

CREACIÓN Y REALIDAD EN LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN

Joaquín Moreno Pedrosa

Universidad de Sevilla

Durante los años que mediaron entre la publicación de *El hobbit* y el estreno mundial de las películas de Peter Jackson, los lectores de Tolkien nos hemos sentido secretamente vinculados entre nosotros por la admiración hacia una obra cuyo conocimiento no se daba por supuesto en ninguna conversación. Después de las películas, *El Señor de los Anillos* es ya una obra conocida por todos, y los detalles etnográficos, históricos, botánicos y zoológicos de la Tierra Media han sido estudiados (y me temo que también «ampliados») por un gran número de entusiastas admiradores con un nivel de precisión que probablemente hubiera asustado al propio Tolkien. Y, sin embargo, la verdadera fuente de atracción de su obra, es decir, su valor artístico, continúa siendo el más oscuro de sus aspectos, y también el más cuestionado. En este sentido, las películas y los juguetes, los objetos de colección y las múltiples ediciones han velado más y más la realidad de la obra de Tolkien, camuflando su valor literario con el brillo pasajero de un fenómeno de masas.

El primer obstáculo con que tropieza la crítica a la hora de acercarse a Tolkien como un autor «serio», merecedor de estudios científicos y académicos, es la indiscutible originalidad de su obra, y su aparente desconexión del contexto histórico y literario. Desde la fecha de su publicación, la primera reacción que provoca la lectura de *El Señor de los Anillos* es la extrañeza, la consciencia de encontrarse ante una obra resistente a las clasificaciones, incluso entre sus lectores más entusiastas. Recordemos las palabras de C. S. Lewis, escritor y amigo de Tolkien, en su temprana reseña de 1954, en *Time & Tide*: «Este libro es como un relámpago en un cielo claro; tan marcadamente distinto e impredecible para nuestra época como lo fue *Songs of Innocence* para la suya». De hecho, el profesor universitario de Literatura no vacila en añadir que «no se había hecho nada igual anteriormente» (Lewis, 2004: 207). En el caso de Lewis,

además, la sorpresa (relativa: recordemos que fue lector privilegiado de los sucesivos capítulos a lo largo de su redacción) es inseparable de la certeza de encontrarse ante una obra capital. Ambas reacciones provocan un desconcierto, una incapacidad para formular una valoración unívoca sobre la obra, que no dejan de ser significativos en un crítico de su talla. Creo que las últimas palabras de su reseña constituyen una expresión privilegiada de la impresión que nos ha dejado *El Señor de los Anillos* a quienes lo leímos con admiración y placer, y luego hemos querido profundizar en esa admiración y ese placer: «El libro es demasiado original, demasiado fastuoso para hacer un juicio definitivo tras una primera lectura. Pero nos damos cuenta al instante de que nos ha afectado. Ya no somos exactamente los mismos. Y aunque debemos racionar nuestras relecturas, albergo pocas dudas de que el libro pronto ocupará su lugar entre los indispensables» (Lewis, 2004: 214). Para confirmar la universalidad de este sentimiento, puede citarse el ejemplo, cincuenta años después, del libro *El Viaje del Anillo*, de Eduardo Segura, hasta la fecha la aproximación más exhaustiva a la poética de Tolkien desde un punto de vista narratológico:

La perplejidad que produce a menudo la obra de Tolkien entre los críticos literarios es su resistencia a cualquier etiqueta previa o conocida. Esa perplejidad deriva, entre otras causas, de la afirmación de la libertad creativa de este autor al optar a conciencia por una dicción arcaizante, elevada, de acuerdo con el tono exigido por la gesta, con el fin de hacer creíble, narrable, una historia épica en el siglo XX (Segura, 2004: 110).

