

Tolkien: lenguaje, mito y palabra. Hacia una estética lingüística y religiosa

1. SUB-CREACIÓN

Llegó como un rayo en un cielo despejado (C. S. Lewis).

Hay hechos en la vida de Tolkien que no tienen meramente un carácter descriptivo: ante un trabajo filosófico, ofrecen algunos de los datos más importantes acerca de las influencias que recibió su pensamiento.

Tolkien fue uno de los mejores filólogos de su tiempo que empleó la mayoría de su tiempo en Oxford, rodeado de su familia y amigos¹. Nació en Sudáfrica en 1892, pero pronto se instaló en Inglaterra con su familia, donde experimentó la vida rural en Sarehole y las consecuencias de la industrialización en la ciudad.

Tras la muerte de su padre Arthur, su madre Mabel lo crió junto a su hermano Hilary en el catolicismo hasta que falleció en 1904. Los Tolkien quedaron entonces a cargo del padre Francis Morgan del Oratorio de Birmingham.

Allí Tolkien siguió con su afición por los idiomas y la naturaleza que su madre contribuyó a desarrollar, y también conoció a Edith Bratt, quien sería su futura mujer. Durante su educación pasó por King Edward's School de Birmingham y por Oxford, lugares donde profundizó en su vocación filológica.

Tras participar en la Batalla del Somme, volvió a Oxford a finales de 1916 donde dedicó su vida a la familia, la docencia, la investigación y la creación literaria. En Oxford llegó a ser catedrático de Anglosajón primero, y Lengua y Literatura Inglesa después, hasta que dejó el cargo. Finalmente murió en 1973.

¹ Sobre su vida, remito al lector a la biografía autorizada escrita por Humphrey Carpenter. También aconsejo, para aquel que quiera una perspectiva más ligada al interior, el trabajo hecho por Michael White. Ambas obras se citan en la bibliografía.

Durante gran parte de su vida Tolkien fue miembro de un grupo literario de amigos con los que compartía varias de sus ideas en torno al mito y la poesía: los *Inklings* (Carpenter, 2008). Aquel grupo de eruditos ligados al ámbito académico le proporcionó a Tolkien un ambiente intelectual fértil en el que desarrollar su obra².

Entre ellos destacaron, además de Tolkien, C. S. Lewis, Owen Barfield y Charles Williams, quienes conocían perfectamente el Movimiento de Oxford iniciado por John Henry Newman y la obra de Chesterton³. Creían que el mito y la dicción poética eran la forma consciente de participar del ser, el modo de lograr conocimiento desde la belleza (Barfield, 1973).

El rumbo tomado por la filosofía moderna disgustaba a Tolkien. Para él, el «*cogito, ergo sum*» era un paso atrás que situaba a parte la tradición primordial en la que su fe y experiencia del mundo se basaba (Pearce, 2000). Su pensamiento se inserta en una tradición que llega desde Homero, Platón, Chaucer, Spenser y Milton, entre otros, y puede ofrecer en la actualidad respuestas que el pensamiento filosófico continental o el analítico no alcanzan a dar.

1.1 Música en el lenguaje

Había estado dentro del lenguaje (C. S. Lewis).

Esa es la razón principal por la que Tolkien destacó como profesor. Enseñaba a sus estudiantes, además de lo que una palabra expresa, cómo y por qué lo hace. Razón por la cual los alentaba a leer antiguas obras –la literatura hasta Chaucer– en las que apreciar el lenguaje como algo vivo, en proceso.

Su pasión venía de sus primeros años, en los que desarrolló una sensibilidad especial a partir de las emociones que los sonidos de la lengua producían en él cuando su madre le enseñó latín –el francés no le gustó tanto– y lo introdujo en la

² En torno al grupo literario de carácter informal de hombres principalmente cristianos, véase la obra *Los Inklings. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams y sus amigos* de Humphrey Carpenter.

³ Sobre el renacimiento literario católico y la obra de los *Inklings*, llamada el “Segundo Movimiento de Oxford”, véase *J. R. R. Tolkien. Señor de la Tierra Media*, en Pearce, 2000.

lectura de historias. Tolkien recuerda dos momentos destacables al respecto. El primero, cuando encontró nombres galeses en los vagones de las líneas secundarias de tren en Birmingham: aquellas palabras pertenecían a un antiguo idioma que estaba vivo, una nueva forma lingüística y visión del mundo por explorar. El segundo, el descubrimiento de la historia sobre Sigurd y el dragón Fafnir entre las páginas de *The Red Fairy Book* de Andrew Lang.

Se dio cuenta de la apertura a otras realidades, a otras comprensiones del mundo, que el lenguaje proporciona, a través de las historias que permiten a los idiomas lograr un lugar en el que estar vivos⁴. Su incentivo aumentó cuando conoció el anglosajón.

Carpenter comentó (1990) que el inglés antiguo le resultaba familiar, como un antecedente de su propio idioma, pero remoto y oscuro al mismo tiempo. Pronto leyó y tradujo *Beowulf*, y se interesó también por el inglés medio y obras como *Sir Gawain and the Green Knight*, que lo llevaron a investigar más el dialecto de su familia por parte de madre, el West Midland. La lengua lo llevó a sus raíces, a la exploración de sí mismo⁵, y a su investigación del mundo mediante la palabra:

Filología: «amor a las palabras». Eso era lo que lo motivaba. No era un mero interés por los principios científicos del lenguaje, sino un profundo *amor* por la imagen y el sonido de las palabras, el cual procedía de la época en que su madre le había dado las primeras lecciones de latín. Y como resultado de este amor por las palabras, empezó a inventar sus propios lenguajes (Carpenter, 1990: 47).

⁴ Al respecto, como ejemplo, Tolkien escribiría sobre sus años en la escuela: *La fluidez del griego, resaltada por la dureza y el brillo de su superficie, me cautivaron. Pero parte de la atracción eran la antigüedad y su carácter extraño y distante: estaba muy lejos del hogar* (Carpenter, 1990: 38).

⁵ Aunque un Tolkien por apellido, soy un Suffield por gustos, atributos y crianza, y cualquier rincón de ese país [Worcestershire] (sea bello o yermo) es para mí un indefinido camino «a casa» como no lo es ningún otro sitio del mundo (Cartas, 44).

1.2 Mitología inglesa

Todos tenemos que redescubrir las antiguas verdades y reelaborar los viejos mitos de un modo elocuente para nuestra propia generación (Patrick Harpur).

A partir del método científico de la filología, Tolkien desarrollaba sus lenguajes inventados hacia atrás, mirando a la historia hipotética que explicase la forma de la palabra (Carpenter, 1990). Tales lenguas satisfacían su sentido de la belleza, y partieron del principio del significado en la fuente que encontró en el nombre «Earendel» del poema *Crist* de Cynewulf (*Cartas*, 297).

