tendrá como centro los conceptos de imaginación y creación, ya que estas categorías son fundamentales para el presente trabajo. Como hemos ido viendo, la fantasía y todo lo que tuviera relación con ella fue rechazado por los ilustrados y el tipo de razón y realidad que planteaban, motivo por el cual, podríamos decir, que la

---

<sup>91</sup> Hay que tener en cuenta que literaturas como la realista no habían perdido su valor, pero otros tipos de literatura más inclinada a la fantasía sí habían ido perdiendo su importancia y habían sido consideradas absurdas y sin mérito.

imaginación, fiel aliada de lo fantástico, también fue duramente criticada en el siglo XVIII, tanto así que,

La imaginación aparece, no como camino para la verdad, sino como manantial de todas las ilusiones a que está sometido el espíritu humano, en el conocimiento natural, y asimismo en el ético y en el metafísico. El fin principal, esencial de toda crítica filosófica consiste en ponerle barreras, en disciplinarla y regularla conscientemente. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 312)

Gracias a esta concepción sobre la imaginación, esta se convierte en algo que debe ser controlado y manejado, porque si no, se corre el peligro de caer en la red de mentiras e ilusiones que esta construye. La facultad imaginativa queda relegada como uno de los elementos que impedían e impiden el conocimiento verdadero de la realidad, asunción que la relaciona de inmediato con la falsedad y las pulsiones desordenadas del hombre. A través de la imaginación, el ser humano no puede alcanzar ninguna verdad, puesto que esta sólo se encuentra en lo claro y distinto, no en la niebla que proyecta sobre las cosas una facultad desordenada como la imaginación. De este modo de entender la imaginación surgiría un arte que buscaba plasmar la realidad tal y como es, sin devaneos del espíritu humano.

Pese a que esta manera de comprender la imaginación se alzó fuertemente en la época, pronto surgiría la contrapropuesta. Los románticos, sobre todo los ingleses, dirían y defenderían que la imaginación es la principal facultad del hombre, la que permite que creemos y demos sentido al mundo. Esta facultad nos permite llegar a las verdades que no son evidentes o que no se pueden comprobar científicamente, porque para el romanticismo no sólo existen las verdades empíricas o lógicas, sino que hay verdades ocultas entre los pliegues de la realidad, las cuales sólo pueden ser captadas cuando miramos detenidamente y dejamos a todas las potencias de nuestra mente y nuestro corazón trabajar unidas. Así, pues, la imaginación se convierte en un medio para acceder a algo más allá de nosotros mismos y del mundo.

Los grandes románticos, pues, estaban de acuerdo en que su tarea consistía en descubrir por medio de la imaginación un orden trascendental que explicaría el mundo de las apariencias y nos revelaría no sólo la existencia de las cosas visibles, sino también sus efectos en nuestro ser, los latidos imprevistos de nuestro corazón en presencia de la belleza y la convicción de

que la fuerza que nos mueve no puede ser una ilusión, sino algo que asienta su autoridad en el poder que gobierna el universo. (Bowra 33)

Con los románticos, la realidad vuelve a recobrar un carácter trascendental y metafísico, el cual estaba perdiendo con la visión instrumental y científica de la Ilustración. Al ser recuperado ese otro espacio del mundo, la imaginación adquiere la función de abrirnos las puertas hacia ese otro lugar y, a su vez, también le vuelve a abrir las puertas a aspectos de lo humano que poco a poco habían sido relegados, como lo son la sensibilidad y los sentimientos. Siendo así, puntos desde los cuales contemplar la realidad, vivirla y explicarla, son retomados, lo que devuelve al hombre y al mundo su potencial infinito de significar equívocamente, de ser, y de expresión. Como consecuencia de esto, la belleza cobra un papel importante en el conocimiento, la comprensión y la vivencia de la realidad. Para los románticos,

La armonía más pura entre sí mismo y el mundo la logra el hombre en la atmósfera de lo bello. Porque aquí no sólo comprende, sino que experimenta y sabe que es una misma protoforma en la que descansa todo orden y regularidad; que es un mismo todo el que se expresa inmediatamente tanto en sí mismo como en cada ser singular. La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 345)

El mundo habla al hombre a través de la belleza y esta le revela que la realidad es una totalidad viviente<sup>92</sup>. Con la contemplación y la vivencia de la belleza, el ser humano se hace consciente de que hay un sentimiento vital en todo lo que lo rodea y que, tanto él como el mundo, están conectados y son semejantes. La conciencia mítica vuelve a aparecer aquí como conciencia de lo bello, y esto, a su vez, como el lenguaje que posibilita el diálogo entre el hombre y su entorno. La belleza y la imaginación se convierten, juntas, en las maneras de acceder a la verdad del mundo, porque entre ambas le restituyen su profundidad, su vasta infinitud y posibilidad de ser; entre ambas recobran para el hombre y para la realidad la capacidad de no ser siempre lo mismo, de no quedarse estático en un punto.

---

<sup>92</sup> Es necesario señalar al lector la semejanza que hay entre las formas de comprender el mundo como una totalidad por parte de los románticos y la conciencia mítica.

Gracias a lo anterior, la reflexión sobre el acto de crear, ante todo de crear un objeto artístico, toma una posición central para los románticos. La creación se relaciona con la recuperación del ámbito trascendental y metafísico de la vida, a un nivel tan profundo, que la capacidad humana de crear se conecta a la actividad divina de crear. Esto quiere decir que la facultad creadora del hombre proviene de Dios, es una reminiscencia de la acción creadora de Dios. Como consecuencia de esto, se dan dos cosas: la primera, relacionada con la verdad, y, la segunda, con la imaginación. En cuanto a la primera, se puede decir que, de ahora en adelante,

La verdad de la naturaleza no se alcanza en la imitación sino en la creación; porque la naturaleza misma, en su más profundo sentido, no es el nombre colectivo de lo *creado* sino la fuerza *creadora* de la que manan la forma y el orden del universo. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 357)

Habíamos visto que la belleza y la imaginación se convierten en el camino para conocer y encontrar las verdades de la realidad. Ahora, a esto se suma el hecho de que la verdad no sólo se halla en la contemplación de la belleza, sino en una actividad de creación artística activa. Esto instauro al arte y a la poesía como formas privilegiadas y casi únicas de acceder a la verdad. La fantasía, la facultad creadora del hombre, la imaginación y el arte, recobran su papel como fuentes de saber y de verdad. Este énfasis en la fuerza creadora, antes que, en el objeto creado, aunque claro está, sin quitarle la importancia a este, le devuelve a la expresión artística del hombre su validez como modo de conocer y configurar mundo. Razón por la cual, refiriéndonos al segundo punto,

La tarea del poeta consiste en transformar el mundo por la imaginación. La imaginación como algo que da forma a la vida. El sentido de la vida se adquiere por el ejercicio de una actividad creadora, muy parecida a la de Dios. La tarea de la poesía consistía en revelar el misterio de la vida. (Bowra 28-29)

Con la nueva concepción sobre la creación, el poeta y su hacer adquieren la posibilidad de transformar la realidad, de afectarla. Gracias a esto, la poesía y el arte recuperan el poder de dar sentido al mundo. La diferencia con el tipo de significado que brinda la razón es que en el mito, en el arte y la poesía, este no se basa por completo en una mirada instrumental del entorno que busca explicarlo todo por medio de conceptos y

estructuras unívocas, sino, al contrario, se muestra y se trabaja con los múltiples matices y colores que existen y que podemos percibir del mundo y de nosotros mismos, porque somos conscientes de que la realidad no es sólo lo que podemos ver o explicar con teorías matemáticas o lógicas, sino que también es mucho más y mucho más profundo de lo que podemos comprender con una ecuación. De este modo, la apertura que se da desde el poeta o el artista —el sub-creador como diría Tolkien— al mundo como una totalidad viviente, polisémica y cambiante, permite al hombre vivir, mirar y entender de maneras tales que se abren a la creación como un proceso continuo de descubrimiento e infinitud en el hacer y el sentir. Desde allí, podemos cambiar el mundo a través de otras miradas y realidades que nos permiten descubrir que, tanto nuestro entorno como nosotros mismos, podemos ser más de lo que vemos a primera vista. Sólo tenemos que atrevernos a ir más allá y a mirar las cosas con un renovado asombro<sup>93</sup>.

La última cosa que mencionar respecto a la estética es que se trata de una rama del conocimiento que surge de la filosofía y que busca determinar, en parte, qué tipo de saber nos brinda el arte. En relación con esto podemos decir que,

El filósofo es pariente del artista en un rango esencial de su pensamiento, en su voluntad de totalidad. Si no puede competir con éste en la creación de lo bello, sí puede atreverse con el conocimiento de lo bello, y en virtud de él, de la estética sistemática, completar su propia imagen del mundo. Así la nueva disciplina no sólo se legitima lógicamente, sino que se exige y justifica éticamente. Porque las “bellas ciencias” no constituyen ya un campo parcial relativamente independiente del saber, sino que animan a todo el hombre y le hacen ser lo que puede y debe ser. (Cassirer, *La Filosofía de la Ilustración*, 383-384)

Esta manera de ver la estética ayuda un poco a que la imagen de un hombre completo vuelva a aparecer. Sin embargo, es necesario hacer una distinción, ya que la unidad humana que se plantea aquí no es la unidad mítica, en la cual todo habita en todo, sino que es una unidad que se forma a partir del reconocimiento de todas las cosas que componen al hombre, lo que supone que nos encontramos, por decirlo de alguna manera, fragmentados. Así, las

---

<sup>93</sup> Es necesario notar la semejanza entre la comprensión de la actividad creadora que tenían los románticos y Tolkien, ya que, en ambos casos, la creación, ante todo la artística, tiene una conexión especial con la acción creadora de Dios. En cierto sentido, es una continuación de la acción divina, por lo cual el acto de crear es algo que nos vincula directamente con Dios y su fuerza creadora. Lo que, al mismo tiempo, hace del proceso artístico y de la obra formas de entrever la verdad y de cambiar la realidad y conocerla.

ciencias del espíritu vuelven a tener un papel importante en la comprensión del ser humano y del mundo, lo que no implica que, al mismo tiempo, no se sigan viendo y entendiendo como elementos diferentes entre sí que requerirían, a su vez, diferentes maneras de aproximamiento teórico y práctico.

Para finalizar el presente capítulo, se puede decir que habiendo explicado y dado los principales lineamientos según los cuales los conceptos de fantasía, razón, imaginación y mito fueron comprendidos durante el siglo XVIII y parte del XIX, podemos pasar ahora a hablar de cómo se da el retorno del mito en el siglo XX a través de la fantasía, y cómo esto implica otros sentidos de realidad y configuración de mundos desde los cuales se puede mirar la realidad presente. Para esto se hará un análisis de las obras de Tolkien y Lewis.

### III. Entretejiendo mundos: Arda y Narnia

Benditos los hacedores de leyendas con sus versos  
sobre cosas que no se encuentran en los registros del tiempo.  
No son ellos quienes olvidaron la Noche,  
o nos invitan a gustar deleites organizados  
en islas-loto de bendición económica  
condenando a las almas a ganar un beso de Circe  
(y como imitación, producido a máquina,  
la falsa seducción del dos veces seducido).  
Lejos vieron esas islas, unas más hermosas,  
y aquellos que las oyen y las que han de tener cuidado.  
Han visto la Muerte y la derrota última,  
y no obstante no retrocederán desesperados,  
pues a menudo han vuelto la liza a la victoria  
y a amables corazones de fuego legendario,  
iluminando Ahora y oscuros Días idos  
con luz de soles aún no vista por hombres (Tolkien, *Árbol y Hoja y el Poema Mitopoeia*, 139).

En este último capítulo se abordarán brevemente las consecuencias que tuvo la Ilustración para el hombre y su comprensión de mundo. Seguido de esto, se mostrará cuáles son los elementos que estructuran el mundo elaborado por Lewis y Tolkien en sus obras a fin de lograr una mejor comprensión, puesto que es a través de estos elementos que los textos adquieren ciertas cualidades míticas y las narraciones estructuradas con ellos realizan una crítica a la razón instrumental.

#### A. En una explosión de sin-razón:

Para empezar, debemos decir que, con las dos guerras mundiales del siglo XX, el proyecto ilustrado y, por ende, la razón instrumental que éste privilegió, se vieron sacudidos. Teniendo como resultado una realidad contraria a la que se había buscado y en cuya construcción se había puesto toda la fe del hombre. La realidad, podría decirse, se revela contra el hombre y sus aspiraciones. El desarrollo histórico del hombre, entendido como un proceso evolutivo que conllevaría de un estado salvaje y violento a uno de paz, razón y cultura, se quiebra por completo. Se muestra que

El espectáculo del mundo presenta, con sus incoherencias, dificultades que lo devoran; muestra bien que el imperialismo del intelecto y de sus técnicas, aunque fundado sobre un innegable progreso del poder humano, destruye toda comunidad y reduce el universo a estado salvaje. (Gusdorf 192)



Este estado de violencia y muerte en el que terminó el mundo condujo a una reflexión crítica sobre la Ilustración, centrada en la razón y sus consecuencias para el ser humano y el mundo. Gracias a esto, nos damos cuenta de que la razón se ha convertido, casi en su totalidad, en instrumental, siendo su principal función el recoger y ordenar datos,

ya no es la facultad de la unidad absoluta, ya no es la facultad que entiende de los fines últimos incondicionados, sino que “racional” significa más bien el hallazgo de los medios adecuados a fines dados, sin que la racionalidad misma de estos fines esté comprobada. (Gadamer 19)

La razón ya no tiene como objeto las realidades metafísicas y fundamentales de la realidad, (como en la Antigüedad) ni los principios últimos del mundo y del actuar y ser humanos. Ahora es la herramienta que utilizamos para conectar dos puntos: el de salida, por lo general un deseo de hacer algo o un dato de la naturaleza; y el de llegada, es decir, conseguir la realización de nuestro objetivo. La razón proporciona los medios para que podamos conseguir las cosas que queremos, sin importar cómo repercutan nuestros deseos y acciones en el mundo en el que vivimos. Así, pues,

De acuerdo con estas teorías el pensamiento está al servicio de cualquier empeño particular, sea bueno o malo. Es un instrumento para todas las empresas de la sociedad, pero no le es dado intentar determinar las estructuras de la vida social e individual, que deben ser determinadas por otras fuerzas. (Horkheimer 49)

La razón ya no piensa, sólo actúa en función de lo que necesite la persona. Como consecuencia de esto, la verdad se vuelve subjetiva, lo que conduce a su completa relativización, puesto que desaparece cualquier rastro de objetividad en la comprensión de la realidad y su configuración, fuera de lo que dicen las ciencias exactas. Gracias a esto, cada persona puede, si tiene los medios para hacerlo, construir el mundo según su voluntad, ya que no hay nadie ni nada que refute su visión de la realidad<sup>94</sup>. Asimismo, ha perdido la capacidad de ser ella la que configure el mundo y le dé su sentido, pues ya no piensa la realidad ni le da forma, sólo se limita a ser una herramienta que permite la dominación de todo<sup>95</sup>. Sumado a lo

---

<sup>94</sup> Ya no hay nada, fuera del sujeto mismo, que determine qué es bueno o malo, verdadero o falso, de manera universal para toda la humanidad.

<sup>95</sup> De cierta manera, la dominación de la realidad por parte del hombre comienza cuando éste intenta darle un sentido, imponerle uno, lo cual se da desde el surgimiento de la palabra, el mito y el rito. Sin embargo,

anterior, el miedo que prima en el hombre de ser destruido, su vulnerabilidad ante el mundo, que lo coloca en una posición de constante peligro, hace del principal objetivo de la razón la supervivencia de la especie humana, al cual se supedita cualquier otra aspiración del hombre. Horkheimer dice:

La abdicación del espíritu en el darwinismo popular lleva, por el contrario, al rechazo de cualesquiera elementos del pensamiento que vayan más allá de la función de adaptación y que no puedan, en consecuencia, ser considerados como instrumentos de autoconservación, La razón renuncia a su propio primado y se declara mera servidora de la selección natural. (141)

De esta forma, la razón pierde todo ideal de dar razón del mundo y se convierte en un instrumento de supervivencia, y, a su vez, es comprendida como algo clave para la evolución, un elemento necesario para pasar de un estado “salvaje y de barbarie” a uno de “civilización y cultura”. Se vuelve algo que hace parte de la naturaleza humana. A causa de lo anterior, y como algo no previsto por el hombre, en el intento de dominar la naturaleza, el ser humano termina dominándose a sí mismo, es decir, se convierte en una cosa más que puede ser dominada y controlada. El hombre, como la naturaleza, se ven alienados. Este dominio sobre la humanidad gracias a la industrialización, a las formas de trabajo y de vida modernas, y al entretenimiento de masas, se extiende a todas las esferas de la vida del hombre y se realiza, en cierta medida, sin que el hombre se de cuenta. A través de la naturalización de ciertos patrones de comportamiento y de ser en el mundo que son establecidos como los permitidos por la sociedad, el ser humano se va ciñendo a una visión de la realidad que es única, aunque venga acompañada de una imagen de libertad y de múltiples posibilidades. Con esto, el hombre limita su capacidad creativa y sus medios de expresión para dar sentido al mundo y configurarlo. Es importante añadir que como la razón ha perdido su capacidad crítica frente al mundo, todo deseo, sea este egoísta o no, puede prevalecer sobre otros si tiene la fuerza suficiente. Así, los grupos humanos se vuelven objetos maleables y a la disposición de los intereses de un conjunto de hombres o de un único individuo, lo que, como se demostró sobre

---

no es sino hasta el siglo XX que el dominio del ser humano sobre las cosas se muestra como algo inmensamente peligroso para la naturaleza y para el hombre mismo, si este no se ve ligado a algo que lo controle, como tal vez podría hacerlo la razón si actuara como un órgano crítico de sí misma.

todo en la Segunda Guerra Mundial, puede conllevar a la destrucción por completo de la dignidad humana de las personas<sup>96</sup>.