Creo que el testimonio de ambos autores coincide en señalar el punto más conflictivo a la hora de abordar el estudio de la obra de Tolkien, a saber: su relación con la realidad en su contexto histórico, que es el nuestro. La principal dificultad de este intento, como hemos podido comprobar todos los que nos hemos enfrentado a él, radica sobre todo en nuestra propia perspectiva, es decir, en esa «nuestra época», «el siglo XX». Hemos heredado inevitablemente una serie de prejuicios acerca del «realismo», el «compromiso» y la «evasión», que nos hacen difícil acercarnos con suficiente inocencia a la obra de Tolkien,

aun en el caso de quienes sentimos admiración por ella desde la primera lectura. Esta admiración es plenamente válida por sí misma, si nos contentamos con permanecer en el nivel de los lectores apasionados, e incluimos *El Señor de los Anillos* entre nuestros «divertimientos privados», más o menos compartidos. Pero también podemos sentir que en los libros de Tolkien hay algo para todas las personas, y que una ceguera injusta todavía no los ha colocado en el lugar que merecen, aunque este error vaya siendo corregido poco a poco.

La dificultad que plantea *El Señor de los Anillos* en relación con nuestros prejuicios epocales puede superarse si se parte honestamente de las dos reacciones suscitadas por su lectura: por un lado, la extrañeza, el asombro ante su originalidad, su aparente lejanía de los valores «contemporáneos», y la falta de etiquetas o clasificaciones previamente establecidas en las que incluirla. Por otro, nuestra fascinación, la certeza de que *El Señor de los Anillos* es una obra que nos habla *a nosotros*, y nos aporta algo que habíamos estado necesitando aun sin saberlo. A pesar de su vertiente imaginativa y fantástica, si posee la capacidad de conmovernos y cambiar nuestras vidas, es evidente que debe poseer una conexión profunda con nuestra naturaleza y con la realidad.

Algunos eruditos tolkienianos ya han tratado de resolver esta doble cuestión según distintos puntos de vista. Como señala Eduardo Segura (2004:19), predominan los acercamientos a *El Señor de los Anillos* a partir de las fuentes literarias o filológicas; esta perspectiva tiende a diluir el papel de Tolkien como creador individual, y además, en última instancia, no puede dar cuenta de la validez del resultado global como obra artística. Por su parte, y desde una perspectiva formalista, Segura considera más pertinente tratar de responder a la pregunta «¿Merece la pena estudiar la creación de Tolkien como obra de arte?» (Segura, 2004: 20). Lo cual, en el caso de su investigación, supone un análisis narratológico del discurso tolkieniano, en el que queda suficientemente demostrada la adecuada unión que se establece entre los aspectos argumentales (personajes, lugares, disposición de los acontecimientos) y su expresión a través del estilo, el ritmo del relato, la disposición de los símbolos, etc. De modo admirable, *El Viaje del Anillo* da cuenta de la perfección

técnica que Tolkien poseía como narrador, y de la estructura y validez de su obra como creación artística.

Sin embargo, esta cuestión, aun siendo de interés primordial, corre el riesgo de dejar pasar algo importante. Una obra literaria adquiere tal rango por su expresión certera; pero la forma artística y la cosmovisión del autor están en relación de interdependencia, y la selección y disposición de los materiales que constituyen su contenido determinan en igual medida lo que será su fisonomía definitiva. De hecho, aunque Eduardo Segura rechaza en un primer momento la perspectiva genética, que trata de responder a la pregunta «¿De dónde viene esta inspiración?» (Segura, 2004: 20), le dedica un capítulo entero a “La génesis literaria de *El Señor de los Anillos*”, al final del cual cifra la originalidad de la obra tolkieniana en dos aspectos básicos:

- a. Por una parte, Tolkien produjo su literatura a partir del lenguaje. Creando idiomas nuevos, cuyas bases gramaticales descansaban en el finés y el galés (las lenguas élficas, el *quenya* y el *sindarin*, además de la lengua de los Rohirrim, vinculada al anglosajón, y el *khuzdul*, la lengua de los Enanos), estaba en condiciones de crear un universo de ficción original, un *mundo secundario* coherente y, sobre todo, verosímil. La *subcreación* había sido llevada a cabo por medio de analogías del mundo real y, en especial, de los idiomas como vehículos de culturas y tradiciones, de devenir histórico.
- b. En segundo lugar, esa producción literaria hundía sus raíces en su perspectiva personal del mundo y de la Historia. Esta segunda característica es común a muchos escritores, que elaboran sus relatos a partir de su experiencia del mundo. El elemento diferenciador radica, precisamente, en su especial sensibilidad para contemplar el mundo y, en especial, la conciencia viva de la mutabilidad de la belleza y de la caducidad de las cosas reales (Segura, 2004: 42).