En el verano de 1914, Tolkien visitó Cornwall, en la península de Lizard. La visión de la costa y el océano como fuerza fascinante y terrible hacia la trascendencia lo marcaron, tal como se aprecia en la importancia del Mar en su obra, y dieron lugar al poema sobre un marinero “The Voyage of Eärendel the Evening Star” que abrió los inicios de la Tierra Media⁶ cuando supo que podía combinarlo con sus lenguajes élficos: el quenya, basado especialmente en el sonido del finés, y el sindarin, en el del galés (White, 2002).

Se ha especulado y dicho distintas cosas sobre el poema que tanto impresionó a Tolkien y que lo impulsó a escribir el suyo⁷. Pues, tal como puede apreciarse entre las líneas destacadas, hay toda una teología y metafísica. Lo que está claro es que Tolkien pronto comprendió con profundidad que el mito abre la puerta a una emanación de belleza y conocimiento que había que recuperar⁸.

⁶ Las líneas del citado poema de Cynewulf que dejaron impresionado a Tolkien fueron: «*Eala Earendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sended*» [Salve Earendel, el más brillante de los ángeles / enviado a los hombres sobre la media tierra] (Carpenter, 1990: 78). La Tierra Media es para Tolkien aquella rodeada de mares (*Cartas*, 165), donde navegar es, obviamente, importante.

⁷ Para algunas interpretaciones y conclusiones, véase Disalvo, 2011.

⁸ *Las leyendas y los mitos encierran no poco de «verdad»; por cierto, presentan aspectos de ella que solo pueden captarse de ese modo; y hace ya mucho se descubrieron ciertas verdades y modos de esta especie que deben siempre reaparecer* (*Cartas*, 131; también la misma idea en 153, 181).

Su gusto por los cuentos de hadas despertado por la filología fue apremiado por la Guerra (Garth, 2011, 2013), y tomó una decisión: otorgar a Inglaterra de una mitología ante la ausencia de algo puramente inglés en la literatura nacional (White, 2002), un cuerpo coherente de historias interrelacionadas⁹:

Tenía intención de crear un cuerpo de leyendas más o menos conectadas, desde las amplias cosmogonías hasta el nivel del cuento de hadas romántico –lo más amplio fundado en lo menor en contacto con la tierra, al tiempo que lo menor obtiene esplendor de los vastos telones de fondo–, que podría dedicar simplemente a Inglaterra, a mi patria (*Cartas*, 131)¹⁰.

El amor por las palabras y los mitos comenzó en su infancia con la enseñanza de su madre, el catolicismo y su conocimiento del mundo natural. El entretenimiento también tenía su lugar (*Cartas*, 163), pero la razón principal fue la comprensión de que *la elaboración de un idioma y una mitología son funciones relacionadas* (Tolkien, 1998: 251): necesitaba la estructura del mundo en el que sus bellos lenguajes pudieran ser hablados. Pues todo lenguaje sub-crea el mundo por las palabras y visión del pueblo que lo habla (Flieger, 2002):

Nadie me cree cuando digo que mi largo libro es un intento de crear un mundo en el que la forma de una lengua que place a mi estética personal parezca real. Pero es cierto [...] [ESDLA] era un esfuerzo por crear una

⁹ Principalmente la derrota ante los normandos en 1066, que hizo a los ingleses perder poder y cultura, y la pronta mecanización de la Revolución Industrial hicieron casi desaparecer en Inglaterra la sabiduría tradicional guardada, por ejemplo, en los cuentos de hadas y en los acertijos. Tolkien se esforzó en la investigación y recuperación de estos dos campos, tan apreciados entre las clases intelectuales en otros tiempos.

¹⁰ Una mitología *de* Inglaterra en vez de *para*, debido al esfuerzo en crear el contexto en que tal concatenación de leyendas pudiera sobrevivir (Shippey, 1999). Para saber más acerca de las fuentes en las que Tolkien se inspiró, véanse, por ejemplo, *El universo imaginario de J. R. R. Tolkien*, de Jaime Alberro, 2004, Araba: Arabako Foru Aldundia; y *El anillo de Tolkien*, de David Day, 1999, Barcelona: Minotauro (traducción de Elias Sarhan).

situación en la que un saludo común fuera *elen síla lúmenn' omentielmo*, y que esta frase preexistía al libro desde mucho tiempo atrás (*Cartas*, 205).

1.3 Fantasía como modalidad artística

Hay cosas que no pueden comunicarse mediante la razón. Tienen que ser comunicadas por historias (Eric Metaxas).

En una época en que era desdeñada, Tolkien escogió la fantasía como variante literaria, porque necesitó de un marco más amplio que el realista para transmitir y comentar lo que sabía acerca de sus experiencias y el mundo (Shippey, 2003).

Pero Tolkien, al igual que muchas otras cosas pertenecientes al plano intelectual, no entendía la fantasía en términos convencionales. La reflexión de su poética fue profunda, merecedora de atención por la importancia que cobró en su pensamiento y por la aportación que hizo con ella. Dicha reflexión se basó en gran medida en las aportaciones del Romanticismo –sobre todo en la vertiente inglesa–, movimiento cultural apoyado por toda una filosofía que recuperó varios de los elementos importantes provenientes desde tiempos antiguos de manera transversal o paralela a la corriente dominante.

Aunque los autores románticos difirieron en su estilo y características, todos compartían una serie de preocupaciones acerca del ser humano, la creación y el mundo: participaban del «espíritu de la época». Wordsworth, Coleridge y Blake, por ejemplo, eran cristianos que reinterpretaron su patrimonio cultural (Rader, 1968).

En primer lugar, se fomentó la reconciliación con la Naturaleza, pues entendieron que el amor a ella conducía al amor por la humanidad (Abrams, 1992); Wordsworth encontró en ella el principio creador, la gracia y la verdad (Blades, 2004). Tolkien sostuvo una visión de la Naturaleza propia del cristiano equilibrado que comprendía tanto la trascendencia como la inmanencia (Caldecott, 2013), lo cual recuerda al pensamiento impulsado por Raimon Panikkar (1999).

Es decir, comprendió la naturaleza *como una matriz de vínculos, una totalidad dinámica en la que cada componente individual afecta al conjunto y se ve afectado por él* (Bassham, Bronson, 2010: 232). El primer paso hacia el conocimiento, por lo tanto, consiste en tratar de hacerse más natural: libre, pues hay moral implícita¹¹.

Pero el cartesianismo sacó al espíritu de la materia. Consecuentemente, el racionalismo arrinconó la imaginación, la dimensión de la realidad de la que provienen los mitos y principal facultad del alma (Harpur, 2013). Sin embargo, ante la Ilustración, todos los poetas románticos, cada uno a su manera, la defendieron¹².

El encuentro del sentimiento y la razón en la matriz imaginativa volvió a ser la puerta hacia el arte de la creatividad poética (Abrams, 1992; Blades, 2004). Lo personal, la memoria y la experiencia –lo llamado parte de lo subjetivo por no ser universal científicamente– recobraron su papel como fuente de belleza y sabiduría¹³.