Por tanto, Lenin, Hitler y Stalin, así como sus seguidores menores en cualquier otra parte, más por sus actos que por sus preceptos, demostraron la verdad, estremecedora para algunos, consoladora para otros, de que los seres humanos son mucho más dúctiles que lo que se había pensado hasta ese momento, que dadas la voluntad de poder, el fanatismo y la determinación suficientes – y, sin duda, una favorable conjunción de circunstancias– es posible alterarlo casi todo, en cualquier caso mucho más de lo que se pensaba hasta entonces. (Berlin 40)

Estos caudillos que condujeron a sus pueblos a cambios profundos y a acciones de una gran violencia contra la humanidad atentaron contra uno de los principios rectores de la Ilustración: el pensar por el que, rigiéndose por el uso de la razón, el hombre alcanzaría un estadio en el que ya no habría violencia y en el que una razón autónoma y lúcida conduciría nuestro actuar de la manera más correcta y racional posible. La razón se mostró como aquello que puede servir tanto a ideales buenos como malos, como aquello que puede servir para controlarlo todo, sin importar si lo que hago o quiero afecta negativamente al otro o acaba con su vida. Y lo más importante, la razón reveló la gran pérdida que ha sufrido, siendo incapaz de, en el momento oportuno, considerar críticamente las acciones y los motivos a los que éstas responden, por el contrario, prima la razón subjetiva, lo que tiene como consecuencia que cada ser humano se rijan por sus propios deseos y forma de ver el mundo, y conduzca a actos de violencia en masa.

Como consecuencia de lo ocurrido a la razón, el hombre pierde su libertad de actuar y pensar libremente, permaneciendo atado a sistemas económicos, políticos, sociales y, sobre todo, de pensamiento, que fortalecen sus cadenas y oscurecen cada vez más el velo que cubre sus ojos. Horkheimer dice

---

<sup>96</sup> A la visión del hombre como aquello que puede ser usado para llevar a cabo nuestros propósitos, se suma la de ver al hombre como un objeto más en el mundo, negándole todo aquello que lo hace un ser humano como yo, lo que conduce a que darle muerte no repercute de ninguna forma dañina en mí –hay que señalar que el ver a las personas como meros objetos a nuestra disposición no sólo ocurre con los otros hombres, sino también con la naturaleza y los animales, a los cuales los explotamos sin contemplación alguna. Un ejemplo de ver al otro como una cosa que obstruye mi camino y de la cual puedo valerme son los campos de concentración judíos de la Alemania Nazi, en los cuales toda dignidad humana era arrebatada de ellos mediante varias prácticas sistematizadas de control y trabajo. Para una información detallada acerca de los campos de concentración y la deshumanización allí llevada a cabo remitirse a *Viviré con su nombre, morirá con el mío* de Jorge Semprún, y a la *Trilogía de Auschwitz*, de Primo Levi.

Con la renuncia al pensamiento, que se venga, en su forma reificada como matemáticas, máquina y organización, en los hombres olvidados de él, la Ilustración ha renunciado a su propia realización. Al disciplinar a los individuos ha dejado a la totalidad indefinida la libertad de volverse, en cuanto dominio sobre las cosas, en contra del ser y de la conciencia de los hombres. (90)

El dominio extendido a la humanidad coarta su libertad para dar sentido al mundo, para pensarlo y configurarlo de distintas maneras, para ser en él de una forma distinta a la impuesta. Se muestra, así, que el dominio que el hombre buscaba establecer sobre la realidad a través de la razón y el tipo de razón que se derivó de esto, ha jugado en su contra y lo ha dominado a él mismo. El ser humano, queriendo ser libre y buscando su seguridad en medio de las contingencias del mundo, ha tejido las redes en las que ha quedado atrapado, convirtiéndose la razón instrumental en algo que atenta contra la dignidad humana y los valores que consideramos fundamentales, como la libertad, la expresión y la vida. De este modo,

Como resultado final del proceso tenemos por una parte el sí-mismo, el yo abstracto, vaciado de toda substancia que no sea su intento de convertirlo todo, en el cielo y en la tierra, en un medio para su conservación y prevalecimiento; y, por otro, tenemos una naturaleza vacía, degradada a mero material, a mera materia primera, que ha de ser determinada sin otro fin ni objetivo que el del dominio mismo. (Horkheimer 119)

El hombre, en su afán de dominio y supervivencia, ha vaciado de significado no sólo a la naturaleza, sino también a sí mismo, entendiéndolo todo como algo que debe ser dominado. Gracias a esto, el hombre es capaz, únicamente, de seguir lo que le digan. El mundo y la realidad se vuelven únicas, pero no porque necesariamente lo sean, sino porque así lo hemos querido. La multiplicidad semántica del mundo muere, y con ella, la razón y la libertad humanas de ser y crear.

Como consecuencia de este uso de la razón, de la comprensión de mundo que ésta brindó y de los hechos que se llevaron a cabo durante las dos guerras mundiales, el hombre cayó en una pérdida de sentido. Se veía enfrentado a construir el mundo de nuevo, pero ahora con la conciencia de los peligros que una visión de la realidad que no se critique ni se piense acarrea. Gutierrez dice al respecto:

Tras la Segunda Guerra Mundial, había caído junto a millones de seres humanos muertos una visión de futuro, una visión de lo humano, de la posibilidad de ser humano. Surgen preguntas por la creación, la bondad y el hecho de que el ser humano pueda ser creador, de ser poeta. El regreso al pasado del siglo XX, y en gran medida en nuestro siglo XXI en que Lewis sigue siendo muy leído, es muy similar al del movimiento romántico del siglo XIX: no se regresaba a la Edad Media para encontrar historias maravillosas que contar: se regresaba con un afán de encontrar un sentido al propio mundo. (33)

Esa búsqueda de sentido que el hombre va a emprender llega hasta la literatura. Lo que conducirá a que desde las distintas formas narrativas se propongan nuevos modos de configurar y dar sentido al mundo. Así, la literatura fantástica se servirá del retorno a la Edad Media, sus estilos narrativos, motivos y paisajes<sup>97</sup>, para plantear reflexiones sobre la realidad humana del momento –que siguen siendo actuales– y dar o recobrar sentidos que se habían perdido o abandonado. Ahora bien, qué plantean Lewis y Tolkien acerca del mundo, qué tipos de realidades y sentidos de ellas plantean. Para responder a esta pregunta empezaremos con Tolkien, realizando un exhaustivo análisis de algunos elementos de *El Silmarillion*.

### **B. Arda: Un mundo entre luces.**

En el texto a tratar, se nos narra la historia de Arda, nombre que abarca todo el mundo creado por el profesor de Oxford, desde la creación de éste, hasta los finales de la tercera edad. Si bien es un gran período de tiempo, la narración nos es contada sólo desde la perspectiva y el conocimiento de los elfos, personajes principales del relato, y sólo nos son contados los grandes hechos llevados a cabo por estos o por seres humanos que tienen relación con ellos<sup>98</sup>. Teniendo esto en cuenta, comenzaremos por exponer qué tipo de mundo propone Tolkien.

En primer lugar, debemos recordar los dos tipos de fantasía que vimos en el primer capítulo: el *immersive fantasy* y el *portal-quest*. En el primero, nos encontramos con un mundo fantástico cerrado, es decir, una realidad que subsiste por sí misma y que se muestra

---

<sup>97</sup> Hay que tener en cuenta que, como se vio en el primer capítulo, el retorno a la Edad Media es algo que se extiende desde el siglo XVIII hasta, podríamos decir, el presente, con obras como *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin. Lo que tiene lugar en el siglo XX es el hecho de que las obras, sobre todo de Tolkien, van a ejercer una gran influencia, desde su publicación y de ahí en adelante, en las obras fantásticas ambientadas en lo medieval.

<sup>98</sup> La única historia dedicada por completo a los hombres es el texto titulado “Akallabêth”, en el cual se cuenta la historia de la caída de los númenóreanos.

ante nosotros como completa. En ésta, ningún personaje de otro lugar es introducido en la narración, sino que todos los caracteres pertenecen al espacio, y es la historia de esa realidad y de quienes la habitan la que se cuenta. En el segundo, se accede al mundo fantástico por medio de un portal, se tiene que cruzar el umbral entre un mundo y otro. Por esta razón, algunos de los personajes principales no pertenecen a la realidad receptora, sino que en un primer momento son ajenos a ella. Asimismo, en este tipo de narrativas el motivo central suele ser la búsqueda de algo o la realización de una misión.

Con lo anterior en mente, podemos decir que Arda pertenece a la *immersive fantasy*, es decir, es una realidad distinta a la nuestra, que necesariamente no se comunica con nuestro mundo y que por ella misma constituye una unidad con sentido y desarrollo histórico<sup>99</sup>. Esto tiene su base en que Arda es creada del vacío por Eru o Ilúvatar, el dios creador. Ilúvatar es el único que puede dar ser y vida a las cosas, puesto que él provee el fuego eterno que hace que las cosas existan. Sin embargo, el diseño del mundo no es un acto que desarrolle solo Eru o Ilúvatar, puesto que las piezas musicales de las que surge y se crea Arda son un trabajo en conjunto junto con los valar, los primeros seres creados por su pensamiento. Estas sinfonías musicales, la forma en la que son tocadas y lo que se da en ellas, generan que Arda, desde un principio, se cree desde la confrontación entre dos fuerzas contrarias, aquella que sigue el tema que Ilúvatar ha propuesto y la que se le opone e intenta prevalecer como principal en la composición musical, la que crea armonía y la que causa que ésta se rompa. Esto podemos verlo en la siguiente cita:

The one was Deep and wide and beautiful, but slow and blended with an immeasurable sorrow, from which its beauty chiefly came. The other had now achieved a unity of its own; but it was loud, and vain, and endlessly repeated; and it had little harmony, but rather a clamorous unison as of many trumpets braying upon a few notes. And it essayed to drown the

---

<sup>99</sup> Si bien en un primer momento Tolkien pensó en hacer de Arda y la Tierra Media un pasado mítico de Inglaterra, que tuviera conexión con la geografía del país, a medida que fue pasando el tiempo llegó a pensar que las historias que escribía tenían un alcance más amplio que su país natal y abandonó la pretensión de crear una mitología exclusiva para el país inglés. Sin embargo, es necesario señalar que, durante su experiencia en la Primera Guerra Mundial, Tolkien dibujó algunas zonas de su país, y éstas pasaron, en cierto sentido, a ser parte de las primeras narraciones de su *legendarium*.

other music by the violence of its voice, but it seemed that its most triumphant notes were taken by the other and woven into its own solemn pattern. (Tolkien, *The Silmarillion*, 3)<sup>100</sup>

De esto se deriva que, desde sus inicios, podría decirse, el mundo está en estado de guerra. La violencia, el deseo de dominar y prevalecer han estado ahí desde casi siempre y desde que el universo entra en acto. Sumado a esto, es necesario decir que, como dice Ilúvatar, tanto lo diseñado y llevado a cabo por los Valar que lo siguen, como por Melkor, el Valar que se le opone, está en función de la creación y gloria de Arda, y aún más importante, están en función de ayudar a completar la creación de Eru. En este sentido, en Tolkien se encuentra presente, desde el primer momento, la sub-creación. Los Valar, los elfos, los enanos, los hombres, así como nosotros mismos, podemos y debemos crear –para completar, conocer y comprender la creación– nuestro mundo y vidas, pero, a diferencia de Eru, no podemos dar vida a lo que creamos. De esta manera, la sub-creación, concepto clave para Tolkien, es la capacidad a partir de la cual Arda va, desde el momento en que Ilúvatar la crea, a tomar forma y desarrollarse. Esto se muestra en que los Valar trabajan con lo que Eru les ha dado y con lo que ha creado, todo en función de hacer de Arda un lugar hermoso y propicio para las criaturas que viven y vivirán en él. Así, podemos ver cómo los Valar van creando cosas que alumbran la tierra y la van diseñando geográficamente. Al mismo tiempo, vemos cómo Melkor destruye todo lo que hacen, pervirtiéndolo o modificándolo para su beneficio. La historia de la sub-creación es, en cierto sentido, la historia del desarrollo geológico, cosmológico e histórico de Arda.

Un elemento que está en estrecha relación con lo anterior es la palabra y su función en Arda. Primero, la palabra es lo que llama al mundo a ser y lo coloca frente a nuestros ojos

Then there was unrest among the Ainur; but Ilúvatar called to them, and said: ‘I know the desire of your minds that what ye have seen should verily be, not only in your thought, but even as ye yourselves are, and yet other. Therefore I say: *Eä!* Let these things Be! And I will send forth into the Void the Flame Imperishable, and it shall be at the heart of the World, and the World shall Be; and those of you that will may go down into it. And suddenly the Ainur

---

<sup>100</sup> La una era profunda, vasta y hermosa, pero lenta y mezclada con un dolor sin medida que era la fuente principal de su belleza. La Música de Melkor había alcanzado ahora una unidad propia; pero era estridente, vana e infinitamente repetida, y poco armónica, pues sonaba como un clamor de múltiples trompetas que bramaban unas pocas notas, todas al unísono. E intentó ahogar a la otra música con una voz violenta, pero pareció que la música de Ilúvatar se apoderaba de algún modo de las notas más triunfantes y las entretejía en su propia solemne estructura. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Maser y Luis Domènech.17)

saw afar off a light, as it were a cloud with a living heart of flame; and they know that this was no vision only, but that Ilúvatar had made a new thing: Eä, the World that Is. (Tolkien, *The Silmarillion*, 5)<sup>101</sup>

Es necesario resaltar el cambio entre el verbo ser (Be) en infinitivo y el verbo ser conjugado (Is), puesto que esto indica, literalmente, un cambio en el estado de las cosas. Cuando es Be, el mundo todavía no es; cuando es Is, el mundo es. Este cambio es sólo posible por la palabra de Ilúvatar. En ella está presente el dar ser a las cosas y sólo por medio de ella las cosas pueden ser. Segundo, la palabra, ante todo los nombres, tienen una función histórica, ya que el cambio de nombres y el darlos es indicio de que algo en el mundo ha cambiado. Constancia de esto es que a lo largo de la historia van cambiando los nombres de los lugares o se asignan nuevos. Esto ocurre porque ha habido un cambio geográfico, lo que implica rebautizar los nuevos lugares que han surgido, pues los anteriores han dejado de existir, o porque los lugares, incluso las personas, adquieren nuevos nombres, pues un hecho de gran importancia ha tenido lugar en ellos o han sido partícipes de ellos. El acto de rebautizar es una manera de apropiarse de estos para la memoria del pueblo y de dotarlos de una significación especial o específica. Por ejemplo,

Then Beren and Lúthien went forth alone, fearing neither thirst nor hunger; and they passed beyond the River Gelion into Ossiriand, and dwelt there in Tol Galen the green isle, in the midst of Adurant, until all tidings of them ceased. The Eldar afterwards called that country Dor Firn-i-Guinar, the Land of the Deas that Live; and there was born Dior Aranel the beautiful, who was after known as Dios Eluchíl, which is Thingol's heir. (Tolkien, *The Silmarillion*, 92)<sup>102103</sup>

---

<sup>101</sup> Entonces hubo inquietud entre los Ainur; pero Ilúvatar los llamó y dijo: –Sé lo que vuestras mentes desean: que aquello que habéis visto sea en verdad, no sólo en vuestro pensamiento, sino como vosotros sois, y aun otros. Por tanto, digo ¡Eä! ¡Que sean estas cosas! Y enviaré al Vacío la Llama Imprecedera, y se convertirá en el corazón del Mundo, y el Mundo Será; y aquellos de entre vosotros que lo deseen, podrán descender a él.

Y de pronto vieron los Ainur una luz a lo lejos como si fuera una nube con un viviente corazón de llamas; y supieron que no era sólo una visión, sino que Ilúvatar había hecho algo nuevo: Eä, el Mundo que Es. (Tolkien, *El Silmarillion*, Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.20)

<sup>102</sup> Entonces Beren y Lúthien se marcharon solos sin temor a pasar hambre o sed; y fueron más allá del Río Gelion a Ossiriand, y vivieron allí en Tol Galen, la isla verde, en medio del Adurant, hasta que no hubo más noticias acerca de ellos. Los Eldar llamaron luego a ese país Dor Firn-i-Guinar., la Tierras de los Muertos que Viven; y allí nació Dior Aranel el Hermoso, que fue luego conocido como Dior Eluchíl, el Heredero de Thingol. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.188)

<sup>103</sup>Tol Galen es la tierra de los muertos que viven porque Lúthien y Beren, elfa y hombre, con destinos distintos –después de la muerte, los elfos van a descansar a las tierras de Aman hasta que el mundo llegue a su



Además, los nombres también indican un cambio de relación o de estado de ciertos seres, como sucede con Melkor, llamado Morgoth por Fëanor a partir del momento en el que lo declara su enemigo supremo. En este caso, el nombre implica un cambio de significado: Melkor significa “El que se alza en poder”, y Morgoth, “El enemigo”, éste último nombre le es dado al Valar después de que éste destruyera los árboles que daban luz en Valinor, el hogar de los Valar, llevando al lugar a la oscuridad y siendo uno de los factores que provoca la rebelión de los elfos. Esto implica que el sentido de los nombres es determinado por la relación que tiene un lugar o un ser con aquel o aquellos que lo nombran, cobrando un valor determinado en la historia de ese pueblo y en la relación de éste con la realidad en la que vive. Teniendo en cuenta lo anterior, puede decirse que el desarrollo histórico de Arda es en parte un desarrollo lingüístico, porque, como ya se ha dicho, los cambios que van aconteciendo en el mundo tienen un correlato lingüístico, es decir, los hechos reciben nombres, los cuales les dan una connotación especial, que mientras dure en la memoria, será, hasta cierto punto, eterna. Otra cosa a notar sobre el desarrollo histórico de Arda es que su historia es algo que sigue desplegándose en el tiempo, puesto que no conocemos su final, y tiene, además, su base en un tema musical, según el cual está compuesta toda su historia, lo que no quiere decir que no pueda haber cambios en el diseño, sino que con las acciones, ya sea que éstas concuerden con el plan de Ilúvatar o no, la sinfonía va siendo desplegada, junto con sus variaciones y disonancias. La consecución de la pieza musical depende de las criaturas de Arda; por esto, no hay una única forma de tocarla o de que pasen las cosas, sino múltiples y diversas.