La invención de lenguas como origen del universo tolkieniano ya ha sido suficientemente expuesta, en primer lugar, por el propio Tolkien (Tolkien, 1993: 249-250, 258, 271), y analizada con exhaustividad por sus críticos (Segura, 2004: 27-56). Se trata, sin duda, de un aspecto esencial en la cosmovisión tolkieniana,

y uno de los ingredientes principales de su originalidad. Pero se encuentra en relación de equivalencia jerárquica con esa «experiencia del mundo»: tanto la ejecución técnica de sus obras como las características peculiares de las lenguas en que se apoyan adquieren su peculiar conformación en virtud de su perspectiva personal del mundo y de la Historia, que a su vez se ve definida por aquellas, en un círculo de dependencia mutua. *El Señor de los Anillos* es una «expresión», lo cual identifica ambas realidades. El propio Tolkien se veía a sí mismo como un escritor cuyo impulso principal consistía en «enmascarar bajo una investidura mítica y legendaria los conocimientos que tiene de sí mismo y las críticas a la vida tal como ésta se le da» (Tolkien, 1993: 248).

Antes de continuar, debo aclarar que, como la práctica unanimidad de la crítica moderna, desde el formalismo ruso y la «Nueva Crítica» angloamericana hasta el propio Tolkien, comparto el rechazo por la indagación psicológica o histórica como justificación del valor de la obra. En este sentido, es evidente que *El Señor de los Anillos* está plenamente justificado por sí mismo, como estructura narrativa eficaz y emocionante. Algunos de los tópicos que lo acompañaron desde su publicación ya han sido suficientemente refutados: el supuesto maniqueísmo, el diseño simple de los personajes o la ingenuidad de su optimismo. *El Señor de los Anillos* no es una obra optimista, ni mucho menos ingenua, y ninguno de sus personajes está a salvo de la duda, la corrupción moral o la desesperación. No hay en él una sola victoria, incluida la victoria final, que no esté teñida de dolor por las enormes pérdidas (enormes pero concretas, y casi siempre irremediables) que acarrea. El mismo Tolkien declaraba que «toda novela que considera con seriedad las cosas, debe tener un sesgo de miedo y horror si aun remota o representativamente ha de parecerse a la realidad y no resultar mero escapismo» (Tolkien, 1993: 145). Por todas estas razones, considero que *El Señor de los Anillos* es una «novela», y una «novela moderna». Indudablemente, se trata de un nuevo registro de la novela moderna; por eso Lewis había dicho que «decir que con él ha vuelto repentinamente la epopeya heroica —preciosa, elocuente y sin complejos— en una época casi patológica en su antirromanticismo, no es del todo adecuado»; de hecho, «a efectos de la historia del relato épico —una historia que se remonta

hasta la *Odisea* y más atrás— no supone un retroceso, sino un avance o una revolución: la conquista de un nuevo territorio» (Lewis, 2004: 207). Por esta misma razón, creo que tampoco puede hablarse de «epopeya» en sentido estricto, ya que no constituye la repetición de los rasgos de un género periclitado históricamente. Para designar ese «nuevo territorio», que Lewis dejó sin nombre, Eduardo Segura habla —con término propuesto por el propio Tolkien (Tolkien, 1993: 481)— de «romance heroico» (Segura, 2004: 109). Sin embargo, no acabo de encontrar totalmente convincente una denominación que no subraya de modo suficiente su carácter plenamente contemporáneo, aunque tampoco aventuraré un nuevo término.