De modo que la imaginación como actividad racional recobró su carácter de amplitud mental hacia lo infinito y Dios (*The Prelude*, Wordsworth), en su desglose primario –experiencia o actividad perceptiva inicial– y secundario –composición literaria– reflexionado por Coleridge (Blades, 2004): un significado religioso.

Toda obra de arte, por lo tanto, había de ser una actividad creadora, imitadora del acto primario de la Creación en la mente de Dios (Blades, 2004). Pero

¹¹ *La naturaleza en su totalidad no solo está encantada sino que rebosa razón y sentido moral* (Bassham, Bronson, 2010: 220). Una visión contraria a la promulgada por el desencantamiento del mundo weberiano y el mecanicismo kantiano, que se remonta a la infancia de Tolkien y clara en su famoso recuerdo del sauce derribado.

¹² *Sostengo que la imaginación primigenia es el poder vivo y el primer agente de toda percepción humana, y que es una repetición en la mente finita del eterno acto creador del infinito YO SOY* (Coleridge, 1975, en Harpur, 2013: 43).

¹³ La llamada «doble visión» de “El evangelio eterno” de Blake, *a través de* los ojos en vez de *con* ellos, es el paso fundamental hacia la trascendencia y la metáfora, necesario para lograr el equilibrio entre lo postulado como interior y exterior.

la fantasía quedó relegada en el proceso artístico, como por ejemplo, en la diferenciación de imaginación primaria y secundaria de Coleridge (Richards, 1968).

Sin embargo, aunque señalando funciones, no siempre se ha hecho tal distinción entre fantasía e imaginación. Aristóteles describió en *De Anima* que los más perfectos animales tienen la facultad –la fantasía– de reproducir impresiones y conocimiento cuando no hay objeto que las produzca¹⁴. Partiendo de dicha idea y del texto de Chris Seeman, “Tolkien’s Revision of Romantic Tradition”¹⁵, presento ahora brevemente el itinerario de «fantasía» hasta Tolkien, para quien era «la técnica aceptación de la voz de la imaginación».

Hobbes aclaró que el término griego *phantasia* denota creatividad y divertimento mental, con la posibilidad adicional de derivar en ilusión. Por el contrario, el término latino *imaginatio* tiene la solidez de la raíz «imagen», y refiere tanto a concepto mental como a imagen sensible. Debido a su mayor libertad mental, el racionalismo del siglo XVII comenzó a separar *phantasia* de *imaginatio*.

Tolkien recobró la definición pre-romántica de imaginación: la capacidad intelectual de formar imágenes ante la ausencia de objetos sensibles. En el mismo sentido tomista, la fantasía designa la imaginación intelectualizada, no como capacidad mental genérica que ordena sensaciones, sino como modalidad artística.

La fantasía se convierte en una forma válida de arte al emerger de los deseos legítimos en la realidad latente del ser humano. En esa idea de atender al interior – inmanencia– se encuentra el impulso hacia la búsqueda de lo que está más allá – trascendencia–. Su estética propone la noción de don: acción y contemplación.

¹⁴ *La fantasía produce imágenes que vienen a ser una especie de puente entre las sensaciones de los sentidos y los conceptos del entendimiento. No se da imaginación sin sensación, y tampoco intelección sin el intermedio de las imágenes de la fantasía* (Amigo, 2007: 277-278).

¹⁵ Remito a su versión castellana en *Tolkien o la fuerza del mito. La Tierra Media en perspectiva* de Segura y Peris.

1.4 Cuentos de hadas

Si quieres que tus hijos sean inteligentes, léeles cuentos de hadas. Si quieres que tus hijos sean más inteligentes, léeles más cuentos de hadas (Albert Einstein).

La razón voluntaria y consciente dirige el poder del encantador: la fantasía. Devuelta a su posición como arte y no como a una forma inferior de imaginación, el valor de la fantasía radica en que otorga unidad estética –coherencia interna de la realidad– en su conexión con el mundo. Por eso Tolkien, en su ensayo “On Fairy-Stories”¹⁶ argumentó que prefería la expresión «creencia secundaria»¹⁷ a la conocida «voluntaria suspensión de la incredulidad» de Coleridge, situándose como heredero y transformador del Romanticismo.

Como Shippey (2003) explicó, para Tolkien, la fantasía era el supremo arte sub-creativo, así como la exposición causante del asombro desde la belleza de la imagen. De modo que, al ser causante de una agitación del espíritu, se convierte en fuente de conocimiento, respondiendo a una estética idealista lejos de la kantiana. Lo curioso es que, tachando la fantasía de irreal, los cuentos de hadas se desplazan de lo canónico por su pertenencia a dicha dimensión, cuando la realidad es que estos están presentes en toda cultura, tanto antigua como contemporánea.

Cuando se conoció el ensayo citado, Lewis publicó otro titulado “Christianity and Literature”. Partiendo de la idea del Antiguo Testamento de que, como todo ser humano es creación a imagen de Dios, nada de lo que creamos es «original», el autor concluyó que todo escritor cristiano debía entender que el artista es canal mediante el que reflejos de la Belleza y el Conocimiento irrumpen en el mundo¹⁸.

¹⁶ Escrito de 1939 en el que se plasman importantes ideas teológicas y estéticas, recogido en su versión castellana en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos y Árbol y hoja*.

¹⁷ También expresada en términos de «fe secundaria» o «fe literaria».

¹⁸ Idea acorde con la teoría del sirviente de las musas de Homero, la participación de las formas platónicas, y la imitación de los ancestros y la naturaleza teorizada por Aristóteles y Agustín de Hipona (Carpenter, 2008). El artista, por lo tanto, es mediador: *medicus, medium*.

Por esa razón Tolkien consideraba al verdadero artista, el que se aventura en la tarea de traer lo que supone Arte en los parámetros expuestos, sub-creador en vez de creador, porque realmente solo Uno puede crear:

«Man, sub-creator (...) We make still by the law in which we're made» (“Mythopoeia”; 1999: 83).

El Creador y la humanidad se ligan de dos maneras dijo Duriez (2003): en sentirse criatura de Dios y (sub-)crear en respuesta a una necesidad de recobrar aquello que nos falta. Tal metafísica de amor, expuesta en el mito Ainulindalë –en *El Silmarillion*–, sitúa a Tolkien, sin ninguna duda, sobre un fondo platónico.

Los buenos cuentos de hadas, que no suponen cuentos *sobre* hadas sino pertenecientes al reino de Faërie¹⁹, ofrecen renovación, evasión y consuelo cuando son coherentes respecto al mundo –con sus leyes y estructuras– al que pertenecen²⁰. De ese modo, al ser una ventana a una dimensión nueva que explorar, se convierten en destellos de luz refractada de la Luz Primera. De ahí la estética basada en el gusto por explorar el mundo de la fantasía, como reconocimiento y admiración del mundo dado como presente.