Un elemento de vital importancia para el mundo de Tolkien es el conocimiento o saber, y el uso que se hace de éste, al cual se encuentran unidos el bien y el mal, y los actos de crear y destruir. Para empezar, debemos decir que la historia de Arda y sus criaturas se encuentra profundamente ligada con el hecho de poseer conocimiento o no, de cuánto se sabe, y de los deseos que el saber puede provocar o de los deseos que conducen a la búsqueda del saber. Siendo así, podemos afirmar que el conocimiento se encuentra en el principio de la creación y que seguirá allí cuando ésta llegue a su final. Esto se evidencia en dos cosas. La primera, desde un inicio el único que tiene un saber total de lo que ha de ocurrir en Arda es

---

fin, a dónde van a parar los seres humanos es algo desconocido— consiguen regresar a Beleriand y vivir allí hasta morir como los humanos, ya que los ruegos de Lúthien consiguen hacerla mortal y que Beren regrese de la muerte.

Ilúvatar, mientras que los Valar poseen un conocimiento parcial, sólo saben ciertas cosas, como se muestra en el siguiente pasaje

But even as Ulmo spoke, and while the Ainur were yet gazing upon this vision, it was taken away and hidden from their sight; and it seemed to them that in that moment they perceived a new thing. Darkness, which they had not known before except in thought. But they had become enamoured of the beauty of the vision and engrossed in the unfolding of the World which came there to being, and their minds were filled with it; for the history was incomplete and the circles of time not full-wrought when the vision was taken away. And some have said that the vision ceased ere the fulfillment of the Dominion of Men and the fading of the Firstborn; wherefore, though the Music is over all, the Valar have not seen as with sight the Later Ages of the ending of the World. (Tolkien, *The Silmarillion*, 5)<sup>104</sup>

Así pues, los Valar tienen un conocimiento limitado y es según este que actúan y obran en la creación. Junto con este conocimiento limitado podemos ubicar el desconocimiento con el que los Hijos de Ilúvatar –Elfos y Hombres– llegan al mundo. Cuando los elfos despiertan junto a la laguna de Cuiviénen, llegan a Arda sin conocimiento previo acerca de la realidad. Más bien, desde ese desconocimiento comienzan a tratar de comprender lo que los rodea y de comunicarse entre ellos. El conocimiento detallado del mundo y más profundo de lo que ellos habían logrado hasta el momento les llegará un poco más adelante por medio de los Valar, quienes les proporcionarán un saber tanto técnico como histórico. De esta manera, Tolkien presenta una acción que ocurrirá otra vez cuando lleguen los hombres a Beleriand, sólo que, en este caso, serán los elfos los que entren en contacto con los seres humanos y les enseñen. En este sentido, el conocimiento toma la característica de ser algo que se transmite y es dado, generalmente, por una figura de autoridad.

Now men awoke and listened to Felagund as he harped and sang, and each thought that he was in some fair dream, until he saw that his fellows were awake also beside him; but they did

---

<sup>104</sup> Pero mientras Ulmo hablaba todavía y los Ainur miraban absortos, la visión se apagó y se ocultó a los ojos de todos, y les pareció que en ese momento percibían algo distinto, la Oscuridad, que no habían conocido antes excepto en pensamiento. Pero se habían enamorado de la belleza de la visión y habían contemplado embelesados el despliegue del Mundo que allí cobraba ser, y les colmaba la mente; porque la historia no estaba todavía completa ni los ciclos del tiempo del todo cumplidos cuando la visión les fue arrebatada. Y han dicho algunos que la visión cesó antes de que culminara el Dominio de los Hombres y la desaparición de los Primeros Nacidos; por tanto, aunque la Música lo ocupaba todo, los Valar no vieron con los ojos las Eras Posteriores ni el fin del Mundo. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.19-20)

not speak or stir while Felagund still played, because of the beauty of the music and the wonder of the song. Wisdom was in the words of the Elven-king, and the hearts grew wiser that hearkened to him; for the things of which he sang, of the making of Arda, and the bliss of Aman beyond the shadows of the Sea, came as clear visions before their eyes, and his Elvish speech was interpreted in each mind according to its measure. (Tolkien, *The Silmarillion*, 68)<sup>105</sup>

Junto a este hecho que hace del conocimiento algo que se transmite, está el que los hombres, a diferencia de los elfos, no tengan memoria de su pasado, ya que como ellos mismos dicen, una gran sombra se cierne sobre lo que pasó antes de llegar a Beleriand y encontrarse con los elfos. Incluso si pudieran recordar, no quieren hacerlo, puesto que sólo perciben una gran oscuridad que quieren dejar atrás. De esta manera, podemos afirmar que una gran diferencia entre los elfos y los hombres es que los primeros sí conocen su pasado; de hecho, puede decirse que poseen un conocimiento completo de su historia desde que despertaron, mientras que los hombres no, pues se mueven desde el olvido, lo que los relaciona desde un principio con la pérdida de algo, en este caso, de su propia historia. La memoria de los hombres se muestra voluble y sujeta al tiempo y a las circunstancias, mientras que la de los elfos se muestra perdurable.<sup>106</sup>

Una cosa más sobre el saber incompleto de los Valar es que el mundo, la manera en el que éste se desarrolla, se relaciona con el saber porque sólo en el fin del mundo se alcanzará una comprensión total y perfecta del pensamiento de Eru, lo que permitirá que el nuevo tema que se toque surja desde un entendimiento único y claro, y que las cosas adquieran ser de inmediato. Los temas que dieron forma a Arda responden a un conocimiento incompleto del mundo. Razón por la cual la sub-creación se convierte en aquella facultad o medio no sólo

---

<sup>105</sup> Entonces los Hombres despertaron y escucharon a Felagund que tocaba el arpa y cantaba, y cada cual creyó que estaba en un hermoso sueño, hasta que vio que los demás estaban también despiertos junto a Felagund; pero no hablaron ni se movieron mientras él siguió tocando, a causa de la belleza de la música y la maravilla de la canción. Había sabiduría en las palabras del Rey Elfo, y los corazones que lo escuchaban se volvían a su vez más sabios; porque las cosas que cantaba, la hechura de Arda y la beatitud de Aman más allá del mar, aparecían como claras visiones delante de los ojos de los Hombres, y cada uno de ellos interpretaba el lenguaje élfico de acuerdo con su propia medida. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech. 140-141)

<sup>106</sup> Si tenemos en cuenta esto, no es de extrañar que durante todo *El Señor de los Anillos* se haga referencia a la partida de los elfos y a lo que la Tierra Media pierde con ello, puesto que, más pronto que tarde, ellos harán parte de las cosas que los hombres olvidan. El lamento que implica esto no se debe solo a que alguien se marche, sino a lo que esto implica: con los elfos parte, podría decirse, el pasado, una parte de la memoria y del ser de Arda.

desde el cual completamos la realidad, sino que con cada cosa creada por nuestras manos nos acercamos un paso más a la comprensión del pensamiento de Ilúvatar y del mundo. La subcreación tiene la función de ser una actividad del conocer, a la cual están orientadas desde el inicio todas las criaturas de Eru.

Con base en lo anterior, podemos detenernos en lo que significan crear y destruir en Tolkien. Como hemos señalado antes, crear tiene la función de completar Arda y, aunque la destrucción esté siempre presente, ésta también se ve orientada, como lo dice Eru, a servir a la gloria del único que es capaz de dar ser y vida a las cosas. Por lo tanto, crear y destruir son dos caras de la misma moneda y, en cierto sentido, se orientan a un mismo fin. Pese a esto, la acción de crear, unida en muchos casos al saber, puede derivarse de dos deseos completamente distintos, mientras que el destruir responde –nos atreveríamos a decir que siempre– a un sentimiento de envidia y de querer dañar lo que los demás hacen, sea esto para mi beneficio o sólo como actividad que me da placer, como en ciertos casos le ocurre a Melkor, que cuando Arda está todavía en sus primeros días, pasa el tiempo destruyendo o cambiando lo que los otros Valar realizan, porque no soporta verlo o porque querría apropiárselo.

Ahora bien, crear es un poco más complicado: por un lado, se puede crear por crear, es decir, crear por el deseo de conocer y aprender, pero sin la intención de poseer desesperadamente y para siempre aquello que se crea<sup>107</sup>. Por el otro, se puede crear con el ánimo de servirme de lo creado para dominar al otro e imponer mi visión de mundo, o para

---

<sup>107</sup> Aunque, claro está, ese deseo puede surgir después de que ya se ha creado, como le ocurre a Fëanor con los Silmarils (joyas a las cuales se aferra y a las que tiene como su creación más preciada y alta, razón por la cual, no quiere entregarlos a los Valar cuando éstos los necesitan para devolver la luz a Valinor), pues empieza a creer que los materiales de los cuales están hechos los Silmarils provienen de él, olvidando que eso no es así y que la verdad es que es algo que le fue dado y que proviene de fuera de él.

Así pues, antes de que los Valar se dieran cuenta, la paz de Valinor fue envenenada. Los Noldor empezaron a murmurar contra ellos y el orgullo dominó a muchos, que olvidaron cuánto de lo que tenían y conocían era don de los Valar. Fiera ardía la nueva llama del deseo de libertad y de anchos reinos en el corazón ansioso de Fëanor; y Melkor se reía en secreto, porque ese blanco habían tenido sus mentiras por destino: era Fëanor a quien odiaba sobre todo, codiciando siempre los Silmarils. Pero a éstos no le estaba permitido acercarse, porque, aunque Fëanor los llevaba en las grandes fiestas, brillantes sobre la frente, en toda otra ocasión estaban celosamente guardados en las cámaras profundas del tesoro de Tirion. Porque Fëanor empezó a amar los Silmarils con amor codicioso, y los ocultaba a todos excepto a su padre y a sus siete hijos; rara vez recordaba ahora que la luz que guardaban no era la luz de él. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech. 68-69)

Teniendo esto en cuenta, se puede decir que “crear” acarrea un peligro para la persona que crea, puesto que, si se aferra a aquello creado, puede comenzar a no tener en cuenta a los demás y creer que sólo de él mismo proviene lo creado. Comienza a recorrer un camino en espiral hacia su interior, que puede conducir a una mala comprensión de lo que tiene lugar fuera de él, como es el caso de Fëanor, quien llevado por las mentiras de Melkor y su apego a los Silmarils, iniciará la rebelión contra los Valar.

poseer lo que otros han creado y usarlo para mi beneficio. En relación con lo anterior, se encuentran los deseos que llevan a la caída tanto a elfos como a hombres, los cuales comparten una base común: el conocimiento.

Los deseos que llevaron a los elfos a salir de Valinor y a rebelarse contra los Valar fueron, por un lado, el querer poseer para uno mismo lo creado por uno solo, y temer que tu invención te será arrebatada si no consigues protegerla, lo que le pasó a Fëanor. Por otro, el deseo de libertad, el cual surge de una mala comprensión o de una visión distorsionada del contexto en el que se vive.

‘Why, O people of the Noldor,’ he cried, ‘why should we longer serve the jealous Valar, who cannot keeps us nor even their own realm secure from their Enemy? And though he be now their foe, are not they and he of one kin? Vengeance calls me hence, but even were it otherwise I would not dwell longer in the same land with the kind of my father’s slayer and of the thief of my treasure. Yet I am not the only valiant in this valiant people. And have yet not all lost your king? And what else have ye not lost, cooped here in a narrow land between the mountains and the sea?’

‘Here once was light, that the Valar begrudged to Middle- Earth, but now darkness levels all. Shall we mourn here deedless for ever, a shadow-folk, mist-haunting, dropping vain tears in the thankless sea? Or shall we return to our home? In Cuiviémen sweet ran the waters under clouded stars, and wide lands lay about, where a free people might walk. There they lie still and await us who in our folly forsook them. Come away! Let the cowards keep this city! (Tolkien, *The Silmarillion*, 37)<sup>108</sup>

En el pasaje citado Fëanor incita a los Noldor, uno de los pueblos élficos, a dejar las Tierras de Aman y recobrar, según él, su libertad. Esto ocurre después de que Melkor ha

---

<sup>108</sup> – ¿Por qué, oh, pueblo de los Noldor –exclamó–, por qué habremos de servir a los celosos Valar, que no pueden protegernos ni protegerse del Enemigo? Y aunque sea ahora un adversario, ¿no pertenecen ellos y él a un mismo linaje? La venganza me llama desde aquí, pero aun cuando así no fuese, no querría yo vivir más tiempo en la misma tierra con el linaje del asesino de mi padre y del ladrón de mi tesoro. Pero no soy el único valiente en este pueblo de valientes. ¿Y no habéis perdido todos a vuestro rey? ¿Y qué más no habéis perdido, aquí encerrados en una tierra estrecha entre las montañas y el mar?’

»Aquí una vez hubo luz, que los Valar mezquinaron a la Tierra Media, pero ahora la oscuridad lo nivela toso. ¿Nos lamentaremos aquí siempre inactivos, pueblo de sombras, moradores de la niebla, vertiendo lágrimas vanas en el mar indiferente? ¿O volveremos a nuestra patria? En Cuiviémen fluían dulces las aguas bajo las estrellas de un cielo sin nubes, y vastas eran las tierras, por las que podía andar un pueblo libre. Allí se extienden todavía y nos aguardan, a nosotros que las abandonamos en un momento de locura. ¡Venid! ¡Que los cobardes guarden la ciudad! (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.82-83).

matado a los árboles de Valinor, al padre de Fëanor y ha robado los Silmarils, causando un gran dolor y confusión tanto al elfo como a todas las demás criaturas de Valinor. Lo que pasa en este momento de la narración evidencia una mala comprensión de la realidad en la que uno vive, debido a las mentiras que Morgoth había ido tejiendo y esparciendo en Valinor tras encontrarse libre de nuevo, y por el giro que había hecho Fëanor hacia sí mismo al pensar que la luz que había en los Silmarils se debía a él. Como consecuencia de éstas dos cosas, la visión y comprensión de los elfos, sobre todo de los Noldor, se va, por decirlo así, empañando y distorsionando, hasta que llega un momento en que las cosas que se entendían como buenas y las decisiones que se sabía habían sido tomadas libremente, se trastocan y comienzan a cobrar un nuevo sentido. De esta forma, la decisión que los elfos habían tomado de partir de la Tierra Media hacia las Tierras de Aman, se ve ahora como una imposición de los Valar y como una forma de mantenerlos cautivos para que sólo los hombres puedan reinar en la Tierra Media. La libertad que los Valar nunca les arrebataron, se ve como algo que debe ser ganado y por lo cual se debe luchar, cuando en realidad siempre han sido libres de hacer lo que deseen<sup>109</sup>. La comprensión distorsionada de los elfos conllevará al primer derramamiento de sangre de hermano por hermano que tuvo lugar tanto en Valinor como en la historia del mundo, puesto que los Noldor, al partir de las tierras de los Valar, lucharán contra los Teleri, otro pueblo élfico, para obtener, por la fuerza, sus barcos y poder llegar a la Tierra Media.

En relación con lo anterior, podemos decir que el deseo que condujo a los elfos a la caída fue principalmente el de libertad, pero una libertad que encontraba su significado en una visión opaca y confusa de la realidad, una visión de la realidad atravesada por las malas palabras y acciones de Melkor. Asimismo, otro deseo fundamental es querer poseer las cosas que yo creo sólo para mí, lo que conduce al miedo de perderlas y a una constante paranoia hacia los demás, ya que pueden arrebátarmelas. Este fue uno de los motivos centrales del actuar de Fëanor desde antes de verse robado, ya que buscará la manera de poder tener las cosas bajo control y alejarse de aquellos que tienen más poder que él, los Valar. Todo esto conduce a que uno mismo pierda la libertad, puesto que se queda atado a las propias creaciones, y así, al desearlas y poseerlas con tanto ahínco, las acciones, palabras y

---

<sup>109</sup> Hay que señalar que al deseo de Fëanor de tener sólo para sí los Silmarils se suma el de querer poder y dominio sobre alguna extensión de la Tierra Media, para, de esta manera, ser libre de hacer lo que se desee, sin importar si esto implica violencia contra los demás.

pensamientos se encontrarán necesariamente ligados a lo que les ocurra a las obras de uno. Esto es lo que les ocurre a Fëanor y a sus hijos, quienes debido al juramento que hacen de recuperar los Silmarils y luchar contra todo aquel que los posea, verán sus vidas ligadas para siempre al destino de las joyas, por lo cual nunca vuelven a ser completamente libres. Esto mismo puede ocurrir si uno se ata impetuosamente a un deseo, como les ocurre a los elfos, que caen bajo la maldición de Mandos de no poder regresar a Valinor debido a sus acciones, mientras persiguen su “libertad”.

Antes de hablar de los hombres, debemos considerar brevemente dos figuras y los deseos que las mueven. Por un lado, se encuentra Melkor y, por el otro, Ungoliant, una maiar<sup>110</sup> que toma forma de araña, aunque en realidad nadie sabe bien de dónde viene esta criatura o cuándo llegó al mundo<sup>111</sup>. El motivo del primero es dominar y tener poder sobre todo lo existente. Morgoth no quiere ser parte de una creación conjunta, ni quiere servir a nadie que no sea el mismo, tampoco quiere que los demás creen cosas bellas si éstas no le pertenecen, por lo cual buscará destruirlas, corromperlas<sup>112</sup> o adquirirlas. Este deseo se evidencia en la siguiente cita, cuando al robar los Silmarils forja una gran corona de hierro, los engarza en ella y se declara a sí mismo rey del mundo.