¿Qué es, entonces, lo que ha provocado tanta extrañeza y desconcierto entre los críticos de *El Señor de los Anillos*? Evidentemente, un aspecto de su forma, a saber: la ambientación en el pasado, el empleo de espadas, caballeros y seres fantásticos como motivos, y su dicción solemne, poética en muchas ocasiones. La proliferación posterior de novelas cuya acción transcurre en mundos imaginarios de ambientación más o menos medieval puede inducirnos a un error en este aspecto. En muchas de esas novelas (pienso en las *Crónicas de la Dragonlance*, de Margaret Weis y Tracy Hickman) se nos ofrecen una trama, unos personajes con sus motivaciones, y una adecuada dosificación del interés. Sin embargo, el argumento podría fácilmente desplazarse hacia cualquier otra época y ambientación, porque el tipo de efecto que consiguen (exceptuada la satisfacción del gusto por ese tipo de imaginaria específica) es independiente del empleo de motivos medievales y fantásticos. *El Señor de los Anillos* no es una obra «medieval», una simple recuperación de motivos y tópicos preexistentes. La estética de *El Señor de los Anillos* es la única expresión posible de una nostalgia, un deseo y un sentido de realidad que no hubieran podido ser expresados de ninguna otra forma. He dicho «sentido de realidad» porque creo que la obra de Tolkien posee la virtud de iluminar nuestra realidad, nuestras situaciones cotidianas; no constituye una mera «evasión» o «escapismo», ni tampoco la plasmación de una belleza perfecta e inasequible, a la manera de cierta poesía modernista, parnasiana o decadente. El mismo Tolkien consideraba que el sustrato último de los mejores cuentos era su filiación con la

realidad, y la verdad subyacente a ésta: «Después de todo, creo que las leyendas y los mitos encierran no poco de “verdad”; por cierto, presentan aspectos de ella que sólo pueden captarse de ese modo; y hace ya mucho se descubrieron ciertas verdades y modos de esta especie que deben siempre reaparecer» (Tolkien, 1933: 175). En este sentido, creo acertada la comparación que establece Segura entre Lewis y Tolkien, como autores que pusieron sus obras ante «un mundo en el que les había tocado vivir, que habían ayudado a hacer progresar, pero cuyas miserias acuciaban el ansia de algo que está más allá de “este” mundo»:

Sin embargo, los mundos de ficción que nacieron de sus mentes no son universos alternativos, una suerte de refugio para huir del mundo real. Son, si cabe, reflejos tan reales de la vida y el mundo como la vida misma. La explicación última de este intento literario puede hallarse en que ambos escribieron desde su propia experiencia del mundo en colisión con sus universos interiores. Su literatura no es un anhelo de algo mejor, de mundos alternativos donde *escapar*, sino el reflejo de elementos reales más hondos, más *reales*, plasmados en forma de relato. Se podría decir que para ellos la narración permitía el alejamiento de lo real y, con él, la ponderación de lo vivido en el espejo del mito (Segura, 2004: 39).

Por tanto, y para ceñirnos al caso de Tolkien, su creación se basaría en una selección de elementos reales, en una valoración o jerarquía establecida entre los ingredientes de su experiencia. En esa selección podemos encontrar muchas experiencias comunes a otros hombres de su tiempo, que plantean también algunos de los asuntos esenciales de nuestra época: el auge de la Técnica, como afán de dominio ejercido sobre la Naturaleza, y que al final se vuelve contra sus propios creadores; la sensación de pequeñez, de desamparo, ante un mundo cada vez más alejado de las medidas humanas; la aparición de cualidades heroicas en personajes aparentemente triviales; la nostalgia de la Naturaleza intacta, de la sustancia y el vigor procedentes de los elementos naturales, paulatinamente soslayados por las ilusiones abstractas de la Técnica. Esta enumeración trae inmediatamente a la memoria las reflexiones análogas