Tales mundos secundarios en los que aventurarse en espíritu, deseosos de materializarse con independencia de la mente que los imaginó y la boca que los contó, son fuente de conocimiento en cuanto que podemos creer en ellos cuando estamos en ellos, tal como conocemos y creemos en el mundo primario. Para que tenga lugar la «creencia secundaria», es necesario alcanzar el Arte, posible mediante el encantamiento: la creación de una estructura coherente que anime al espíritu a aprender de lo reflejado en los cuentos de hadas.

¹⁹ Podría traducirse por «País de los elfos» o «Reino de Fantasía», lugar al que pertenecen los seres que llamamos sobrenaturales.

²⁰ Tolkien compartía con Chesterton *la convicción de que existe una profunda semejanza entre Faërie y nuestro mundo; o por emplear la terminología de Tolkien, entre los mundos secundarios, inventados, y el mundo primario* (Segura, 2008: 209-210).

2. NARRACIÓN

Lo difícil, en contra de lo que la gente piensa, lo difícil, no es hacer: lo difícil es imaginar (Amancio Prada).

Tolkien diferenció claramente magia de encantamiento. Ligado al lenguaje, en vez de un poder que pretende alterar este mundo (Lee, 1997), el encantamiento amplía y profundiza la visión humana de la realidad aceptada (Caldecott, 2013). Pues otorga la armonía que simpatiza y mete en canción, que en-canta²¹; surge una nueva realidad –como ocurre con la Música de los Ainur–, o la presente se enriquece sobremanera en su dada sobreabundancia: una estética transformadora.

Si los cuentos se entienden como lo que son, sin moverlos de su contexto oportuno para narrarlos ni hacer hermenéuticas ni deconstrucciones sospechosas, serán increíblemente válidos y fuente de sabiduría: tras la escapada a la aventura de la historia, se logra una nueva perspectiva del mundo: se descubre este renovado²². Y la satisfacción del final feliz consuela ante el horror y la dureza de este mundo. La elevación, el gozo, conduce a la trascendencia²³.

A dicho final feliz, al giro inesperado de los acontecimientos hacia aquello que se mantenía solo en esperanza –la confianza de y en el amor–, Tolkien llamó «eucatástrofe», lo contrario a la catástrofe: el eco de la Redención en la literatura

²¹ *Frodo se quedó de pie, todavía maravillado. Tenía la impresión de haber pasado por una alta ventana que daba a un mundo desaparecido. Brillaba allí una luz para la cual no había palabras en la lengua de los hobbits. Todo lo que veía tenía una hermosa forma, pero todas las formas parecían a la vez claramente delineadas, como si hubiesen durado siempre. No veía otros colores que los conocidos, amarillo y blanco y azul y verde, pero eran frescos e intensos, como si los percibiera ahora por primera vez y les diera nombres nuevos y maravillosos. [Se volvió hacia un perplejo Sam que dijo:] “... esto es más élfico que cualquier otra cosa que yo haya conocido alguna vez, aún de oídas. Me siento como si estuviera dentro de una canción, si usted me entiende” (ESDLA, CA: 471).*

²² Tal como Tolkien dijo: *al forjar a Gram se descubrió el temple del hierro; con la creación de Pegaso se ennoblecieron los caballos* (1998: 179).

²³ *Cuando en un relato [bueno] llega el repentino desenlace, nos atraviesa un atisbo de gozo, un anhelo del corazón, que por un momento escapa del marco, atraviesa realmente la misma tela de araña de la narración y permite la entrada de un rayo de luz* (Tolkien, 1998: 188).

(Segura, 2008). Pero la verdadera sub-creación solo puede darse en la narración, el mejor vehículo para la fantasía (Chris Seeman, en Segura, Peris, 2003).

Para Tolkien, la representación visual era hostil, tenía una pretensión ilícita de materializar los deseos en este mundo. Sin embargo, el arte no visual implicaba una relación especial entre el artista y el receptor, entre el narrador y el oyente – ambos han de usar la imaginación cuando sucede el «contarse»–: un carácter epistemológico compartido.

2.1 Tradición oral

La palabra está hecha, se hizo para el oído (Juan Ramón Jiménez).

En *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*²⁴, Walter Ong explicó claramente las diferencias entre la tradición oral y escrita, basándose en la diferencia de la unificación del sonido y la separación de la imagen. La palabra es acontecimiento²⁵, el sonido existe cuando abandona la existencia²⁶.

Imbuidos totalmente en una sociedad visual, hemos olvidado –u ocultado, recordando a Eugenio Trías (1997)–, que las palabras son habladas, articuladas por una dinámica fuerza interior para presentar el pensamiento sin ningún ánimo performativo, sino el de re-presentar lo que está presente de por sí²⁷.

De este modo, lo dicho no altera, pero configura nuestra realidad. La comunicación, la palabra compartida de una sociedad, es sagrada: vehículo de

²⁴ Remito a su versión castellana *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*.

²⁵ Ong lo ejemplificó con el término hebreo *dabar*, que significa «palabra» y «evento» (1996: 39).

²⁶ *No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra «permanencia», para cuando llego a “-nencia”, “perma-” ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido* (Ong, 1996: 38).

²⁷ Uno de los mejores ejemplos de ello es el grito de Frodo en la cueva de Ella-Laraña *Aiya Eärendil Elenion Ancalima!* (ESDLA, DT: 432). Las palabras brotaron de su boca en un idioma que no conocía, pero cuyo significado entendió al oírlas, porque daban cuenta exacta de su situación.

creación y conocimiento que responde a nuestras preguntas. Porque la transmisión entre generaciones se basa en el respeto y la confianza: tradición²⁸.

Homero llamó a las palabras «aladas», fugaces, poderosas y libres, volando desde este mundo hacia otro. Desde su ánimo de trascendencia e iluminación, permiten hacer de la vida algo más en el aquí y ahora. Es ahí donde se sitúa la aplicabilidad defendida por Tolkien.

Toda narración debe estar dirigida a encontrar la singularidad dentro de la pluralidad: uno mismo dentro de su colectivo en el fluir de la palabra entre el yo y nosotros. Alejándose de la coerción que supone la alegoría (denunciada muchas veces a lo largo de su vida: *Cartas*, 109, 181, 203, 373), Tolkien optó por el mito, la narración siempre eventual y abierta (Irigaray, 1996)²⁹, pues existe una ética implícita en el diálogo que nos hace humanos, al respetar la libertad de decidir qué tomar y aplicar a la propia vida³⁰.

Con todo lo dicho hasta ahora entendemos por qué Tolkien se decantó por el mito: por ser narración de una profunda verdad expresada en términos poéticos. Conocimiento y arte se unen como recuperación de algo perdido, pero re-conocido en el des-cubrimiento. La reminiscencia platónica aparece aquí novedosamente: la estética es vía epistemológica. Por esa razón podemos hablar de una estética religiosa, que se presenta como vía hacia aquello otro a lo que queremos unirnos.