But in Angband Morgoth forged for himself a great crown of iron, and he called himself King of the World. In token of this he set the Silmarils in his crown. His hands were burned black by the touch of those hallowed jewels, and black they remained ever after; nor was he ever free from the pain of the burning, and the anger of the pain. That crown he never took from his head, though its weight became a deadly weariness. (...) For now, more than in the days of Utumno ere his pride was humbled, his hatred devoured him, and in the domination of his servants and the inspiring of them with lust of evil he spent his spirit. Nonetheless his majesty

---

<sup>110</sup> Los Maiar, divinidades menores, son aquellos que van después de los Valar en la escala de poder en el mundo de Tolkien, y suelen ser los ayudantes de los Valar o estar bajo su servicio.

<sup>111</sup> Esto nos recuerda que la realidad está constituida, a un mismo tiempo, de conocimiento y desconocimiento, lo que permite buscar comprenderla y que esté abierta a ser designada semánticamente, es decir, a adquirir una multiplicidad de sentidos a lo largo de su desarrollo. Por lo tanto, el mundo de Tolkien no se presenta como acabado y finito, sino que se muestra como infinito en sus interpretaciones y formas de ser, dentro de sus posibilidades. Claro está que hay una gran rama central desde la cual se pueden y hasta deberían derivarse los sentidos de mundo, ésta es Ilúvatar. Sin embargo, Eru no actúa como un dictador de significaciones, por el contrario, al dejar libres a sus criaturas, sobre todo a los hombres, estas pueden pensar y entender el mundo casi que como lo deseen.

<sup>112</sup> Una de las corrupciones más evidentes de Melkor es la que hace a algunos de los elfos que captura, los cuales son transformados, mediante artes oscuras, en orcos.

as one of the Valar long remained, though turned terror, and before his face all save the mightiest sank into a dark pit of fear. (Tolkien, *The Silmarillion*, 36.)<sup>113</sup>

Este acto de Morgoth, y en sí todas sus acciones, muestran, como ya vimos con Fëanor, lo que es estar atado a un deseo. Por un lado, tus acciones se ven regidas por él y se orientan a cumplirlo. Por otro, el perder tu libertad y hacer hasta lo imposible por conseguir lo que quieres, conlleva dos cosas, la primera, siempre perderás algo o ganarás suplicios, las manos negras, la corona de peso insoportable, la disminución de poder que le ocurrirá más adelante; la segunda, poder mantenerte en el poder, es decir, que tu deseo permanezca realizado en detrimento de los otros. Para ello, necesitarás valerte de muchos factores externos a ti mismo, por ejemplo, las fortificaciones, las armas, un ejército bien constituido, etc, e incluso todo esto no es garantía de que logres llevar a término lo que desees. Es necesario mencionar también que para poder cumplir un deseo como el de Melkor, se necesita la violencia y acabar con la libertad y la vida del otro. Este tipo de deseos causan que cada vez te encuentres más y más adentro de ti mismo, hasta tal punto que quieras imponer tu visión del mundo a los demás, quitándoles así la posibilidad a los otros de pensar la realidad y darle sentido, de configurarla libremente. Según esto, se puede decir que, para Tolkien, la realidad es algo que se construye en conjunto con otros y no algo impuesto por alguien sobre los otros, arrebatándoles el poder conocer y comprender el mundo.

Pese a que Melkor es uno de los caracteres más representativos de Tolkien en cuanto a lo que el deseo significa, el personaje que muestra hasta el extremo lo que el sometimiento a un deseo o al deseo representa, no es el Valar, sino Ungoliant. La maiar, con forma de araña gigante, ayuda a Melkor a matar a los árboles de Valinor a cambio de tener parte en el botín, puesto que ella vive con un hambre insaciable de luz, Tolkien dice:

There, beneath the sheer walls of the mountains and the cold dark sea, the shadows were deepest and thickest in the world; and there in Avathar, secret and unknown, Ungoliant had

---

<sup>113</sup> Pero Morgoth forjó en Angband una gran corona de hierro, y se llamó a sí mismo Rey del Mundo. Como señal de esto, engarzó en la corona los Silmarils. Las manos se le ennegrecieron quemadas por el contacto con esas joyas sagradas, y desde entonces fueron siempre negras; nunca se alivió tampoco del dolor de la quemadura, ni de la ira del dolor. En ningún momento se quitaba la corona, aunque el peso lo abrumaba mortalmente (...). Porque ahora, más que en los días de Utumno, antes de que su orgullo fuera humillado, lo devoraba el odio, y se consumía en la tarea de dominar a sus sirvientes e inculcarles el deseo del mal. No obstante, conservó largo tiempo la majestad de los Valar, aunque cambiada en terror, y al encontrarse con él frente a frente, todos, excepto los más poderosos, se hundían en un oscuros precipicio de miedo (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.81-82).



made her abode. The eldar knew not whence she came; but some have said that in ages long before she descended from the darkness that lies about Arda, when Melkor first looked down in envy upon the Kingdom of Manwë, and that in the beginning she was one of those that he corrupted to his service. But she had disowned her Master, desiring to be mistress of her own lust, taking all things to herself to feed her emptiness; and she fled to the south, escaping the assaults of the Valar and the hunters of Oromë, for their vigilance had ever been to the north, and the south was long unheeded. Thence she had crept towards the light of the Blessed Realm; for she hungered for light and hated it. (Tolkien, *The Silmarillion*, 33)<sup>114</sup>

Esta criatura monstruosa, que vive oculta y necesita y teme al mismo tiempo aquello que desea –la luz– representa no solo un deseo insaciable por aquello que no surge de uno, pero que se necesita para poder sobrevivir, sino también un deseo desmesurado por poseerlo todo, en este caso, comiéndoselo, es decir, incorporándolo al ser como algo que da energía y poder<sup>115</sup>. La araña, siendo alguien que se ha separado de Morgoth para poder suplir su propio placer y deseo, y no el de otro, se ha convertido en un ser que sólo puede seguir siendo gracias a que se alimenta de otros seres, puesto que ella misma no puede ofrecerse nada ni generar nada, a excepción de telarañas y humos negros. Sin embargo, las cosas del mundo no suplen su hambre, sólo la acrecientan cada vez más, llevándola a la desesperación, porque nada puede saciarla ni lo hará nunca. Un deseo cuyo objetivo no es otro que el deseo mismo y que, por esto, se muestra como vacío. La vida de Ungoliant pierde todo objeto posible y se convierte en una carrera vertiginosa por tratar de encontrar algo que calme su sed, pero esto no pasará, por el contrario, ese deseo insaciable la conducirá a acabar con ella misma.

For other foul creatures of spider form had dwelt there since the days of the delving of Angband, and she mated with them, and devoured them; and even after Ungoliant herself departed and went whither she would into the forgotten south of the world, her offspring abode there and wove their hideous webs. Of the fate of Ungoliant no tale tells. Yet some

---

<sup>114</sup> Allí, bajo los muros despojados de las montañas y el frío y oscuro mar, las sombras eran más profundas y espesas que en ningún otro sitio del mundo; y allí, en Avathar, secreta y desconocida, Ungoliant había construido su morada. Los Eldar no sabían de dónde venía ella; pero han dicho algunos que hace ya muchas edades descendió desde la oscuridad que está más allá de Arda, cuando Melkor miró por primera vez con envidia el Reino de Manwë, y que en el principio ella fue uno de aquellos que él corrompió para que lo sirvieran. Pero ella había renegado de su Amo en el deseo de convertirse en dueña de su propia codicia, apoderándose de todas las cosas para así alimentar su propio vacío; y huyó hacia el sur, escapando de los ataques de los Valar y de los cazadores de Oromë, pues estos siempre habían vigilado el norte, y por mucho tiempo el sur fue descuidado. Desde allí se había arrastrado hacia la luz del Reino Bendecido; porque tenía hambre de luz y a la vez la odiaba (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.73).

<sup>115</sup> A Ungoliant la luz la hace más grande.

have said that she ended long ago, when in her uttermost famine she devoured herself at last. (Tolkien, *The Silmarillion*, 36)<sup>116</sup>

Por lo tanto, basándonos en Tolkien, el deseo desmesurado y sin objetivo al cual uno puede entregarse por completo, supeditando la vida a algo vacío, termina en la destrucción y la pérdida del propio ser. Uno termina consumiéndose sí mismo tratando de alcanzar algo que ni siquiera se sabe qué es y viviendo toda tu vida en función de ello.

Habiendo visto los deseos de elfos, Melkor y Ungoliant, pasaremos ahora a hablar de los hombres. Éstos, como ya se ha visto, no tienen conocimiento de su origen. Además, se pueden dividir en dos grupos: los que se vuelven amigos de los elfos, y los que sirven a Melkor; los que huyen de la oscuridad, y a los que no les importa tener relación con ella, si gracias a eso obtienen lo que desean. Los hombres tienen los dones, dados por Íluvatar, de la libertad y la muerte. En relación con el primero, los seres humanos tienen la tarea de completar la obra de Eru desde su libertad, es decir, sub-crear es una actividad principal del hombre, desde la cual debe configurar la realidad y dar sentido al mundo. Respecto a la muerte, se debe decir que, ésta va a asumir un papel principal dentro de la historia humana, ya que Melkor, al igual que con la libertad de los elfos, va a pervertir la muerte humana desde el principio, con el objetivo de que los hombres no la vean como un don, sino como algo malo y temible<sup>117</sup>. Es en este temor a la muerte que se va a basar el deseo que lleve a la destrucción de Númenor y de casi todos sus habitantes<sup>118</sup>, así como al ocultamiento de Valinor para siempre.

---

<sup>116</sup> Porque otras inmundas criaturas arácnidas habían morado allí desde los días de la excavación de Angband, y Ungoliant se acopló con ellas y las devoró; y aun después de que ella se fue, internándose en el olvidado sur del mundo, los vástagos continuaron allí y tejieron unas telas horribles. Ningún libro cuenta qué fue de Ungoliant. Sin embargo, han dicho algunos que el fin le llegó hace ya mucho tiempo, cuando acuciada por el hambre, terminó por devorarse a sí misma (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.81).

<sup>117</sup> Para la cual le servirá mucho la comparación con la inmortalidad de los elfos y de los Valar, cosa de la cual su sirviente Sauron hará uso para hacer caer a los Numenoreanos.

<sup>118</sup> Los Numenoreanos son los hombres que, liderados por Elros, hermano de Elrond (medio elfo), pertenecen al grupo humano que, gracias a la unión de Beren y Lúthien, participará de las dos especies, razón por la cual los hijos de la línea directa de la pareja podrán decidir si deciden ser elfos u hombres. Ahora bien, cuando los Valar derrotan a Melkor y lo encarcelan en el vacío, van a dar a los Numenoreanos la isla donde habrán de habitar, llamada Númenor, desde donde se pueden contemplar las luces de dónde empiezan las Tierras de Aman. Además, vivirán en amistad con los elfos y podrán decidir cuándo morir. Para ellos, la muerte será como irse a dormir. Lo único es que tendrán una prohibición: nunca navegar hacia las islas imperecederas.

Pero los Señores de Valinor les ordenaron que no perdiesen de vista las costas de Númenor si viajaban hacia el oeste, y durante mucho tiempo los Dúnedain estuvieron contentos, aunque no comprendían del todo la finalidad de esta prohibición. Pero el designio de Manwë era que los Númenóreanos no tuvieran la tentación de buscar el Reino

Ahora bien, omitiendo a los hombres de la Tierra Media, nos centraremos en los de la isla de Númenor. Estos vivieron felices un largo tiempo, pero como consecuencia de su relación con los elfos y de la conciencia que tenían de que los elfos sí podían ir a las Tierras de Aman y de que eran inmortales, comenzaron a hacerse preguntas sobre el plan que Ilúvatar tenía para ellos y sobre su condición mortal, preguntas que acrecentará Sauron cuando llegue a la isla. Esto lo muestra la siguiente cita,

Now this yearning grew ever greater with the years; and the Numenóreans began to hunger for the undying city that they saw from afar, and the desire of everlasting life, to escape from death and the ending of delight, grew strong upon them; and ever as their power and glory grew greater their unquiet increased. For though the Valar had rewarded the Dúnedain with long life, they could not take from the weariness of the world that comes at last, and they died, even their kings of the see of Eärendil; and the span of their lives was brief in the eyes of the eldar. Thus it was that a shadow fell upon them: in which maybe the will of Morgoth was at work that still moved in the world. And the Númenóreans began to murmur, at first in their hearts, and then in open words, against the doom of Men, and most of all against the **Ba** which forbade them to sail into the West.

And they said among themselves: ‘Why do the Lords of the West sit there in peace unending, while we must die and go we know not whither, leaving our home and all that we have made? And the Eldad die not, even those that rebelled against the Lords. And since we have mastered all seas, and no water is so wild or so wide that our ships cannot overcome it, why should we not go to Avallónë and greet there our friends?’ (Tolkien, *The Silmarillion*, 129)<sup>119</sup>

---

Bendecido, ni intentaran sobrepasar los límites de su propia beatitud, y se enamoraran de la inmortalidad de los Valar y de los Eldar y las tierras en las que todo perdura. (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Maserá y Luis Domènech. 128)

Esta única regla, que no debía romperse nunca, será utilizada por Sauron para despertar en los hombres un deseo de conocer e ir más allá de lo permitido.

<sup>119</sup> Ahora bien, este anhelo crecía con los años; y los Númenóreanos empezaron a mirar con deseo la ciudad inmortal que asomaba a la distancia; y el sueño de una vida perdurable, para escapar de la muerte y del fin de las delicias, se fortaleció en ellos; y a medida que crecían en poder y en gloria, estaban más intranquilos. Porque aunque los Valar habían recompensado a los Dúnedain con una larga vida, no podía quitarles la fatiga del mundo que sobreviene al fin, y morían, aun los reyes de la simiente de Eärendil; y tenían un vida breve ante los ojos de los Eldar. Así fue que una sombra cayó sobre ellos: en la que tal vez obrara la voluntad de Morgoth que todavía se movía en el mundo. Y los Númenóreanos empezaron a murmurar, en secreto al principio, y luego con palabras manifiestas, en contra del destino de los Hombres, y sobre todo contra la Prohibición que les impedía navegar hacia el Occidente.

Y decían entre sí: –¿Por qué los Señores del Occidente disfrutaban de una paz imperecedera, mientras que nosotros tenemos que morir e ir a no sabemos dónde, abandonando nuestros hogares y todo cuando hemos hecho? Y los Eldar no mueren, aun los que se rebelaron contra los Señores. Y puesto que hemos dominado todos

Estas dudas y deseos que van surgiendo en el hombre y que se harán cada vez más fuertes, los conducirá a querer sobrepasar los límites y, no sólo marítimos, sino los naturales también, queriendo expandir la vida lo más posible, por el miedo a morir. De esta manera, la muerte es comprendida y sentida como una figura oscura e indeseada que, gracias a Sauron, desencadenará cambios en el comportamiento y el pensamiento de los Númenóreanos. Entre las consecuencias se encuentran el buscar poder y dominio sobre todo lo que se pueda, sin importar si para esto se debe esclavizar o matar al otro inocente, con el fin de acrecentar el poderío de la isla y el campo de su acción en Arda. Harán lo imposible, y buscarán hasta lo imposible, para detener su muerte, incluso abandonando su creencia en los Valar (que se transformará en resentimiento) y comenzar un culto a Melkor, instruidos por Sauron. Culto en el que se inmolaran víctimas, ya sean estas esclavos, animales, o personas de su misma comunidad que se opongan a los cambios y mantengan todavía la fe en las antiguas creencias. Tras esto, surgirá un rechazo casi que generalizado hacia las tradiciones, las historias y el conocimiento que se tenía antes, en búsqueda de un nuevo saber que los salve de la muerte. Gracias a todo lo anterior, las personas de la isla se volverán orgullosas y prepotentes, creerán que pueden alcanzar el completo dominio sobre sus vidas, e incluso que podrán llegar a las Tierras de Aman y enfrentar a los Valar, acción que los conducirá a morir en las aguas y que provocará el hundimiento de la isla en el mar para siempre.

Por lo anterior, podemos afirmar que el hecho que genera los deseos de dominio y poder, de saber más de lo que se puede, de tratar de llegar hasta mares inalcanzables y prohibidos para nosotros, y de superar la propia condición natural, es la muerte, pero no es ésta por sí misma, sino una distorsión y perversión de su significado original. Por esta razón, la comprensión de mundo y su significación se muestran aquí como algo de vital importancia, puesto que la visión que se tenga y cree de la realidad es lo que determinará la manera de vivir, relacionarse con el entorno y con uno mismo. Asimismo, su manera de ver el mundo le dará forma a éste para ellos, convirtiéndolo en un lugar en el que puedan vivir, en un mundo para ellos<sup>120</sup>, lo cual es un arma de doble filo, porque puede, a un mismo tiempo, ser benéfico

---

los mares, y no hay aguas demasiado salvajes o extensas para nuestras naves, ¿por qué no podemos ir a Avallónë y saludar allí a nuestros amigos? (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.264).

<sup>120</sup> En este dar sentido y forma al mundo está presente el peligro de comprender al mundo y a todo lo que hay en él como aquello que debe necesariamente ser controlado y dominado, sin embargo, como vimos que

para ellos y lo que los rodea o condenar todo a la destrucción, sea ésta inmediata o paulatina. Pese a lo anterior, hay que tener en cuenta que el deseo de navegar siempre más allá es algo connatural al hombre, casi un deseo que nos define, y Tolkien lo sabe, puesto que sus personajes humanos siempre conservan la esperanza de alcanzar algo que está más allá de ellos mismos. Pareciera que algo los llamará a seguir soñando, un anhelo del corazón humano que lo insta a mirar siempre hacia el horizonte.