del alemán Ernst Jünger, que dieron como resultado los ambientes y personajes de narraciones como *En los acantilados de mármol* y *Heliópolis*. Es cierto que los mundos de Tolkien y los de Jünger parten de una voluntad artística completamente diferente en cada caso, y que el efecto deseado en cada uno es también diferente. Pero esto nos da una idea de que *El Señor de los Anillos*, al menos en cuanto a su temática, puede no ser un ejemplo de literatura tan aislado como pudiera pensarse. Además, esa enumeración de temas constituye un argumento más en contra de la consideración de *El Señor de los Anillos* como una obra «escapista» o de «evasión». En este sentido, la obra de Tolkien quizá requiera más «inocencia lectora» que otras muchas; para no desvirtuarla, es preciso haberse acercado a ella en primer lugar como a una grande y poderosa historia, de una belleza conmovedora. Posteriormente, llegará el momento de comprobar que, en buena parte (es decir, además de la técnica del autor que ha sabido dar la forma adecuada a los materiales), esa belleza proviene de su profunda verdad, de su sentido histórico, de que ha conseguido representar vívidamente la nostalgia y el dolor del hombre, así como sus momentos de felicidad. El mismo Tolkien era muy consciente de la filiación que en todo momento mantiene su obra con los valores y situaciones propios de la condición humana:

Porque creo que el cuento de hadas tiene su propio modo de reflejar la «verdad», diferente de la alegoría, la sátira o el «realismo», y es, en algún sentido, más poderoso. Pero ante todo, debe lograrse como cuento, entusiasmar, complacer y aun a veces conmover, y dentro de su propio mundo imaginario debe acordársele credibilidad (literaria). Lograrlo fue mi objetivo primordial. Aunque, por supuesto, si uno se propone dirigirse a «adultos» (gente mentalmente adulta), éstos no se sentirán complacidos, entusiasmados o conmovidos, a no ser que la totalidad o los episodios parezcan tratar de algo digno de consideración, no de la mera peripecia: debe haber alguna relación con la «situación humana» (de todos los tiempos). De modo que algo de las propias reflexiones y «valores» del narrador aparecerá inevitablemente. No es esto lo mismo que la alegoría (Tolkien, 1993: 273).

¿Cuál es la relación entre este fundamento real de la ficción tolkieniana, y su indisoluble expresión mítica, imaginaria y lejana en el tiempo? La respuesta a esta pregunta habría que buscarla en el ensayo de Tolkien “Sobre los cuentos de hadas”. En especial, hay una cita reveladora sobre el objeto de los cuentos de hadas, que puede aplicarse sin reservas a su obra narrativa: «Los cuentos de hadas, como es obvio, no se ocupaban mayormente de lo posible, sino de lo deseable. Y sólo daban en el blanco si despertaban los *deseos* y, al tiempo que los estimulaban hasta límites insufribles, también los satisfacían» (Tolkien, 1994a: 60). Ahora bien, esos deseos no hacen referencia a un mundo ideal, totalmente acorde con la voluntad humana; más bien, se trata de su materialización en «este» mundo, en la estructura de la realidad tal como la conocemos:

Y es una realidad que los cuentos de hadas (los mejores) tratan amplia o primordialmente de las cosas sencillas o fundamentales que no ha tocado la Fantasía; pero estas cosas sencillas reciben del entorno una luz particular. Porque el narrador que se permite ser «libre» con la Naturaleza puede ser su amante, no su esclavo. Fue en los cuentos de hadas donde yo capté por vez primera la fuerza de las palabras y el hechizo de cosas tales como la piedra, la madera y el hierro, el árbol y la hierba, la casa y el fuego, el pan y el vino (Tolkien, 1994a: 74).