²⁸ Recuérdese el término latino del que proviene: *tradere*, «traer».

²⁹ *Una de las diferencias entre aplicabilidad y alegoría, entre mito y leyenda, es que el mito y la aplicabilidad son intemporales, mientras que la alegoría y la leyenda están circunscritas en el tiempo* (Shippey, 2003: 217).

³⁰ Dicha reflexión se sustenta en la inexistencia de univocidad en la relación entre objeto y significado, en la polisemia del lenguaje (Segura, 2004). La narración alegórica, por su parte, pretende imponer al receptor un código particular de interpretación.

2.2 Mythos y Lógos

Quien desee entrar en el Reino de Fantasía habrá de tener corazón de niño
(Andrew Lang).

Partiendo de la Creación mediante el Verbo (Juan, 1, 1-18), la creación artística y condición de narrador de Tolkien supuso una exploración del despliegue de las palabras de la Palabra, de los *lógoi* del *Lógos*, de cómo dar ex-sistencia a un pensamiento a través de un «Sea»³¹. Teniendo en cuenta que el término *logos* significa tanto «palabra» como «plan o diseño general», los –buenos– mitos han de ser un eco del Logos en el que el mundo fue creado, y, por lo tanto, manifestación de la pluralidad de significaciones³²: todas las historias hablan sobre la Historia, la irrupción del Logos en el Tiempo (Segura, 2008).

Como los mitos son eventos primordiales intemporales que hablan sobre lo sagrado –revelan el misterio–, es necesario hacer un breve repaso de la relación entre *mythos* y *lógos*, antes de llegar a ver qué entendía Tolkien por mito.

Los mitos cuentan «cómo algo llegó a ser» (Eliade, 1988). De ahí la cercanía entre mitología y ontología: el narrar el *cómo* explica el *por qué*. La adquisición de ese conocimiento –para el que es necesario la disposición y la humildad a la aventura, el vaciamiento por el querer saber, aceptando lo que se presenta; en otras palabras, el corazón del niño– mediante los ejemplos aplicables de las narraciones genera una superación en el ser humano (Eliade, 1973, 1988), y subraya el comportamiento humano ligado al mito (Ries, 1989, 1995). Entonces, ¿cómo considerar mentira al mito, relato sin principio alguno?

³¹ La filología fue el puente entre su mente y el mundo, su camino hacia el Logos. La misma idea se extrapola a los personajes de sus obras, porque todo su poder mitológico se basa en la investigación de las implicaciones y ramificaciones de una palabra: «Eä!» (Flieger, 2002).

³² La misma idea fue expresada por Northop Frye (1988, en Melloni, 2003: 96): *Un mito no está destinado a describir una situación específica, sino a contenerla de manera que no limite su significado a una sola situación. Su verdad está dentro de su estructura, no fuera de ella.*

Duch explicó (1995) que en la antigua Grecia tanto *mythos* como *lógos*, aunque con diferentes matices, referían a «palabra», «pensamiento». *Mythos* originalmente indicaba lo verdadero e incondicional, accesible mediante la confianza y el querer saber, porque denotaba lo que *es*³³. *Lógos*, sin embargo, exigía demostración, conexión con eventos pasados y presentes.

En consecuencia, de acuerdo al proceso de racionalización, se han considerado como dos magnitudes en una misma dirección: el paso del mito al logos como transición a una mejor existencia³⁴. Sin embargo, no se suceden.

El mito, al no buscar delimitación conceptual, no separa al sujeto del objeto tal como lo hace el logos: es epifanía de lo irreducible –excede lo que comúnmente llamamos razón–, cualquier explicación categórica lo desvirtuaría³⁵.

El equilibrio se encuentra en su complementación (Duch, 1995); la herencia presocrática y Platón lo muestran. Tal como Gauchet afirma (2005), existe unidad natural entre los dos modos de organizar el pensamiento³⁶. Por lo tanto, lo irracional es la marginalización que el sistema convencional practica³⁷: nos quedamos sin metafísica.

³³ *Mythos es una especie de representación que sobreviene al espíritu humano como iluminación. Su justeza no puede ser probada mediante el pensamiento racional, sino inmediatamente por él mismo* (Vernant, 1942, en Duch, 1995: 324).

³⁴ Tal perspectiva, íntimamente ligada al desarrollo de la escritura, enfrentándola a la oralidad, aprisiona al mito y deniega la habilidad mito-poética inherente del ser humano.

³⁵ Para los *Inklings* la historia mítica ofrece una experiencia de realidad concreta y no una abstracción. No entendemos el sentido al tratar un mito, simplemente lo encontramos. Por eso desaparece cuando intentamos atraparlo: salimos del encantamiento (Carpenter, 2008).

³⁶ En realidad, no existe cultura sin horizonte mítico. Además, tal como Nietzsche subrayó –por ejemplo, en “Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral”–, ninguna podrá desarrollarse sin su aura mítica.

³⁷ Según Gadamer (1997), la Razón es la capacidad de deducir conocimiento desde conceptos puros sin ayuda de la experiencia. En su raíz se encuentra el problema: su tendencia a su absolutización.

2.3 El re-encantamiento del mundo

La poesía completa la obra del Creador (Patrick Harpur).

Ante la negación del mito, la aceptación de nuestras raíces y dimensiones constitutivas³⁸, la sociedad moderna cojea. Pero el mundo puede re-encantarse desde la reactivación del *mythos*³⁹, siempre que se haga en y desde su contexto⁴⁰.

Aristóteles en su *Poética* dejó claro que *mythos* es natural respecto a la verdad, y que la aportación de los poetas es *episteme*, porque no se basa en la experiencia, sino en el ejercicio de la razón: vivencia en espíritu (Odero, 1987) que presenta algo de luz, verdad universal, mediante la *poiesis* (*Cartas*, 73). En sintonía, Gadamer llamó a los mitos «historias halladas» (1997: 27):

Halla el poeta algo Nuevo que renueva lo Viejo. En cualquier caso, el mito es lo conocido, la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla.

Y concluyó que antiguamente la relación entre mito y logos no era de oposición extrema, sino de mutuo reconocimiento y fecundación. De modo que es ahí donde encontramos el re-encantamiento activo y el tan aclamado progreso.

³⁸ *Nuestra manera de vivir, nuestras reglas, nuestros usos, aquello que sabemos, lo debemos a otros seres; son seres de naturaleza distinta a la nuestra, los ancestros, los héroes, los dioses quienes los han establecido o instaurado* (Gauchet, 2005: 36).

³⁹ No solo en Oxford se apostó por la recuperación del mito en la modernidad mediante el lenguaje. A partir de la investigación de su infancia, véanse, por ejemplo, las aportaciones de Walter Benjamin –en el ensayo de Joseph Mali “The Reconciliation of Myth: Benjamin's Homage to Bachofen”, *Journal of the History of Ideas*, Volume 60, Number 1, January 1999, pp.165-187– y Bruno Schulz –en la obra de Jerzy Ficowski *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz: A Biographical Portrait*, 2003, New York: W. W. Norton & Company (traducción y edición de Theodosia Robertson)–.