Tras habernos detenido en el crear y el destruir, en el deseo y lo que éste conlleva, y en cómo el conocimiento se entreteje con lo anterior, podemos hablar ahora del bien y el mal en la obra de Tolkien. Podríamos decir que el mal se explica en relación con lo que hemos venido considerando, sobre el deseo y la acción de crear o destruir sólo para beneficio propio y para dominar el entorno, lo que también incluye el hecho de querer imponer una forma de ver el mundo y de mundo a todos y a la realidad misma. Así, de esos deseos egoístas o mal orientados, surge la voluntad de desunir a las comunidades y de generar violencia y muerte, que es una de las fuentes de la guerra. Además, el mal está ligado al deseo de superar los límites de la existencia natural y trastocar los sentidos que los otros dan al mundo. Por lo tanto, podemos decir que el mal no es solo un deseo egoísta que conlleva la destrucción de lo que hay en la realidad, como del ser que desea y que busca, en muchos casos, acabar con la libertad de los demás. Sino también, algo que está constantemente presente en el mundo. Dicha destrucción se lleva a cabo de muchas formas. Sin embargo, no podemos afirmar que haya sólo un mal absoluto en Tolkien, es decir, que, si se es malo, sólo se es malo, o que, si se es bueno, sólo se es bueno. Por el contrario, hay personajes que tienen matices tanto de luz como de oscuridad, como podemos ver –refiriéndonos a *El Señor de los Anillos*– en Boromir o en Gollum; o respecto a *El Silmarillion* en los hijos de Fëanor, quienes llevan a cabo tanto acciones bondadosas como crueles. Aunque es innegable que Melkor representa el mal, es importante resaltar que para Tolkien no todo es blanco o negro, sino que hay zonas grises y personajes que se mueven en ellas.

Ahora bien, ¿qué es el bien en Tolkien y cómo se muestra éste en su obra? La respuesta a esta pregunta podría ser el inverso de la explicación que dimos sobre el mal. De esta manera, el bien son aquellos deseos y acciones que no surgen del egoísmo, sino que, por

---

pasó con la Ilustración, el deseo desmesurado de poder tiende a volverse contra el que lo posee, transformándolo en un dominado más, en alguien, como diría Tolkien, subyugado por sus propios deseos.

el contrario, tienen como motivación el hacer del mundo un lugar en el que haya menos guerra y violencia y en el que se pueda ser libre. Es decir, que el único beneficiado de mi acción no sea yo ni busque ser yo, aunque haya que pasar por graves pruebas para lograrlo – como le ocurre a Frodo y a Sam, pues el bien que se obtendrá será mayor a los esfuerzos y beneficiará a muchos. Se trata de actuar de manera responsable desde la libertad. Ejemplo de esto son todas las batallas que emprenden los Valar contra Melkor a beneficio de los elfos y los humanos, cuando Eärendil navega junto con su esposa hasta Valinor para pedir perdón y socorro para los hijos de Ilúvatar, Tuor ayudando a los elfos de Gondolin o Frodo llevando el anillo para salvar a la Tierra Media del dominio de Sauron. Otra cosa que se relaciona con el bien es el hecho de que muchas veces se lo busca, porque no se quiere que las cosas hermosas que pueblan el mundo se pierdan para siempre<sup>121</sup>.

Con esto último, llegamos al último tema que queremos abordar en relación con Tolkien y el sentido de mundo que propone: la memoria, la cual va unida al olvido, la poesía y la tradición. Empezaremos con una cita de Tolkien.

Of the long years of peace that followed after the coming of Denethor there is little tale. In those days, it is said, Daeron the Minstrel, chief loremaster of the kingdom of Thingol, devised his Runes; and the Naugrim that came to Thingol learned them, and were well-pleased with the device, esteeming Daeron's skill higher than did the Sindar, his own people. By the Naugrim the *Cirth* were taken east over the mountains and passed into the knowledge of many peoples; bay they were little used by the Sindar for the keeping of records, until the days of the War, and much that was held in memory perished in the ruins of Doriath. But of bliss and glad life there is little to be said, before it ends; as works fair and wonderful, while still they endure for eyes to see, are their own record, and only when they are in peril or broken for ever do they pass into song. (Tolkien, *The Silmarillion*, 43)<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Es necesario recordar que el bien y el mal son las dos fuerzas que van dando forma al mundo mediante sus enfrentamientos, como veíamos más atrás en el capítulo. Convirtiéndose así en motivos rectores de la realidad y de los seres que la habitan.

<sup>122</sup> De los largos años de paz que siguieron a la llegada de Denethor, poco es lo que se cuenta. En esos días, se dice, Daeron el Bardo, maesro de sabiduría en el reino de Thingol, inventó sus Runas; y los Naugrim que se acercaron a Thingol las aprendieron, y se alegraron, teniendo el arte de Daeron en más alta estima que los Sindar, el propio pueblo de Thingol. Los Naugrim llevaron las *Cirth* hacia el este por sobre las montañas, y así llegaron al conocimiento de muchos pueblos; aunque los Sindar apenas las utilizarón en los registros de las crónicas hasta los días de la Guerra, y gran parte de lo que se guardaba en la memoria pereció en las ruinas de Doriath. Pero poco hay que decir de la beatitud y de la vida placentera antes de que concluyan; pues las obras bellas y maravillosas, mientras duran todavía y es posible contemplarlas, son su propio testimonio, y sólo cuando

Basándonos en la cita, podemos decir que, por lo general, y en el caso de Tolkien, se canta sobre aquello que se ha perdido o que corre peligro de serlo, ya que cantarlo es la única manera de preservarlo para la memoria y los tiempos futuros. Asimismo, la tradición y la memoria, para las criaturas de la Tierra Media, se vuelven conocimientos importantes a partir de los cuales se hace patente la trascendencia del pasado para el presente, lo que permite el surgimiento de una conciencia histórica que en momentos decisivos habrá de mostrarse como necesaria para poder actuar. El ejemplo central de esto, remitiéndonos a *El Señor de los Anillos*, es el trabajo de archivo que hace Gandalf, que además de confirmar que el anillo de Bilbo es el anillo único, permite reconocer a Sauron gracias a sus acciones pasadas y a los registros históricos. Así, los cantos se encargan de preservar el pasado, de transmitirlo y hacer posible que llegue hasta los distintos pueblos de la Tierra Media.

Otra cosa que resaltar es la diferencia entre la memoria de los elfos y la de los hombres. Los elfos viven cantando y recordando todo lo que ha pasado en el mundo, pero ese recordar los vuelve en parte tristes y nostálgicos, ya que anhelan un pasado al que no pueden retornar, cantan para traer a la presencia los hechos que presenciaron o de los cuales fueron parte activa. Los hombres, al contrario, están marcados por el olvido desde el principio, como ya hemos señalado. Esta marca hará que la función de la memoria sea un poco distinta en el caso de los seres humanos. Si bien también cumple el papel de recordar y hacer presente, la memoria constituye la manera de pasar de generación en generación los hechos, que, si no fueran cantados o escritos, caerían fácilmente en el olvido, puesto que los hombres no tienen la capacidad de recordar eternamente; su memoria es pasajera y muere con ellos. Debido a las características de la memoria de los hombres, éstos olvidarán también a los elfos y a todas las otras criaturas cuando su mundo se haya instalado por completo, que es lo que presenciamos en *El Señor de los Anillos*. Prueba de esto es lo que se dice sobre la muerte de Arwen:

Y allí por fin, cuando caían las hojas de *mallorn* pero no había llegado aún la primavera, se acostó a descansar en lo alto de Cerin Amroth; y allí estará la tumba verde, hasta que el mundo cambie, y los días de la vida de Arwen se hayan borrado para siempre de la memoria de los hombres que vendrán luego, y la *elanor* y la *niphredil* no florezcan más al este del mar. (Tolkien, *El Señor de los Anillos*, 85)

---

están en peligro o se quebrantan para siempre pasan a las canciones (Tolkien, *El Silmarillion*. Trads. Rubén Masera y Luis Domènech.95).

La memoria de los seres humanos es frágil, por eso cantamos y dejamos registro de lo que pasa en nuestras vidas, para no perder para siempre las cosas, sino que éstas permanezcan, aunque sea en el recuerdo y, aun así, muchas cosas caen en el olvido, no sólo porque nuestra memoria tiene un límite, sino porque a veces preferimos olvidar o se nos obliga a hacerlo. Justo aquí es cuando debemos hablar de la obra de Tolkien como memoria. Las obras del autor, se puede decir, son registros hechos por las criaturas de la Tierra Media para la posteridad o, al menos, es lo que pretenden. Precisamente *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos* son memorias escritas por Bilbo y Frodo sobre las cosas que vivieron y presenciaron<sup>123</sup>, y *El Silmarillion*, según el proyecto de Tolkien, buscaba ser una recopilación de textos encontrados y organizados por alguien, lo que pudo darse con el libro editado por Christopher Tolkien. Teniendo en cuenta esto, los pueblos, culturas y hechos que en ellos se narran constituyen lo único que nos ha llegado de esos grupos<sup>124</sup>, la única manera en que podemos conocerlas. Por lo tanto, podemos decir que los textos de Tolkien pueden ser tomados no sólo como literatura fantástica y, por ende, como un mero entretenimiento, sino como algo que en verdad nos habla y nos cuenta cosas que ocurrieron en tiempos pasados, lo cual nos puede recordar cosas importantes para nuestro presente y para nosotros como humanidad<sup>125</sup>. Dejaremos a Tolkien aquí y pasaremos a hablar de Lewis.<sup>126</sup>

### **C. Narnia: Nadando entre estanques.**

El mundo de Lewis se diferencia del de Tolkien porque tiene contacto con el nuestro, es decir, Narnia, aunque es una realidad completa, se conecta con nuestro mundo a partir de portales que se abren en el espacio y el tiempo y conducen a los seres humanos a la tierra de Aslán. Esto implica que, a diferencia de Arda, la fantasía de Lewis no es *immersive*, sino *portal-quest*, una narración en la que un personaje accede a un mundo distinto del suyo a través de un portal u otro tipo de entrada, ante todo para cumplir una misión que le permitirá conocer ese mundo, el cual nosotros vamos conociendo al mismo tiempo que él. Esta estructura de portales le dará la matriz a la realidad creada por Lewis. Cada portal es la entrada a un mundo distinto, esto quiere decir que no existe una sola y única realidad, sino

---

<sup>123</sup> Recuérdese el Libro Rojo de Bilbo que después pasaría a Frodo y éste a Sam.

<sup>124</sup> Como ocurre con las culturas humanas más antiguas.

<sup>125</sup> Sobre qué nos recuerda las obras de Tolkien hablaremos en las conclusiones.

<sup>126</sup> Ya que las dos obras que tratamos en el presente trabajo tienen en común que narran la creación de un mundo, se considerarán en Lewis los mismos aspectos que se trataron en Tolkien.



muchas y distintas, cada una con sus propias reglas y seres, cada una configurada de una manera diferente. Esta realidad entretejida de mundos tiene su origen en un lugar que llamaremos *in-between*, un espacio desde el que se puede entrar a todos los mundos que existen y en el que lo único que ocurre es que todo crece permanentemente, en el que todo rebosa de vida.

He was standing by the Edge of a small pool –not more than ten feet from side to side– in a wood. The trees grew close together and where so leafy that he could get no glimpse of the sky. All the light was green light that came through the leaves: but there must have been very strong sun overhead, for this green daylight was bright and possibly imagine. There were no birds, no insects, no animals, and no wind. You could almost feel the trees growing. The pool he had just got out was not the only one pool. There were dozens of others –a pool every few yards as far as his eyes could reach. You could almost feel the trees drinking the water up with their roots. This wood was very much alive. (Lewis, *The Magician's Nephew*, 21)<sup>127</sup>

Este lugar es el punto de encuentro de todos los mundos, un punto de comunicación y, hasta podría decirse, el sitio que los sustenta a todos. Junto con este *in-between* hay otro recurso que Lewis usa para crear una realidad que no es estática o cerrada, sino más bien porosa e interconectada, como si la realidad en la que vivimos y que conocemos estuviera compuesta de muchas más cosas de las que asumimos como un hecho. El recurso es insertar en la historia personajes literarios y lugares míticos como si estos fueran en verdad parte de nuestro mundo, “In those days Mr. Sherlock Holmes was still living in Baker Street and the Bastables were looking for treasure in the Lewisham Road” (Lewis, *The Magician's Nephew*, 3)<sup>128</sup>, y un poco más adelante hará referencia a la Atlántida<sup>129</sup>. Gracias a esto, se empiezan a abrir ciertas fisuras en nuestro conocimiento acerca de lo que consideramos qué es la realidad

---

<sup>127</sup> Estaba de pie junto al borde de un pequeño estanque –no había más de tres metros de un extremo a otro– en el interior de un bosque. Los árboles crecían muy juntos y eran tan frondosos que no se podía entrever ni un pedazo de cielo. La única luz que le llegaba era una luz verde que se filtraba por entre las hojas: pero sin duda existía un sol potente en lo alto, pues aquella luz natural verde era brillante y cálida. Era el bosque más silencioso que se pueda imaginar. No había pájaros, ni insectos, ni animales, y no soplaba el viento. Casi se podía sentir cómo crecían los árboles. El estanque del que acababa de salir no era el único. Había docenas de estanques, uno cada pocos metros hasta donde alcanzaban sus ojos, y creía percibir cómo los árboles absorbían el agua con sus raíces. Era un bosque lleno de vida (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart. 18-19).

<sup>128</sup> En aquellos tiempos Sherlock Holmes vivía aún en la calle Baker y los Bastable buscaban tesoros en Lewis-Ham Road (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart. 10).

<sup>129</sup> En el caso de Sherlock Holmes, la referencia a él también puede ayudar al lector a situar la historia que va a ser narrada en un momento de tiempo específico, esto es entre finales del siglo XIX y principios del XX.

y cómo está conformada, constituyéndose como un plano compuesto de muchos planos. El mundo, tal y como lo conocemos, se abre a la posibilidad de ser habitado por la literatura y el mito y, también, yendo más allá, de revestirse y ser habitado por toda forma de ser posible. Por lo tanto, la realidad se muestra como algo que puede cambiar, algo multifacético y con infinitas posibilidades de ser.

Ahora bien, ¿cómo entra Narnia en todo esto? Antes de que existiera Narnia como tal, había una especie de espacio negro, en el que, tal vez, había una especie de suelo. A ese lugar fueron a parar los protagonistas de la historia justo en el momento en que una voz comenzaba a cantar una melodía, de la cual va a surgir el mundo. Esa melodía va creando paulatinamente la realidad frente a los ojos de los personajes y del lector. Veamos cómo va surgiendo Narnia, cómo toma forma:

In the darkness something was happening at last. A voice has begun to sing. It was very far away and Digory found it hard to decide from what direction it was coming. Sometimes it seemed to come from all directions at once. Sometimes he almost thought it was coming out of the earth beneath them. Its lower notes were deep enough to be the voice of the earth herself. There were no words. There was hardly even a tune. But it was, beyond comparison, the most beautiful noise he had ever heard. It was so beautiful he could hardly bear it. (...). Then two wonders happened at the same moment. One was that the voice was suddenly joined by other voices; more voices than you could possibly count. They were in harmony with it, but far higher up the scale: cold, tingling, silvery voices. The second wonder was that the blackness overhead, all at once, was blazing with stars. They didn't come out gently one by one, as they do on a summer evening. One moment there had been nothing but darkness; next moment a thousand, thousand points of light leaped out—single stars, constellations, and planets, brighter and bigger than any in our world. (Lewis, *The Magician's Nephew*, 72-73)<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> En la oscuridad empezaba a suceder algo por fin. Una voz había comenzado a cantar. Sonaba muy distante y a Digory le constaba mucho decidir de qué dirección provenía. En ocasiones parecía provenir de todas a la vez; otras veces casi creía que surgía de la tierra bajo sus pies, pues las notas bajas eran lo bastante graves como para ser la voz de la tierra misma. No había palabras. Apenas si existía melodía. Sin embargo, se trataba, sin comparación posible, del sonido más hermoso que había oído jamás. Resultaba tan hermoso que apenas podía soportarlo (...). En ese momento ocurrieron dos prodigios al mismo tiempo. Uno fue que a la voz se le unieron de repente otras voces; tantas que era imposible contarlas. Estaban en armonía con ella, pero situadas en un punto mucho más alto de la escala: voces frías, tintineantes y brillantes. El segundo prodigio fue que la oscuridad sobre sus cabezas se llenó, de improviso, de fulgurantes estrellas. Éstas no surgieron suavemente de una en una, como sucede en una tarde de verano, sino que, de una total oscuridad, se pasó a miles y miles de puntos de luz

Aquí, a diferencia de Arda, es casi todo el tiempo una única voz la que canta y da ser al mundo, así como la que lo diseña. La realidad proviene de sólo una forma de pensamiento, razón por la cual sólo su visión toma existencia. Asimismo, es un mundo que durante unos pocos días rebosará de vida, lo que tiene como consecuencia que cualquier cosa que caiga en la tierra durante ese lapso será, en cierto sentido, como una semilla que brotará y de la cual surgirá una “planta”. Es lo que pasa con el farol, que proviene de un pedazo de metal de un farol de nuestro mundo; o con el árbol, cuyo fruto exquisito nace de la bolsa de caramelos. Otra cosa que resaltar es que Narnia es creado para que sus criaturas vivan en él y lo cuiden, para que desarrollen su historia, desde el principio hasta el final de su tiempo, claro está que todo orientado por Aslan.