La recuperación de una mirada asombrada y nueva ante las cosas cotidianas constituye uno de los valores que Tolkien le atribuye a los cuentos de hadas, valor que él denomina «Renovación» (Tolkien, 1994a: 70-73). Con este valor coopera el de la «Evasión», el recurso a mundos imaginarios. La «Evasión» supone, por un lado, asumir el modo de ser propio de la realidad y, por otro, ejercer la libertad creadora de no limitarse a él: «Porque 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, 1994a: 69). Por esta razón, el autor inglés no acepta el valor peyorativo que habitualmente se le atribuye al término «evasión». De hecho, considera que la ausencia de motivos contemporáneos en un relato puede ser una manifestación del compromiso con otros valores

alternativos, y un gesto de rebeldía (Tolkien, 1994a: 74-83). En la tensión entre una mirada renovada sobre las cosas sencillas, y su encarnación en un pasado mítico imaginario, radica la belleza propia de *El Señor de los Anillos*. En la Tierra Media, la nobleza y la virtud adoptan formas puras y nítidas: espadas, elementos de la naturaleza, el color blanco. También la voluntad de dominio adopta sus formas: las máquinas y la oscuridad. Entre ellas, los personajes ocupan una zona indeterminada en la que deben elegir, y frecuentemente sucumben al error o a la debilidad: no hay más que pensar en los casos de Boromir y Frodo. La ubicación de tales valores en un pasado legendario intensifica su belleza y su claridad, llenándonos de nostalgia: «Parte del atractivo de *El Señor de los Anillos* radica, creo, en los atisbos de una historia más amplia desarrollada en el fondo histórico: un atractivo como el que tiene ver a lo lejos una isla que no se ha visitado, o las torres de una ciudad distante que resplandecen entre la niebla iluminada por el sol. Ir allí es destruir la magia, a no ser que vuelvan a revelarse nuevos panoramas inasequibles» (Tolkien, 1993: 388). En contraste con esta lejanía, y a modo de refuerzo o confirmación de su realidad, habría que añadir la magia y el encanto de lo concreto y cotidiano: la comida, el tabaco, la cerveza, y los personajes aparentemente vulgares o antiheroicos, como los hobbits. También el error o la ignorancia de los personajes nos recuerdan que habitan un mundo como el nuestro, donde son posibles el cansancio, la desesperación y la caída.

Todas estas cosas, dice Lewis, «al bañarlas en el mito las vemos más claramente»; además, nos muestran cómo «la vida real de todo hombre tiene esa propiedad mítica y heroica» (Lewis, 2004: 213). El propio Tolkien era muy consciente, aunque lo expresara con modestia, de la relación existente entre la realidad y su creación, y del papel de desvelamiento y renovación que le correspondía a esta última: «Pretendería, si no lo considerara presuntuoso en alguien de tan escasa instrucción, tener como único objeto la dilucidación de la verdad y el aliento de la moral adecuada en este mundo real mediante el viejo recurso de ejemplificarlas en encarnaciones desacostumbradas que tendieran a volverlas comprensibles» (Tolkien, 1933: 248). Fruto de esa claridad y de esa lejanía es la belleza que nos deja *El Señor de los Anillos*, una belleza cuyo sabor

agridulce, en un punto situado entre la posesión y la nostalgia, Lewis definió de manera espléndida: «contiene belleza capaz de atravesar como una espada, de quemar como el hierro frío; he aquí un libro que te romperá el corazón» (Lewis, 2004: 208).

BIBLIOGRAFÍA

- LEWIS, Clive Staples (2004): “*El Señor de los Anillos, de Tolkien*”, en Clive Staples Lewis, *De este y otros mundos*, Barcelona: Alba, pp. 207-214.
- SEGURA, Eduardo (2004): *El Viaje del Anillo*, Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1993): *Cartas* (selección de Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien, trad. Rubén Maserá), Madrid: Minotauro.
- (1994a): “*Sobre los cuentos de hadas*”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 13-100.
- (1994b): “*Hoja, de Niggle*”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 103-129.
- (1994c): “*Mythopoeia*”, en John Ronald Reuel Tolkien, *Árbol y Hoja*, Barcelona: Minotauro, pp. 132-143.