⁴⁰ Joseph Campbell introdujo la ciencia moderna en el estudio del mito. Términos como «individuo», hacen que su trabajo no resulte encantador, pero no por ello deja de ser valioso. Véase, por ejemplo, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, 2013, México: Fondo de Cultura Económica (traducción de Luisa Josefina Hernández).

2.4 Invención

Una vez Lewis dijo que el mito es una historia que todo el mundo conocía aunque no se recuerde haber leído u oído ninguna de sus versiones (Tom Shippey).

Los *Inklings* trataron en profundidad el proceso artístico referido en este texto; Lewis apostaba por dejarse conducir en la dirección señalada por la imaginación (Carpenter, 2008). Ligado a ello, y en oposición a la teoría junguiana⁴¹, el origen de las historias era Dios para Tolkien. Estas esperan a ser recuperadas⁴² en fragmentos por la habilidad del artista⁴³, algo similar a lo que Aristóteles dijo sobre la relación entre *praxeis*, *mythos* y *diégesis* (Cabo, Do Cebreiro, 2006).

Tolkien confesó encontrar, además de partes de historias⁴⁴ o personajes⁴⁵, eslabones para la coherencia de su creación a partir de la llamada a la búsqueda⁴⁶. Creía que un hombre podía recibir el don de registrar un destello de realidad o verdad subyacente (*Cartas*, 5, 163), y que no estaba haciendo el trabajo solo (*Cartas*, 328): él era parte de una historia desarrollada mediante el proceso narrativo⁴⁷. Por lo tanto, el descubrimiento es re-conocimiento de lo inteligible.

⁴¹ La mito génesis no se encuentra en el interior para Tolkien, sino en un exterior más allá (Shippey, 1999; Segura, 2008). Para un mejor entendimiento al respecto, véase *Psicología y religión*, de C. G. Jung, 1967, Buenos Aires: Paidós (traducción de Ilse T. M. De Brugger).

⁴² «Inventar», del Latín *inuenire*, significa «encontrar», «hallar». La historia del poeta no sale de la nada, encuentra lo que había sido puesto, lo que le ha sido dado. Su hallazgo alumbró la realidad desde una nueva perspectiva (Segura, 2008).

⁴³ *Siempre tuve la sensación de registrar algo que ya estaba «allí», en alguna parte* (Carpenter, 1990: 108).

⁴⁴ *Hoja, de Niggle* fue concebida después de soñar tras un incidente con una vecina (White, 2002).

⁴⁵ Sobre Faramir escribió: *En la escena ha aparecido un nuevo personaje [...] sencillamente se presentó caminando por los bosques de Ithilien* (*Cartas*, 66). Más al respecto en *Cartas*, 163.

⁴⁶ «¿Qué es un hobbit?, ¿por qué vive en un agujero?» se preguntó cuando, en un momento de inspiración, escribió *«In a hole in the ground there lived a hobbit»* [En un agujero en el suelo vivía un hobbit] (White, 2002).

⁴⁷ *Las cosas parecen escribirse por sí solas una vez me pongo en marcha, como si la verdad, imperfectamente atisbada en el esbozo preliminar, surgiera de ellas* (*Cartas*, 91).

¿Cómo accedió Tolkien a él? Mediante las palabras; inventó cientos de ellas. Estaba interesado en su raíz, contexto, historia, analogías y evolución⁴⁸. Tras muchas de ellas latía una comprensión de la realidad mítica-poética⁴⁹ que lo llevó a pensar en una estética de los sonidos, una ciencia que explicase el por qué de sus efectos⁵⁰.

Es decir, el placer de la fonética y la gramática de una lengua llevaron a Tolkien a investigar la relación entre sonido, forma y significado. Y para ello necesitó levantar el mundo en el que sus lenguajes inventados pudiesen ser hablados; su sensibilidad lingüística desarrolló su erudición literaria conducida por la fe:

Mi obra es toda ella de una pieza y de inspiración fundamentalmente lingüística (...) Las «historias» se crearon más bien para procurar un mundo para las lenguas que a la inversa. Para mí viene primero el nombre, y luego le sigue la historia (*Cartas*, 165)⁵¹.

Su obra es, por lo tanto, un ensayo de estética lingüística y religiosa, en cuanto que pretende satisfacer sus gustos personales a la vez que descubrir la realidad para religarse con su Creador. Las emociones producidas por una palabra le

⁴⁸ *El proceso de invención es probablemente algo continuo, para disgusto de la etimología* (Tolkien, 1998: 243), hecho que se refleja en el amor de los elfos Noldorin por el lenguaje (Pearce, 2001). *Para Tolkien una palabra no era como un ladrillo, esto es, una simple unidad delimitable, sino semejante a la punta de una estalactita, interesante en sí misma, pero aún más como parte de algo en crecimiento. También podría decirse que él creía en la existencia de algo sobrehumano en este proceso, sin duda algo superior a cualquier ser humano particular, puesto que nadie sabía cómo cambiarían las palabras en el futuro, aunque supiera cómo habían cambiado* (Shippey, 1999: 47).

⁴⁹ Shippey (1999) recordó los nombres anglosajones Alb-oin y Aud-oin de los siglos VI y XI en Inglaterra, relacionados con los elfos y la amistad. ¿No sobrevivía una tradición encantada en ellos?

⁵⁰ Tolkien habló por primera vez de ello en 1926, en el capítulo "General Philology" que escribió para *The Year's Work in English Studies*, vol. V (Shippey, 1999). En 1955 retomó el tema ante el público en su conferencia *O'Donnell English and Welsh* (Tolkien, 1998).

⁵¹ *Se trata posiblemente de un ejemplo único en la historia de la Literatura, en el sentido de que en la obra de Tolkien el origen de la narración (el mito literario) radicaba en la eufonía de las palabras, en su cualidad fonética. A partir de los sonidos creó formas de ser y de pensar, enteras tradiciones culturales e históricas* (Segura, 2004: 48).

abrían a Tolkien nuevas dimensiones desde la infancia, en las que buscaba el relato mientras permitía al mito desarrollarse por sí solo (Odero, 1987), pues la filología lo llevó a la «gramática mítica», el puente luminoso hacia lo real desde la sub-creación (Flieger, 2002).

Schulz también profundizó en la mitificación creativa de la literatura: el arte es vehículo para iluminar la vida, y la poesía, regeneración de los mitos primitivos, el volver a una percepción primordial de la realidad, la visión de un mundo encantado. En su ensayo “The Mythologizing of Reality”⁵² criticó la modernidad por su uso aislado de la palabra, por el olvido de su pertenencia a historias⁵³.