En la obra de Lewis, la formación de Narnia se divide en dos momentos: el primero es su creación, sobre la cual ya hemos hablado; el segundo es su fundación o bautizo. Aslan dice: “Narnia, Narnia, Narnia, awake. Love. Think. Speake. Be walking trees. Be talking beasts. Be divine waters” (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 85), y

“Creatures, I give you yourselves,” said the strong, happy voice of Aslan. “I give to you forever this land of Narnia. I give you the woods, the fruits, the rivers. I give you the stars and I give you myself. The Dumb Beasts whom I have not chosen are yours also. Treat them gently and cherish them but do not go back to their ways lest you cease to be Talking Beasts. For out of them you were taken and into them you can return. Do not so”. (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 86)<sup>131</sup>

Gracias a que Aslan da el ser definitivo y hace la entrega de Narnia y su fundación con la palabra, ésta tiene una gran importancia. La palabra se convierte en aquello que designa y crea un espacio determinado. En este caso específico, la palabra, por decir así, divina del león, designa a Narnia como Narnia<sup>132</sup>. Asimismo, la palabra se convierte en una acción, pues con

---

que se materializaron todos a la vez: estrellas individuales, constelaciones y planetas, más brillantes y grandes que los de nuestro mundo (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.42).

<sup>131</sup> –Criaturas, os doy vuestro ser –dijo la voz potente y alegre de Aslan–. Os entrego para siempre este país de Narnia. Os doy los bosques, las frutas, los ríos. Os doy las estrellas y me entrego yo mismo a vosotros. Las criaturas mudas que no he elegido también os pertenecen. Tratadlas con cariño y amadlas, pero no volváis a comportaros como ellas, no sea que dejéis de ser Bestias Parlantes. Pues provenís de ellas y a ellas podéis regresar. No lo hagáis (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.49).

<sup>132</sup> Casi podríamos decir que el nombre incluye en él las principales características del lugar que designa. De esta manera, Narnia nombra a un país en el que habitan bestias parlantes, divinidades del agua, donde los árboles hablan y los humanos deben gobernar justamente.

ella Aslan entrega a Narnia y a sí mismo a las criaturas. Así, el lenguaje se transforma en el acto de dar, de donar a los demás. Además, la palabra asume la función de ser una capacidad diferenciadora, es decir, los seres que habitan en el mundo se diferencian los unos de los otros primordialmente por la capacidad de hablar, la cual conlleva el pensamiento. Así, se crea una primera división: los animales y otras criaturas que pueden hablar y las que no. Esto, a su vez, designa a los actores principales de Narnia, es decir, que los que tendrán participación en la historia<sup>133</sup> son aquellos que pueden hablar y, por lo tanto, en cierto sentido y hasta un cierto límite, decidir el curso de su historia. La palabra saca a las criaturas de un estado de vida completamente sometido a los instintos y al desarrollo natural de las cosas, para ofrecerles la oportunidad de dar sentido al mundo y configurarlo.

En el momento de la creación de Narnia hay otro elemento que resulta crucial: la presencia de agentes que no son nativos del lugar, es decir, Digory, Polly, el cochero, el tío Andrew –todos humanos hasta aquí– y la bruja<sup>134</sup>. Estos no-nativos introducirán en Narnia cosas que no estaban en la canción de Aslan ni surgieron de ella, como el mal y el gobierno humano. Hablaremos primero del mal.

Como ya hemos mencionado, Lewis propone un tipo de realidad en la que hay muchos mundos (Narnia y nuestro mundo no son los únicos). Al contrario, hay muchos más, entre ellos el lugar del que viene la bruja<sup>135</sup>. Charn, la capital del país de la bruja, y la situación de éste en general, constituyen un paralelo casi que perfecto con Narnia. Mientras que éste último está empezando su vida, el otro ésta muriendo. Mientras que el uno rebosa de colores y vitalidad, el otro es oscuro y sin vida, nada crece en él<sup>136</sup>. Un buen ejemplo es el siguiente pasaje:

---

<sup>133</sup> Tanto en la que leemos como en la historia propia de Narnia.

<sup>134</sup> Al caballo no lo nombramos en la lista, porque al convertirse en una bestia parlante, es casi como si hubiera vuelto a nacer como una criatura de Narnia.

<sup>135</sup> La misma que será la bruja blanca.

<sup>136</sup> Otro paralelo es la música. En ambos casos, ésta se encarga de traer a la vida a los seres. En un caso, da el ser a las criaturas de Narnia; en el otro, despierta a la bruja de su sueño. En el caso de Charn sólo se despierta un único ser. La música, en este caso, es estridente:

Y el sonido siguió aumentando: siempre basado en una nota, un melodioso sonido ininterrumpido, aunque había algo inquietante en su dulzura, hasta que toda la atmósfera de aquella enorme habitación vibró con él y notaron cómo el suelo de piedra temblaba bajo sus pies. Luego, por fin, empezó a mezclarse con otro sonido, vago y catastrófico, que al principio recordó el rugir de un tren lejano y luego el estampido de un árbol al desplomarse. Oyeron algo parecido a grandes pesos que caían. Finalmente, con una repentina ráfaga de aire y un retumbo, y una sacudida que casi los derribó al suelo, más o menos una cuarta parte del techo situado en un extremo de la habitación

Low down and near the horizon hung a great, red sun, far bigger than our sun. Digory felt at once that it was also older than ours: a sun near the end of its life, weary of looking down upon that world. To the left of the sun, and higher up, there was a single star big and bright. Those were the only two things to be seen in the dark sky; they made a dismal group. And on the earth, in every direction, as far as the eye could reach, there spread a vast city in which there was no living thing to be seen. And all temples, towers, palaces, pyramids, and bridges cast long, disastrous-looking shadows in the light of that withered sun. Once a great river had flowed through the city, but the water had long since vanished, and it was now only a wide ditch of gray dust. (Lewis, *The Magician's Nephew*, 46)<sup>137</sup>

El mundo de la bruja es un mundo muerto que se encuentra al borde de la aniquilación y en el cual, desde hace un largo tiempo, la vida se ha agotado. Lo interesante aquí es el motivo que condujo a la destrucción de Charn. En la obra de Lewis, el conocimiento se presenta unido tanto al bien como al mal. De esta manera, Aslan se ve como fuente de un saber total, él lo conoce todo y actúa desde allí en pro de los demás, sobre todo de Narnia y sus habitantes. Es un conocimiento que cuida y tiene como objetivo preservar lo creado. A diferencia de lo anterior, el conocimiento asociado a la bruja o al tío Andrew surge de un deseo de poder y de la firme creencia en que el saber te da el derecho a no responder a reglas morales o éticas, sino a la libertad de hacer lo que quieras, lo cual aplica tanto para la búsqueda del conocimiento como para su aplicación práctica. De esta manera, el saber puede ser usado tanto para el bien o para el mal, es decir, para ayudar a los otros o para llevar a cabo tus deseos sin importar lo que esto implique, lo cual es el caso de la bruja y del tío de Digory. En el caso de Jadis, el conocimiento le da el poder para destruir su mundo y realizar un

---

se vino abajo, enormes bloques de mampostería cayeron alrededor de los niños, y las paredes se bambolearon. El sonido de la campana se apagó. Las nubes de polvo se disolvieron. Todo volvió a quedar muy silencioso. (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart. 39)

La música, compuesta de una sola nota, implica destrucción y trae a la vida, pero no de una forma natural, sino a partir de un hechizo que la bruja había pronunciado.

<sup>137</sup> Muy bajo y cerca de la línea del horizonte flotaba un enorme sol rojo, mucho mayor que el nuestro. Digory tuvo inmediatamente la impresión de que también era mucho más viejo: un sol que se hallaba cerca del final de su existencia, cansado de contemplar aquel mundo. A la izquierda del sol, y algo más alto, había una única estrella, grande y luminosa. Aquéllas eran las únicas dos cosas que se podían ver en el oscuro firmamento; formaban un grupo deprimente. Y en tierra, en todas direcciones hasta donde alcanzaba la vista, se extendía una ciudad inmensa en la que no se veía ni un ser vivo. Y todos los templos, torres, palacios, pirámides y puentes proyectaban largas sombras de aspecto desastroso a la luz de aquel sol marchito. En el pasado un gran río había discurrido a través de la ciudad, pero el agua había desaparecido hacía ya mucho tiempo, y en aquellos momentos no quedaba otra cosa que una amplia zanja de polvo gris (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart. 29).

hechizo de sueño con el cual puede dormir hasta que alguien la despierte y la saque de allí. Este saber recibe el nombre de “La Palabra Deplorable”. La bruja lo explica así:

“That was the secret of secrets”, said the Queen Jadis. “It had long been known to the great kings of our race that there was a word which, if spoken with the proper ceremonies, would destroy all living things except the one who spoke it. But the ancient kings were weak and soft-Hearted and bound themselves and all who should come after them with great oaths never even to seek after the knowledge of that word. But I learned it in a secret place and paid a terrible price to learn it. I did not use it until she forced me to it. (Lewis, *El Sobrino del Mago*, 47)<sup>138</sup>

En esta cita podemos apreciar, primero, que la bruja rompe con la tradición real de no buscar ese conocimiento prohibido porque tiene el potencial de acabar con todo. Y, segundo, que a Jadis no le importa hacer uso de “La Palabra Deplorable” si esto la ayuda a conseguir lo que desea: el dominio sobre su mundo, aunque al final no tenga nada sobre lo cual reinar. Es necesario añadir que la bruja actúa de esa manera porque es la única forma que le queda de asegurar su poder, puesto que su hermana la iba a vencer en la guerra por el reino, es decir, que en lugar de aceptar la derrota o seguir en la batalla hasta sus últimas consecuencias, prefiere destruirlo todo, ya que sólo así se asegura de que nadie más obtendrá lo que ella desea, demostrando así que es la más poderosa. Se atribuye a sí misma el derecho a decidir sobre la vida de los demás, y lo hace. Al final, se hallará sola en medio de un mundo muerto, pero esto no importa; después de todo, demostró ante los demás y ante ella misma, que tiene el poder y que puede hacer lo que quiera. Jadis se convierte así en un exponente del uso del poder hasta los límites en los que éste atenta contra la vida y la dignidad humana o de cualquier otra criatura.

Un elemento que va unido a esa manera de comprender y ejercer el conocimiento y el poder es ver a los demás, a todo lo que me rodea, como meros instrumentos de los cuales puedo valerme para conseguir lo que quiero. La bruja dice:

---

<sup>138</sup> –Ése era el mayor secreto de todos los secretos –respondió la reina Jadis–. Desde tiempos inmemoriales los grandes reyes de nuestra raza habían sabido que existía una palabra que, si se pronunciaba con el ceremonial adecuado, destruiría a todos los seres vivos excepto al que la pronunciase. Sin embargo, los antiguos reyes eran débiles y blandos y, mediante terribles juramentos, se obligaron a sí mismos y a todos los que les sucedieran a no intentar averiguar jamás cuál era esa palabra. Pero yo la aprendí en un lugar recóndito y pagué un precio altísimo por ellas. No la usé hasta que ella me obligó a hacerlo (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.30).

“But the people?” gasped Digory.

“What people, boy?” asked the Queen.

“All the ordinary people,” said Polly, “who’d never done you any harm. And the women, and the children, and the animals.”

“Don’t you understand?” said the Queen (still speaking to Digory).

“I was the Queen. They were all *my* people. What else were they there for but to do my will?”

“It was rather hard luck on them, all the same,” said he.

“I had forgotten that you are only a common boy. How should you understand reasons of State? You must learn, child, that what would be wrong for you or for any of the common people is no wrong in a great Queen such as I. The weight of the world is on our shoulders. We must be freed from all rules. Ours is a high and lonely destiny.”. (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 47)<sup>139</sup>

Para la reina, en relación con su poder político, los seres que habitan su mundo no son más que cosas que le pertenecen y, por ende, de las cuales puede disponer como ella desee. Jadis introduce aquí el peligro que existe si un gobernante, basándose en su poder, se da derecho a sí mismo sobre los demás. Según esto, podemos decir que el mal tiene su fuente en los deseos de poder de las personas, y en una visión de mundo en la que el individuo se da primacía a sí mismo sobre los otros, hasta tal punto que estos pierden todo otro significado que no sea el de cosas útiles a los propios deseos.

Junto con este poder político, Lewis nos enseña, como ya hemos visto, que el conocimiento puede servir a esta visión de mundo, posibilitando una mayor eficacia en el ejercicio del poder sobre los demás y la negación de su libertad. Es relevante mencionar que

---

<sup>139</sup> – ¿Y la gente? –preguntó Digory con voz entrecortada.

– ¿Qué gente, muchacho?

–Toda la gente de a pie –dijo Polly– que no le había hecho a usted ningún daño. ¿Y las mujeres, los niños y los animales?

– ¿Es qué no lo comprendes? –replicó la reina, que se dirigía siempre a Digory únicamente–. Yo era la reina. Todos eran mis súbditos. ¿Para qué otra cosa servían si no era para cumplir mi voluntad?

–Pues vaya mala suerte que tuvieron –indicó él.

–Había olvidado que no eres más que un muchacho vulgar. ¿Cómo podrías comprender las razones de Estado? Debes aprender, niño, que lo que podría resultar incorrecto para ti o para cualquier persona corriente no lo es para una gran reina como yo. El peso del mundo descansa sobre nuestros hombros, y por lo tanto debemos estar libres de toda regla. El nuestro es un destino sublime y solitario (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.30).

esta forma de ver la realidad y a sí mismo conduce a una incapacidad para reconocer los límites de la propia acción, simplemente, porque según esta comprensión, éstos no existen. Esto se evidencia en algo que dice el tío Andrew.

“Silence, sir!” said Uncle Andrew, bringing his hand down on the table. “I will not be talked to like that by a little, dirty, scholboy. You don’t understand. I am the great scholar, the magician, the adept, who is *doing* the experiment. Of course, I need subjects to do it *on*. Bless my soul, you’ll be telling me next that I ought to have asked the guinea-pigs’ permission before I used *them*! No great wisdom can be reached without sacrifice. But the idea of my going myself is ridiculous. It’s like asking a general to fight as a common soldier. Supposing I got killed, what would become of my life’s work?”. (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 17)<sup>140</sup>

En esta cita podemos ver cómo el tío Andrew cree que el tipo de conocimiento que persigue le da el derecho de valerse de lo que sea necesario para lograr lo que él quiere, que, en este caso, es poder entrar a otros mundos. Gracias a esto, el saber y su búsqueda muestran su lado más oscuro: la convicción de que el conocimiento puede hacer uso de todo de la manera que le plazca, con tal de asegurar su desarrollo y consecución. Según esto, el saber, en este caso, no tiene nada que lo limite. Todo aquello que defienda los derechos de las criaturas que se ven inmersas en sus experimentos o con las que se topa en su camino, queda anulado, pues nada más, aparte del conocimiento, tiene valor por sí mismo. Siendo así, podemos decir que el mal en Lewis implica y nace de una visión de mundo en la que se busca el poder y la primacía del individuo sobre todo lo demás, aniquilando la libertad y la vida de los otros<sup>141</sup>.

Después de que Digory despierta a la bruja, la lleva, sin desearlo, a nuestro mundo, y más tarde a Narnia, lo cual implica que el mal no surge en el mundo fantástico, sino que llega a él. Frente a esta intromisión, Aslan hace dos cosas: la primera, establece que la raza humana, “los hijos de Adán y las hijas de Eva”, como el los llama, deberán regir en Narnia

---

<sup>140</sup> – ¡A callar, señor mío! –ordenó el anciano, descargando la mano sobre la mesa–. No pienso permitir que un mugriento colegial me hable de ese modo. No lo comprendes. Soy el gran estudioso, el mago, el experto, que «realiza»el experimento. Claro que necesito sujetos sobre los que efectuarlo. ¡Dios mío, lo próximo que me dirás es que debería haber pedido permiso a los conejillos de Indias antes de utilizarlos! Es imposible alcanzar gran sabiduría sin sacrificios, pero la idea de que fuera yo mismo resulta ridícula. Es igual que pedir a un general que pelee como un soldado raso. Imaginemos que muero, ¿qué sería del trabajo de toda mi vida? (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.17).

<sup>141</sup> Es necesario añadir que si la palabra, en relación con Aslan, significa crear, entonces respecto de la bruja adopta el significado de destruir. Por lo tanto, podemos decir que la palabra, en Lewis, tiene un doble sentido y uso, ya que puede tanto crear como destruir.



para protegerla del mal que han traído y de todos los otros que puedan surgir; y la segunda, envía a Digory y Polly con la misión de traerle una fruta que se encuentra en un jardín muy especial, de la cual brotará un árbol que protegerá al país durante un largo tiempo. Hablaremos en primer lugar de la segunda. Cuando Digory llega al jardín, se encuentra con la bruja blanca, quien ha comido una manzana del árbol y lo tienta para que él también coma una, cosa que Aslan le dijo que no hiciera, ya que:

“Well, she ate one.”

“Chils,” he replied, “that is why all the rest are now a horror to her. That is what happens to those who pluck and eat fruits at the wrong time and the wrong way. The fruit is good, but they loathe it ever after.”

“Oh I see,” said Polly. “And I suppose because she took it in the wrong way it won’t work for her. I mean it won’t make her always young and all that?”

“Alas,” said Aslan, shaking his head. “It will. Things always work according to their nature. She has won her heart’s desire; she has unwearying strength and endless days like a goddess. Ut length of days with an evil heart is only length of misery and already she begins to know it. All get what they want; they do not always like it.” (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 131)<sup>142</sup>

Digory no se deja llevar por los deseos de su corazón, incluso si estos no son egoístas, sino que hace lo que se le ha pedido, con lo que realiza una acción que beneficiará a muchos: en lugar de prevalecer él mismo, prevalecen los demás. Tal vez en esto, en poner primero a los otros y actuar para su bienestar, se encuentra la base del bien para Lewis. El bien es actuar desde la libertad, no viendo el mundo como aquello que me pertenece, sino como a lo cual debo contribuir para hacer de él un mejor lugar para los otros y para mí. Luchar por un mundo común y no por un reinado solitario en una realidad que yo domine. Así como existen un

---

<sup>142</sup> –Bueno, se comió una.

–Chiquilla –replicó él–, por ese motivo ahora el resto le produce pavor. Eso es lo que sucede a aquellos que arrancan y comen frutas cuando no deben hacerlo. La fruta es buena, pero la aborrecen a partir de ese momento.

–Vaya, entiendo –dijo Polly–. Y supongo que puesto que la tomó de un modo indebido no funcionará con ella. Quiero decir que no hará que sea siempre joven y todo eso, ¿verdad?

– ¡Ay! –suspiró Aslan, sacudiendo la cabeza–. Sí lo hará. Las cosas siempre actúan de acuerdo con su naturaleza. Ha obtenido lo que más deseaba; posee energía inagotable e infinitos días de vida, como una diosa. Pero una vida larga con un corazón malvado no es otra cosa que un sufrimiento interminable y ya empieza a darse cuenta de ello. Todos obtienen lo que desean; no a todos les gusta (Lewis, *El Sobrino del Mago*, 68-69. Trad. Gemma Gallart.).

proceder bondadoso y uno egoísta, no debemos olvidar que existe la tentación, aquel borde en el que se encuentran el desear sólo para mí y el pensar en los otros. De esta manera, la tentación es el momento en el que cada uno decide si quiere construir la realidad únicamente según sus deseos y visión o si hace del mundo un lugar de trabajo mutuo donde se reconoce a los demás como importantes e iguales.

En segundo lugar, hablaremos brevemente del papel del hombre en Narnia, el cual empieza con la instauración de su reinado.

When the crowns had been cooled in the river Aslan made Frank and Helen kneel before him and he placed the crowns on their heads. Then he said, “Rise up King and Queen of Narnia, father and mother of many kings that shall be in Narnia and the Isles and Archeland. Be just and merciful and brave. The blessing is upon you.” (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 129)<sup>143</sup>

Al hacer esto, Aslan delega en los seres humanos la protección de Narnia contra todo mal, incluso el que ellos mismos pueden hacer, instándolos a ser reyes justos y buenos, en compensación por haber sido los causantes de que el mal llegara a Narnia desde el momento de su nacimiento. Asimismo, son los encargados de mantener la paz, y estarán en el principio y el final del mundo, así que, aunque sean agentes externos, no creados por Aslan –al menos en ese mundo<sup>144</sup>– los seres humanos asumirán un papel central en el desarrollo de la historia de Narnia desde su principio<sup>145</sup>. Como consecuencia de todo lo anterior, podemos decir que en el ser humano está presente tanto la capacidad de causar destrucción como de enmendar los daños que produce. Aslan lo sabe, y lo usará para la protección de su mundo.

---

<sup>143</sup> Una vez que hubieron enfriado las coronas en el río, Aslan hizo que Frank y Helen se arrodillaran ante él y colocó las coronas en la cabeza de los soberanos. Luego dijo:

–Alzaos, rey y reina de Narnia, padre y madre de muchos reyes que reinarán en Narnia, en las Islas y en Archeland. Sed justos, compasivos y valerosos. Os doy mi bendición (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.67-68).

<sup>144</sup> Hay un momento en *El Viajero del Alba o El León, la Bruja y el Ropero* en el que Aslan le dice a Lucy que en nuestro mundo él también está presente, sólo que lo conocemos con otro nombre. Por esto, podríamos decir que Aslan y el superior al que él responde pueden ser los creadores de más mundos aparte de Narnia.

<sup>145</sup> De la historia de Narnia, el lector sólo tendrá noticia de aquello que es contado en las *Crónicas*. Por lo general, relatos de los momentos más decisivos, o de cuando el país está en guerra o pasando por un mal momento. También vale mencionar que las *Crónicas*, como su nombre lo indica, son documentos en los que se recoge la historia de un lugar, en este caso, relatos de viajeros sobre un lugar distinto a nuestro mundo, una realidad aparte. Asimismo, como objeto histórico, las *Crónicas* sólo nos cuentan los momentos de Narnia en los que se da un paso de nuestro mundo al otro. Sólo conocemos lo que las personas que han ido allí saben, las cosas en las que han estado presentes y en las que han participado.

Una última cosa que mencionar respecto a los seres humanos en Narnia es el hecho de que son niños y jóvenes los que van al país, no adultos. Pareciera que en las cosas en las que no pueden tomar parte los niños y los jóvenes en nuestro mundo, aquellas que no pueden resolver y en las que se ven impotentes, en Narnia sí pueden formar parte y resolverlas, de hecho, son ellos los encargados de dirigir el destino de Narnia. Así, vemos a los Pevensy ir a la guerra contra la reina blanca, o a Digory buscando algo que sane a su madre y proteja a Narnia. Los jóvenes y los niños tienen un papel importante en la construcción del mundo, y allí pueden demostrarlo y vivirlo, a comparación, tal vez, de un lugar en el que dar solución o ayuda para resolver grandes problemas no es su función o no les es permitido, como lo es nuestro mundo. Narnia podría verse, desde este punto de vista, como un espacio en el que las voces y el actuar de los que generalmente no son tenidos en cuenta son escuchadas y tienen un rol esencial en la configuración de la realidad. Podríamos incluso arriesgarnos a decir que en las *Crónicas* los niños enfrentan a los adultos que ostentan el poder y su dominio tiránico sobre los narnianos, abriendo las posibilidades de futuro y restaurando el mundo de un estado de guerra a un estado de paz.

El último aspecto para considerar sobre Lewis es la relación que tiene Narnia con otros mundos, sobre todo con nuestra realidad. En primer lugar, nuestro mundo siempre es el punto del que se parte y al que se regresa finalmente; en segundo lugar, casi nunca algo viene de Narnia hacia nosotros, sino que somos nosotros los que vamos a ese país, los que somos llamados. Esto no quiere decir que los narnianos no puedan entrar en nuestra realidad, sino que simplemente no lo hacen o no es necesario. Tal vez, esto sea un indicio de que los seres humanos tenemos acceso a Narnia cuando este mundo está en problemas y necesita de nuestra ayuda. Después de todo, como vimos, el hombre tiene el deber de ayudar a restaurar la paz en Narnia, mientras que los narnianos no tienen ese compromiso con nuestra realidad.

La segunda cosa que mencionar es que, aunque los mundos pueden estar interconectados por portales u otros tipos de entradas, estos no se afectan mutuamente en ningún momento. En su lugar, los que se ven afectados son los viajeros y la realidad con la que entran en relación. Así, los niños viajan a Narnia y tienen un papel en ella, lo que puede cambiar su perspectiva y conocimiento; pero además de esto, no existe una relación en la que algo que ocurra en Narnia produzca un cambio directo o visible en nuestro mundo o

viceversa. Puesto que, si algo cambia, es más que todo algo que sufre un individuo, no el conjunto de nuestro mundo<sup>146</sup>.

La tercera cosa, junto a que los seres humanos tengamos un papel en Narnia, es el hecho de que Narnia adquiere conocimiento de algunas tradiciones o elementos que han sido centrales para nuestro desarrollo, ante todo cultural<sup>147</sup>. De esta manera, el hecho de que Aslan nos denomine como “Hijos de Adán e Hijas de Eva” incluye un trasfondo religioso e histórico con base en el cual el león nos conoce y nos determina como parte de un determinado grupo y mundo. Casi se puede decir que para Aslan somos primordialmente “Hijos de Adán e Hijas de Eva”, lo que implica que para él nuestra condición humana esté atravesada por un principio según el cual caímos en el mal, y que hacemos parte de un mundo creado por Dios, quizás el mismo dios al que él responde. Si esto es verdad, se crearía una conexión mucho más fuerte entre mundos y se crearía una única matriz de realidad, la cual se fundamentaría en un único dios del que surge todo, lo que no quita el hecho de que haya realidades múltiples, por el contrario, el dios sería fuente de mundo o mundos, en este caso, y tendría conocimiento sobre todos. Asimismo, nuestras tradiciones pasan a formar parte de Narnia, porque gracias a Aslan, todas las criaturas de Narnia nos conocerán de esa manera<sup>148</sup>.

En último lugar debemos decir que el mundo de la bruja actúa como una premonición y una advertencia para nosotros, Aslan dice:

They looked and saw a little hollow in the grass, with a grassy bottom, warm and dry.

“When you were last here,” said Aslan, “That hollow was a pool, and when you jumped into it you came to the world where a dying sun shone over the ruins of Charn. There is no pool now. That world is ended, as if it had never been. Let the race of Adam and Eve take warning.”

---

<sup>146</sup> Esto no implica que a partir del cambio de un individuo no se pueda empezar a generar una transformación mayor, sólo que en el caso de la relación entre Narnia y nuestro mundo no alcanzamos a ver que tenga lugar una mutación que conduzca a una nueva configuración de nuestra realidad.

<sup>147</sup> Con esto nos referimos a Occidente, no a Oriente.

<sup>148</sup> Algo que podría ayudar a justificar el que de Dios y de Aslan, ya que el segundo se relaciona con el primero, surgen los mundos, es el hecho de que cuando estás con Aslan no necesitas de ningún portal o entrada a los mundos, porque él mismo es la entrada y el regreso a ellos:

–Por favor –dijo–, ¿Podemos Volver a casa ahora? Olvidó decir «Gracias», pero lo pensaba, y Aslan lo comprendió.

–No necesitáis anillos so estoy con vosotros –indicó la voz de Aslan. Los niños parpadearon y miraron a su alrededor. Volvían a estar en el Bosque entre los Mundos; el tío Andrew yacía sobre la hierba, dormido aún; el león estaba junto a ellos. (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart. 132-133)

“Yes, Aslan,” said both the children. But Polly added, “But we’re not quite as bad as that world, are we, Aslan?”

“Not yet, Daughter of Eve,” he said. “Not yet. But you are growing more like it. It is not certain that some wicked one of your race will not find out a secret as evil as the Deplorable Word and use it to destroy all living things. And soon, very soon, before you are an old man and an old woman, great nations in your world will be ruled by tyrants who care no more for joy and justice and mercy than the Empress Jadis. Let your world beware. That is the warning. (Lewis, *The Magician’s Nephew*, 133)<sup>149</sup>

De esta manera, Aslan, que conoce los tres mundos, nos advierte acerca de que podemos, llevados por los deseos egoístas y el uso irresponsable del conocimiento, acabar con nuestro mundo. Gracias a esto, podemos ver a Narnia, la Tierra y Charn como tres etapas en el desarrollo histórico de un solo mundo: su nacimiento, fundado en la bondad, su edad madura, en la que se debate entre el bien y el mal, y su final. Como consecuencia de esto, Narnia y Charn actúan como un paralelo, como dos visiones de la realidad que, ante nuestros ojos, se presentan como caminos posibles. Así, pues, podemos guiarnos por nuestras ansias de dominio o tratar de construir un mundo más justo. La elección dependerá de nosotros.

---

<sup>149</sup> Miraron y vieron un pequeño hueco en la tierra, con el fondo cubierto de hierba caliente y seca.

–La última vez que estuvisteis aquí –explicó Aslan–, ese hueco era un estanque, y cuando saltasteis a su interior fuisteis a parar al mundo donde un sol moribundo brillaba sobre las ruinas de Charn. Ahora ya no existe el estanque. Ese mundo ya no existe, es como si jamás hubiera estado allí. Que la raza de Adán y Eva tome buena nota.

–Sí, Aslan –respondieron los dos niños; aunque Polly añadió:

–Pero no somos tan malos como ese mundo, ¿verdad, Aslan?

–Aún no, Hija de Eva. Aún no. Pero cada vez os parecéis más a él. No os aseguro que alguien malvado de vuestra raza no encuentre un secreto tan diabólico como la Palabra Deplorable y lo use para destruir a todos los seres vivos. Y pronto, muy pronto, antes de que seáis ancianos, grandes naciones de vuestro mundo estarán gobernadas por tiranos a quienes importará tan poco la felicidad, la justicia y la compasión como a la emperatriz Jadis. Que vuestro mundo tenga cuidado. Ésa es la advertencia (Lewis, *El Sobrino del Mago*. Trad. Gemma Gallart.69).

### **Conclusiones: Dos mundos fantásticos en defensa de la libertad**

Hasta este momento del trabajo se ha buscado ir formando un mapa histórico, conceptual y narrativo que fundamente el presente apartado. Debido a esto, vimos, en primera instancia, un breve desarrollo histórico de la fantasía, así como algunos conceptos claves en el campo de la literatura fantástica, y lo que Tolkien y Lewis proponen al respecto. En segunda instancia, vimos las principales características de mito, razón ilustrada e imaginación, con el fin de construir un marco tanto histórico como epistemológico que explicara la visión racional-científica que prima desde el siglo XIX y cómo ésta ha desplazado a otras formas de conocimiento y de dar sentido. Por último, abordamos el sentido de mundo que proponen los autores en las obras estudiadas a partir del análisis de determinados elementos, ya que es en los textos y desde ellos que los profesores piensan el mundo y proponen alternativas<sup>150</sup> a éste.

Al principio del trabajo se dijo que el objetivo de este era mostrar 1. Cómo se da un retorno del mito al siglo XX a través de las obras de Tolkien y Lewis y 2. Cómo se da una crítica a la razón ilustrada desde las mismas. Para concluir, basándonos en los capítulos, intentaremos dar respuesta a estas preguntas. Empezaremos por la primera.

El mito es, como vimos, una forma de dar sentido, de organizar, de comprender y de configurar, a partir de historias que explican tanto el origen del mundo como el de la especie humana, entre otros. Asimismo, se caracteriza por un determinado uso y comprensión de las cosas, de esta manera, la palabra se convierte en algo que actúa sobre la realidad, generando cambios en ella, o los cuerpos y la realidad se comprenden como una unidad en la que lo particular habita en el todo y viceversa. Algunas de las cualidades del mito y la leyenda están presentes en las obras de Tolkien y Lewis, así como algunas estructuras míticas básicas, como lo es la repetición tanto de los relatos como de los hechos que éstos cuentan.

Para empezar, en ambas obras hay un mito cosmogónico, en el cual se narra cómo surgen Arda y Narnia. Ambos mundos tienen su nacimiento, como lo tuvo y lo tiene la realidad para muchas culturas a lo largo de la historia, en una fuente divina, en base a la cual se explica y comprende el mundo y su historia. Además, también tienen un mito moral, ya que en ambas obras se relata cómo surge el mal. En el caso de las obras estudiadas nos detuvimos

---

<sup>150</sup> Esto no quiere decir que sólo piensen la realidad desde sus obras fantásticas.

en los deseos que motivan a las criaturas que representan el mal dentro de las narraciones, gracias a lo cual, podemos darnos cuenta de que en Arda el mal aparece con Melkor y en Narnia con la bruja, expandiéndose principalmente, en el desarrollo de los mundos, gracias al actuar de estos dos seres. De igual manera, hablamos de cómo el bien se opone continuamente al mal y cómo el enfrentamiento entre estas dos fuerzas o formas de comprender la realidad, van diseñando el mundo. Por último, tenemos un mito fundacional, en el caso de Lewis, puesto que presenciamos el momento en el que Aslan funda Narnia.

Junto con lo anterior, nos damos cuenta de que los mitos de origen y las figuras divinas en ellos, tendrán un papel vital en el desarrollo histórico de Arda y Narnia, puesto que los Valar o Aslan actuarán en los mundos, teniendo sus acciones repercusión para las otras criaturas. En el caso de Ilúvatar, su presencia permanece en el recuerdo y la conciencia de los pueblos que saben de su existencia. Debido a lo anterior, podemos ver que, como en nuestro mundo, el mito y la leyenda permiten, en las realidades fantásticas, que haya una relación con la divinidad y una memoria de ellas como algo fundamental tanto para el propio ser como para el de lo que me rodea. De este tipo de relación pueden derivarse maneras distintas de relacionarse con la realidad, por ejemplo, la relación de los elfos con la naturaleza, o de, incluso, comprenderla y concebirla. Una naturaleza viva representada por los ents o las divinidades de las aguas.

Continuando, en las obras la palabra actúa, es decir, que tiene efectos sobre el mundo, llegando a dotar de ser a la realidad y designándola como tal. También tiene poder sobre la vida de las criaturas, como es el caso de Fëanor y sus hijos, los cuales están atados al juramento que hicieron sobre los Silmarils, o la maldición de Mandos que cobija a todos los elfos que partieron de Valinor y no les permite regresar. La palabra da forma a los mundos y perpetua, en la memoria, ya sea esta oral o escrita, las historias de aquellos que vinieron antes y vivieron y vieron cosas que otros no. La palabra se convierte así, tanto en los textos como fuera de ellos, en transmisión de la tradición y, por ende, en fuente de conocimiento. Fuera de ellos, puesto que las obras, al ser relatos de otros mundos, pueden ser tomadas como aquello que trae frente a nosotros los hechos de otras culturas y tiempos, narraciones que tienen el potencial de ser importantes para nosotros en la actualidad. *El Silmarillion* y *El Sobrino del Mago* actúan como dispositivos que nos recuerdan y refrescan la memoria sobre asuntos y

formas de comprender que hemos descartado u olvidado. Como el mito, tienen la función de preservar y hacer posible que otros, aparte de los pueblos de los que provienen las historias, accedan a ellas. Forma a través de la cual, los pueblos de los que, en este caso, leemos sus historias, estén vivos, aunque sea por un momento, para nosotros, y sus relatos nos hablen y, quizás, nos afecten.