Cuando permitimos a la palabra circular el significado, tenemos poesía. Cuando el poeta usa la palabra expresa su significado original y recrea mitos. La narración es el órgano metafísico del hombre, explicó Schulz:

Normalmente consideramos la palabra como una sombra de la realidad, como un reflejo. Sería más justo decir lo contrario. La realidad es una sombra de la palabra. La filosofía es, en el fondo, filología, estudio profundo y creador de la palabra.

Tom Shippey explicó cómo para algunos la filología es la «más noble de las ciencias», la «llave de la vida espiritual» (1999: 37), pues el filólogo re-construye, recrea la realidad. En los términos expuestos: sub-crea, trae belleza para saber.

Una vez ligada estrechamente la sub-creación a la narración, es momento de ver cómo estas posibilitan la revelación del ser.

⁵² Remito a su versión castellana “La mitificación de la realidad”.

⁵³ *La nueva lingüística surgió de una drástica crisis del lenguaje: la mente humana perdió la confianza en el acto mismo de la comunicación* (George Steiner, 1971, en Jiménez, 1986: 237): *La palabra ha ido «yendo a peor» a lo largo de las edades* (Cartas, 43). La objetividad de la belleza desde Platón a Hegel fue subjetivada por la teoría kantiana: la muerte del arte vació la palabra de su significado.

3. REVELACIÓN

La palabra es una cosa viva, una realidad natural que surge y crece (Empédocles).

En su obra *Poetic Diction*, Owen Barfield examinó la historia de las palabras, y al hacer una teoría de la poesía, llegó a una teoría del conocimiento. Entendió que la mitología, lejos de ser una enfermedad de la lengua (Max Müller)⁵⁴, estaba íntimamente ligada a los orígenes del lenguaje y la literatura, etapa en la que la abstracción que separa lo metafórico de lo literal no tenía lugar⁵⁵.

La percepción es el punto en el que la vida y la imaginación se encuentran, explicó Barfield. Al poetizar, se da cuenta exacta de la realidad –no duplicación– y se produce el desvelamiento, porque se participa directamente de lo conocido.

3.1 Dicción poética

Si el mundo no tiene significado, entonces tampoco lo tenemos nosotros. Y si nosotros significamos algo, entonces no somos los únicos que tenemos significado
(C. S. Lewis).

Según Barfield (1973), la poesía tiene dos funciones: por un lado, ser espejo de la respuesta de una época; por otro, crear sentido, dar vida al lenguaje y hacer el conocimiento posible, porque la lógica nos ayuda a ser más conscientes del significado de las palabras. Un significado que debe haber sido dado con anterioridad.

La dicción poética surge de una imaginación estética, reconocible cuando es gozosa, por la selección y relación de unas palabras. Dicha experiencia estética

⁵⁴ Max Müller postuló en su obra *Comparative Mythology* (1865) que la personificación de la realidad era fruto de paronimia y homonimia en un tardío estado de abstracción, llegando a desvirtuar el lenguaje (Velasco, 1997). *Es posible que, como resultado de la lectura del libro de Barfield, Tolkien hiciera una inversión de uno de los comentarios de Müller: «Las lenguas son una enfermedad de la mitología»* (Carpenter, 2008: 81).

⁵⁵ *Los mitos anteceden a las distinciones literales y metafóricas que hacemos con el fin de expresar una verdad mayor* (Harpur, 2013: 54). En ese contexto, la palabra *spiritus*, por ejemplo, significaría para los primeros hablantes «espíritu-aliento-viento» (Carpenter, 2008).

produce una emoción, un movimiento, una expansión en la que se adquiere conocimiento, que se convierte en saber cuando la experiencia es aplicada permanentemente.

Dicha amplitud adviene por la musicalidad de las palabras, el ritmo y sinfonía de un determinado orden, y la metáfora⁵⁶, la transferencia del poder de un símbolo –del griego *sým-bállein*, «reconstruir»– para iluminar otra cosa (Pearce, 2001).

Las relaciones que hacemos mediante metáforas no dependen de nosotros para existir: por eso su significado es real (Barfield, 1973), y se entienden debido a la «gramática mítica» que empleamos (Flieger, 2002). Las nuevas metáforas se hacen gracias al adjetivo, la varita mágica del poeta (Segura, 2004):

La mente humana, dotada de los poderes de generalización y abstracción, no solo ve hierba verde, diferenciándola de otras cosas, sino que ve que es verde, además de verla como hierba. Qué poderosa, qué estimulante para la misma facultad que lo produjo fue la invención del adjetivo: no hay en Fantasía hechizo ni encantamiento más poderoso (Tolkien, 1998: 150).

La libertad de querer nueva belleza y conocimiento acorde a un ideal hace del cuento en busca de sentido narración (Segura, Pardo, 2012): la realidad se pluraliza con el desarrollo de la lengua, una estética de una realidad inagotable. Es también ahí donde encontramos la grandeza del arte: muestra un mundo incompleto que es necesario completar como *Lógos* mediante su embellecimiento.

⁵⁶ Las palabras deben su substancia –su significado– a generaciones que las han usado, por lo que nadie es el creador de todo su significado (Barfield, 1973): *Las palabras llevan un sello, la marca de su pasado* (Kingsley, 2013: 61). Gracias a la metáfora –*meta-phora*: «poner las cosas más allá, aiosamente»–, términos irreconciliables se unen mediante cosas reales: el poeta presenta las cosas como son o se cree que son (Aristóteles, 2011).

3.2 Luz refractada

Pero el límite se ha hecho para ser salvado, y lo desconocido nunca está vacío (Stéphane Yerasimos).

Eduardo Segura (2012) explicó que vivir en un mundo de sobreabundancia de ser requiere un lenguaje no a la medida de la palabra pronunciada, sino de la escuchada⁵⁷: una respuesta a la contemplación de la belleza como don recibido. De este modo, el ser es gracia, presente, que apela a una respuesta infinita desde la finitud del ser humano: la creación mitológica, que es conocimiento y deseo⁵⁸.

Tolkien buscaba la habilidad para crear nuevos mundos acordes al *Lógos* a partir de los *lógoi* contenidos en aquel. Una idea para una estética absoluta: toda actividad artística que profundiza en el ser ilumina un mundo ya dado como deseo de lo divino. Por lo tanto, Tolkien narró algo dicho hace tiempo, pero no escuchado por siglos⁵⁹ a través de la exploración filológica⁶⁰. Como dijo San Agustín, las palabras refractadas, consecuencia de la Caída, posibilitan la belleza (Flieger, 2002).

Un lenguaje que dé cuenta del ser manifestado no puede ser profano y separar la palabra del punto de referencia. Es necesario hablar *desde*, y no *sobre*,

⁵⁷ Una actitud venerable del silencio, del misterio manifestado –del griego *mys*–: «mantener los labios cerrados»–, llamado Dios, por no haber término mejor: *Allí donde todas las cosas son uno, no puede haber ningún nombre apropiado* (Nicolás de Cusa, 1980, en Melloni, 2003: 93). Como católico, Tolkien sabía de la iniciativa personal de Dios a revelarse, pero nunca utilizó dicha palabra [God] entre las miles de páginas de su obra literaria (White, 2002): *Donde el Nombre no es pronunciado, es ahí donde el Nombre está presente* (Catherine Madsen, 2004, en Caldecott, 2013: 203).