Otra cosa vital es la estructura de repetición que se puede evidenciar a lo largo de las obras<sup>151</sup>, la cual consiste en que a lo largo del desarrollo histórico de Arda y Narnia va a haber siempre una pareja de elementos, cuya presencia, se repite constantemente: el bien y el mal, si es que no están presentes todo el tiempo. Con esto, podemos decir, que el mito, las cosas que encuentran su origen en él y, por consiguiente, en el hombre, siempre vuelven. Tanto en la realidad ficcional como en la nuestra, el mito como sus elementos están constantemente presentes, lo que hace el mito es hacernos conscientes de esto al ponerlo frente a nuestros ojos por medio de la narración, si sólo mirando por la ventana o escuchando las noticias no nos damos cuenta de ello. Asimismo, por medio del mito se trata de buscar una explicación a esas cosas que han estado siempre con nosotros y que a veces sólo no reconocemos porque han cambiado de apariencia. Esto último es lo que, en parte, hacen Tolkien y Lewis, tratar de dar sentido al mundo en guerra que vivieron a través del mito. La fantasía y el mito se muestran como un medio idóneo para pensar y comprender la realidad. Como consecuencia de lo anterior, el mito se muestra, todavía en el siglo XX –tal vez para siempre– como una forma de conocer y dar sentido vigente y válida<sup>152</sup>. Asimismo, el mito permite mostrar como absoluto y objetivo aquello que nosotros hemos convertido en relativo y subjetivo,

In a century when revolutionaries dismissed the whole concept of good and evil as a delusion of the weak or deviant, this became a substantial issue, and already during the great war it was

---

<sup>151</sup> En el caso de ambos autores, si miramos toda su obra. Nos referimos a los siete libros de *Las Crónicas de Narnia* y a *El Silmarillion*, *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*.

<sup>152</sup> En el caso de Tolkien, podríamos decir que la sub-creación podría ser tenida como otro rasgo mítico, primero, porque es la capacidad creadora de Eru dada a sus criaturas y como un continuum con éstas. Segundo, porque gracias a la sub-creación el todo esta en lo particular, el pensamiento total de Ilúvatar expresado en lo particular, y lo particular en el todo, cada cosa complementa la creación como un todo orientado a la gloria del creador.



an urgent one. For Tolkien's mythology, 'the memory of good and evil' is the keynote. (Garth 292)<sup>153</sup>

En las obras el mal no es presentado como lo que cada uno cree o considera que es el mal, sino como deseos y motivos muy concretos que conducen a la destrucción y a la violencia sobre los otros. Por medio del mito, los autores nos recuerdan que pensar las cosas únicamente desde lo subjetivo puede conducir a la opresión y cosificación del otro, y defienden una base mínima de moral y ética sobre la cual se base nuestro actuar.

Basándonos en todo lo dicho, el mito como estructura y fundamento narrativo en Tolkien y Lewis, no sólo retorna como consecuencia del uso de estructuras míticas o de elementos propios de lo mítico, sino que su uso y su unión con la fantasía, posibilitan una apertura de la imaginación y el conocimiento a otras formas de ser y dar sentido al mundo, que, incluso, en la secularización actual se muestran como valiosas, porque nos permiten ver las cosas de maneras distintas, tener otros marcos de referencia o la conciencia de que podemos mirar desde otros puntos y no sólo desde uno secularizado, técnico y científico. El mito y su uso por parte de Tolkien y Lewis se revela ante nosotros como un espacio desde el cual se puede pensar y reflexionar y desde el cual se pueden generar lugares de pensamiento, conocimiento y reflexión. Además, vuelven a traer a la memoria y a hacer presentes cosas que tal vez hemos querido dejar atrás, pero que siempre están y retornan, como es el caso del mito mismo y su forma de configurar mundo. En cierto sentido, podemos decir que gracias al mito la realidad vuelve a ser narrada y habitada no sólo por nosotros, sino también por las distintas posibilidades de ser que tiene tanto el mundo como nosotros mismos.

Continuaremos ahora con la segunda pregunta. Un primer hecho a resaltar es que en las obras de Tolkien y Lewis se realiza una exposición de los hechos a los que una razón instrumentalizada puede llegar, como el dominio del mundo sin reparo alguno en lo que éste implique –aunque éste siempre se vea frustrado en un determinado momento–. Muestran cómo bajo el uso de la razón se pueden crear relaciones y formas de ver y ser en el mundo que acaben con la libertad de los demás, ya que se basan y buscan, principalmente, la obtención de poder para controlarlo todo. Por ejemplo, la bruja Jadis. Asimismo, nos hacen ver cómo

---

<sup>153</sup> En un siglo en que los revolucionarios descartaron el concepto del bien y el mal como un engaño de los débiles o desviados, esto se convirtió en un problema sustancial, y durante la gran guerra en algo urgente. Para la mitología de Tolkien, "la memoria del bien y del mal" es el punto clave. (Mi traduc.)

podemos perder nuestra libertad al supeditarla a algo fuera de nosotros o a un deseo vacío que necesita de una cosa tras otra permanentemente, conduciendo tanto a la destrucción de aquello que está a nuestro paso como de nosotros mismos. E intentan buscar una explicación para el mal, que, en relación con nuestro mundo y su contexto durante las Guerras Mundiales, en las cuales los deseos de poder y las formas de ver el mundo de unos pocos se impusieron sobre otros, se muestra como algo valioso, pues nos enseñan los peligros presentes en nuestras maneras de concebir y dar sentido, si perdemos todos los límites que consideramos importantes o los destruimos, como es el respeto hacia la vida y la dignidad del otro.

Los profesores no sólo nos muestran cómo funciona y a qué conlleva una razón basada y motivada por el deseo de poder y dominio, sino que nos dicen, a lo largo de todas sus obras, que no dejemos que nos quiten nuestra libertad ni la perdamos por atarnos a algo, sino que luchemos siempre por ser libres. Nos recuerdan que debemos luchar por la posibilidad de crear, pensar, ver y ser libremente. Tolkien decía:

Quando el hombre se libera de la relación de posesión con las cosas, con el mundo, abre al mundo y a sí mismo a la vida y a la multiplicidad. Por lo anterior, el hombre deja de ser esclavo de las cosas, en una relación de poder y dominio, y se libera, es libre. (Tolkien. *Árbol y Hoja y el poema Mitopoeia*. 74)

El dominio y el orden del mundo que hemos querido obtener gracias al uso de la razón, e incluso del mito, llega a un punto en el que se rebela contra nosotros, como pasa con la Ilustración, con la cual nosotros mismos hemos terminado siendo dominados y, por ende, perdiendo nuestra libertad. Tolkien nos recuerda que sólo dejando la visión del mundo bajo la cual debemos poseerlo todo, podemos abrirnos al mundo y abrir al mundo mismo a infinitas posibilidades de ser y de sentido. Le devolvemos la capacidad semántica a la realidad, la multiplicidad, como él mismo dice. Algo que se suma a lo anterior es el papel que toma la fantasía: esta libera a las cosas de las significaciones y usos únicos que les hemos impuesto, devolviéndoles la libertad. Entonces, el mito y la fantasía, unidas en Tolkien, toman la función de liberar a las cosas y al hombre mismo de las relaciones inamovibles que ha intentado imponer a las cosas y, de esta manera, posibilitar que las cosas hablen y se presenten a nosotros con una variedad de matices y formas que antes sólo habíamos intentado

catalogar y encasillar. Se da un redescubrimiento de la realidad y de nosotros desde nuevos ojos. El ser humano deja de ser visto como un objeto y recobra su condición humana.

Mientras tanto, Lewis nos recuerda que

El cientificismo consiste en la creencia de que el supremo fin de la moral es la perpetuación de la especie, fin que hay que perseguir incluso cuando, en mitad del proceso de equiparse para la supervivencia, esa especie, la nuestra, se desprenda de todos los elementos que le confieren valor: la piedad, la felicidad y la libertad. (Lewis. *De este y otros mundos: Ensayos sobre literatura fantástica*. 117)

El escritor nos dice, como vimos al principio del tercer capítulo, que el miedo a la extinción, a la muerte, en medio de un ambiente hostil a los humanos, como lo es la naturaleza en su estado anterior a la intervención humana en ella, tiene un papel central en nuestra relación con el mundo<sup>154</sup>. Tan importante, que si nos quedamos en él y vemos lo que nos rodea sólo desde esta perspectiva podemos perder aquellos valores y principios que alguna vez fueron valiosos y que para una buena convivencia son necesarios y hasta esenciales. Siendo así, ambos profesores nos dicen con sus obras que, si bien debemos darle sentidos al mundo y configuraciones, sea desde una razón mítica o científica, debemos tener cuidado, puesto que hay formas de ver peligrosas tanto para lo que nos rodea como para nosotros mismos. Formas que pueden conducir a la destrucción de todo lo que conocemos o a infligir daños terribles a los demás, como ocurrió en las Guerras Mundiales. Ambos defienden la libertad como algo principal del hombre y como único espacio desde el que se puede realmente ser y dejar ser al otro.

La defensa de la libertad que realizan se evidencia en sus relatos y personajes y tiene algo especial, ya que, tanto en Tolkien como en Lewis, aquellos que restauran la libertad y vencen finalmente a aquellos que quieren imponerse: son los pequeños, los que muchas veces no son tenidos en cuenta y, ante todo, los que son capaces de poner primero a los demás que a ellos mismos. Como consecuencia de esto, vemos a Beren y a Luthiën luchando el uno al lado del otro por su amor y sus vidas, a Frodo y Sam recorriendo largas distancias para destruir el anillo único, a Gandalf entregando su vida para que el resto de la compañía pueda huir de

---

<sup>154</sup> Y ese miedo sigue estando presente. Así hayamos avanzado técnicamente en el dominio de la naturaleza, seguimos queriendo, como los númenóreanos, perpetuarnos y tener un control total para que nada pueda afectarnos.

Moria o a Eärendel navegando contra todo pronóstico hacia las Tierras de Aman; vemos a Digory no cayendo ante las palabras de Jadis, a los Pevensy luchando contra la Bruja Blanca o a Reepicheep, pese a su tamaño, luchar valientemente. Porque a veces las grandes acciones no son llevadas a cabo por los grandes héroes, sino por aquellos que ven el mundo no como un objeto a dominar, sino como una comarca que hay que preservar o unas criaturas a las cuales hay que defender<sup>155</sup>.

Para concluir podemos decir que mediante las representaciones que hacen Tolkien y Lewis tanto de los deseos de poder y dominio como de la libertad, de la lucha entre bien y mal, nos enseñan que sólo luchando contra todo aquello que quiera imponerse y hacernos cautivos, se puede hallar el camino para crear otros mundos. Esto último sólo se puede lograr mediante un cambio en las relaciones que tenemos con nuestro entorno y con nosotros mismos, cambio que tiene como centro la libertad de acción, de creación y de pensamiento. Sus obras, en estrecha relación con el mito, nos recuerdan que el mundo no es algo sobre lo que debemos simplemente imponernos, sino que la realidad también está viva y tiene más sentidos que el que la razón ilustrada ha intentado imponerle. La unión de fantasía y mito en sus obras quieren renovar nuestra mirada, que contemplemos las cosas de nuevas formas y no sólo desde una. La fantasía, como dice Jackson,

Sus imposibilidades proponen “otros” significados o realidades latentes detrás de lo posible o lo conocido. Al romper “verdades” simples y reduccionistas, lo fantástico traza un espacio dentro del marco cognoscitivo de una sociedad. Introduce verdades múltiples y contradictorias se: vuelve polisémico. (Jackson 21)

Con nuestros autores, la imaginación se convierte en un eje central del pensamiento, a partir del cual se pueden proponer otras formas de ser en el mundo y de sentidos para éste. Para Tolkien y Lewis la razón ilustrada no es el único marco epistemológico desde el que podemos ver la realidad, más bien, sólo desde una apertura a otras formas de conocimiento y de conocer la realidad se puede vencer el dominio de una razón que busca, cada vez más, reducir el mundo a una unidad semántica y convertir al ser humano en un objeto. La fantasía y

---

<sup>155</sup> Junto a esto, no hay que olvidar, que en ambos autores la realeza tiene un papel principal, puesto que sólo bajo un buen rey o reina el mundo recobra la paz y la libertad, ejemplos son Aragorn y los Pevensy. Sin embargo, este punto no le quita nada al anterior, sino que le suma, ya que los reyes también deben luchar por y respetar la libertad de sus pueblos. Pudiendo tomarse la restauración de la realeza legítima como algo que ayuda a preservar la libertad y a liberar, siempre y cuando los monarcas no se conviertan en tiranos.

el mito ayudan a esa apertura epistémica, introducen en la realidad la variación, el punto de quiebre desde el cual podemos pensar y ser diferentes, porque la cuestionan y con esto, la muestran como una entre muchas posibilidades. La visión dominante de lo que es el mundo puede quebrarse por medio de la fantasía y, desde ese quiebre, pueden abrirse posibilidades de futuro.

Así, mediante el uso de formas de conocer que la razón ha tendido a rechazar, como son la imaginación y el mito, recordándonos que la tradición, los relatos, la historia y la memoria son centrales para la construcción y comprensión de la realidad, tomando a la fantasía como fuente primordial del conocer. Además, mostrando los peligros de una razón instrumental que busca sólo dominar y enseñándonos que no debemos perder nuestra libertad, sino luchar por ella. Tolkien y Lewis nos recuerdan y enseñan que sí podemos cambiar el mundo en que vivimos, sólo necesitamos desempañar nuestros lentes, dejar de mirar sólo hacia nosotros mismos y ver, desde la imaginación, que mundo no hay sólo uno, sino muchos, y que en el corazón humano hay mucho más que miedo, egoísmo y violencia. Habiendo dicho esto, dispongámonos a abrir nuestros ojos y a mirar más allá de las cadenas que nos hemos impuesto, para que algún día, así como la Tierra Media se liberó de Melkor y Sauron y Narnia de la Bruja Blanca, nosotros podamos, desde la libertad, crear un mundo en el que todos contemos. No será una batalla fácil, pero si triunfamos, quizás ganemos más de lo perdido en el camino: la posibilidad de un futuro en el que no haya sólo una historia que contar, sino muchas que, juntas, vayan completando la obra de Eru.

**Bibliografía:**

- Bowra, C. M. *La Imaginación Romántica*. Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1972.
- Berlin, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo*. Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfabeta, S. A., 2000.
- . *El sentido de la realidad, Sobre las ideas y su historia*. Grupo Santillana de Ediciones, S. A., Madrid, 1998.
- Blumenberg, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Herder Editorial, Barcelona, 2004.
- . *La Legitimación de la Edad Moderna*. PRE-TEXTOS, Valencia, 2008.
- Carpenter, Humphrey. *Los Inklings*. Homolegens, 1978.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *La Filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Mito y Lenguaje*. Ediciones Galatea-Nueva Visión S. R. L., Buenos Aires, 1959.
- Dilthey, Wilhelm. *El Mundo Histórico*. Fondo de Cultura Económica, D. F. México, 1978.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Editorial Labor S. A., Barcelona, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona, 1997.
- Garth, John. *Tolkien and the Great War: The Threshold of Middle Earth*. HarperCollins Publishers, 2004.
- George, Watson. "The High Road to Narnia: C. S. Lewis and his friend J. R. R. Tolkien believed that truths are universal and stories reveal them" *The American Scholar* vol. 78, no. 1, 2009, pp. 89-95. MLA International Bibliography.
- Gusdorf, Georges. *Mito y Metafísica, Introducción a la filosofía*. Editorial Nova, s.f., Buenos Aires, 1960.
- Gutiérrez Bautista, Omar David. "Palabra creadora y visión poética del mundo. Los comienzos de la fantasía épica en C. S. Lewis" *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lecturas*, no. 7, 2011, pp. 29-42. Fuente Académica Premier.
- Hooper, Walter. "It all began with a picture: The making of C. S. Lewis's chronicles of Narnia" *C. S. Lewis and His Circle: Essays and Memoirs from the Oxford C. S. Lewis Society*. Ed. Roger White, Judith Wolfe y Brendan Wolfe. Oxford University press, 2015. Oxford Scholarship Online, 2015. <<http://www.oxfordscholarship.com.ezproxy.javeriana.edu.co:2048/view/10.1093/acprof:oso/9780190214340.001.0001/acprof-9780190214340>>.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y subversión*. Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986.

- James, Edward y Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, Ne York, 2012.
- Lee, Stuart D., ed. *A Companion to J. R. R. Tolkien*. John Wiley & Sons Ltd, Chichester, West Sussex, 2014.
- Lewis, C. S. *De este y otros mundos: Ensayos sobre literatura fantástica*. Ed. Walter Hooper. Trad. AmaDO Diéguez Rodríguez. Alba Editorial, s.l.u., Barcelona, 2004.
- . *The Magician's Nephew*. HarperCollins e-books, 2008.
- . *Obra completa Las crónicas de Narnia*. Trad. Gemma Gallart. Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 2005.
- MacDonald, George. *Fantastes*. Ediciones Atalanta, S. L., 2014.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2013.
- Schakel, Peter J. *Imagination and the arts in C. S. Lewis*. University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2002.
- Segura Fernández, Eduardo. *J. R. R. Tolkien Mitopoeia y Mitología: Reflexiones bajo la luz refractada*. Portal Editions, 2008. E-book.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán, S. A. de C. V., D. F. México, 2005.
- Tolkien, J. R. R. *Árbol y Hoja y El poema Miopoeia*. Ediciones Minotauro, Buenos Aires, 2007.
- . *El Señor de los Anillos*. Círculo de lectores, S. A., Barcelona, 2001.
- . *The Silmarillion, The myths and legends of Middle-Earth*. Ed. Christopher Tolkien, HarperCollinsPublishers, 1998.
- . *El Silmarillion: Mitos y Leyendas de la Tierra Media*. Ed. Christopher Tolkien. Trads. Rubén Maserá y Luis Domènech. Ediciones Minotauro, Barcelona, 2002.