⁵⁸ Razón por la cual, me parece, Tolkien eliminó la religión como sistema de sus obras (*Cartas*, 142). El elemento religioso, pagano o cristiano, queda absorbido en el simbolismo (Caldecott, 2013), mediado por el sub-creador (Odero, 1987); un verdadero logro para algunos (Godwin, 1981). Porque no puede aparecer de manera explícita, como en el mundo real (*Cartas*, 131), si ha de ser aplicable.

⁵⁹ El autor lo sabe todo, y el lector no sabe nada del mundo que le presentan, pero la voz da por supuesta una especie de complicidad cada vez que se revela otra parte del mundo imaginario: *Pues los trolls, como seguramente sabéis, tienen que estar bajo tierra antes del alba, o vuelven a la materia montañosa de la que están hechos* (Shippey, 1999: 55). Esta forma de narrar muestra que, aunque nuevo, no es ajeno lo que se cuenta: de alguna forma lo sabemos, tan solo lo recordamos.

⁶⁰ *Las palabras hacen nacer historias en mi imaginación* (Tolkien, en Segura, Pardo, 2012: 21).

ante el descubrimiento de lo dado, hablar sagradamente (Kingsley, 2004). Por eso el mito tiene su propio estilo narrativo mediante el nombre y el nombrar: invocan una enigmática presencia (Gadamer, 1997). Desde la patrística a Fray Luis de León:

El nombre dice lo que la cosa es, o expresa la íntima naturaleza de la esencia, sacándola a la luz y dándola a revelación en forma de atributos, o atribuciones, relativas al *ser* de Dios (Trías, 1997: 179).

Cuando decimos «estrella» no solemos tener presente que es una palabra heredada, de una tradición en la que probablemente lo pensado tenía su correlato existencial. Para nosotros, una estrella es una bola de materia inanimada moviéndose acorde a un curso matemático. Y con eso no se dice qué es la estrella, sino de qué está hecha (Carpenter, 2008). Hemos de recordar que al lenguaje le precede lo simbólico (Trías, 1997); cuando al saber astrofísico se le añade el del poeta, la estrella se conoce como *epistéme*, más allá de la *dóxa* (Segura, 2011).

Cuando los nombres míticos son narrados y transmitidos, recíprocamente en su acontecer, crean comunidad y puentes para salvar el límite entre nuestra realidad y el misterio⁶¹. Nos posicionan en un horizonte en el que lo no decible se hace presente. De ahí la inversión de Raimon Panikkar (1999) a la última proposición del *Tractatus L-P* de Wittgenstein: *De lo que no se puede hablar es de lo único que vale la pena hablar*. Hemos ahí la esencia de la poesía: todo nombrar es alumbramiento de lo real, la palabra es luz refractada.

⁶¹ En 2009, el profesor Steve Beebe encontró en la Oxford University Bodleian Library el borrador de *Language and Human Nature*. Quizá el proyecto conjunto de Lewis y Tolkien podría aclarar muchas cuestiones a este respecto, si hubiese sido completado.

3.3 La alétheia de la palabra

*Si el lenguaje contiene el mundo y el mundo es sobreabundancia del ser,
entonces el modo radical y privilegiado de dar cuenta cabal de él es la poesía*

(Eduardo Segura).

Los poetas, al ampliar el lenguaje, amplían considerablemente la visión del mundo, y el mundo mismo. El modo en que el lenguaje poético cobija al ser y finalmente lo des-oculta supone invención del modo en que se revela la Belleza. Una invención que surge de las palabras, *de la ambigüedad semántica, de la intrínseca polisemia de la realidad, así como de la capacidad de la palabra mítica – de la mitopoíesis– para convertir en verosímil la metáfora* (Segura, 2011); de ahí la convicción del poder de la metáfora para (sub-)crear un mundo a partir de un nombre.

Heidegger, sobre todo a partir de 1935, se dirigió y orientó mediante el lenguaje (Gadamer, 2002). Para determinar la esencia de la poesía, recurrió a Hölderlin, *poeta de poeta* (Heidegger, 1989), y explicó que la poesía, mediante el lenguaje, se hace posible, y nombra de manera que instauro el ser de las cosas: *Poesía es, pues, fundación del ser por la palabra de la boca* (Heidegger, 1989: 30).

Heidegger encontró en Hölderlin la coincidencia de pensamiento y poesía como ambivalencias de un quehacer metafísico. Pero hay algo más en el acercamiento al des-velamiento del ser-ahí, ser pensado: el diálogo. La poesía se sitúa en el acontecer de cada esfuerzo comunicativo. Al implicar re-novación del lenguaje mediante transmisión, es a su vez re-creación de la realidad: la palabra poética porta una verdad que se confirma a sí misma, es *epistéme* (Segura, 2011)⁶².

El comprender que el ser⁶³ no es calculado ni derivado de lo existente, sino creado libremente, lleva al hombre a decidir ser artista: el sub-creador otorga

⁶² Es la *alétheia* de la palabra –primeramente explicada por Parménides a partir de las expresiones *noein* y *nous*– el fundamento común de mito y logos, lo precedente a la metafísica, traducido por Heidegger como «desocultamiento» (Gadamer, 2002).

⁶³ Que no es aquello que se da el caso, como clarificó Gadamer (2002).

coherencia –intimidad, en términos de Hölderlin– a lo donado mediante el lenguaje, y salva el olvido provocado por el encierro del ser en el ente –mediante un habla isomórfica– que preocupaba a Heidegger (1989): el poeta instauro *por y en la palabra*, nombrando *las cosas en lo que son y quizá como son en sí mismas* (Segura, 2011)⁶⁴.

La palabra poética aspira a designar el ser trascendiendo el ser. En una gramática mítica, *la mitología era la fuente de un saber del mundo para el cual el lenguaje que nosotros llamamos «poético» era, sencillamente, el único lenguaje posible* (Segura, 2011), debido al asombro que suponía contemplar el mundo. La palabra con-voca la realidad mediante imágenes capaces de penetrar la sobreabundancia del ser en el mundo.

Lo yacente tras el interés de Heidegger por el ser, una teología del Dios oculto, nos conduce al último tema de interés en el transcurso en espiral de este proyecto que dice sí al postulado heideggeriano *solo un Dios nos puede salvar*:

La respuesta a la pregunta sobre el hacerse presente de Dios en la Filosofía, obtiene en Tolkien una solución radical desde el territorio de la Estética, el arte y la belleza como trascendental del ser (Segura, 2011).

La acción de filosofar se realiza en y a través de la mitología y del poder semántico de la palabra. Para Tolkien, *la palabra poética, al dar cobijo al ser, genera un mito cuyo logos es imagen y semejanza del actuar creativo de Dios*. La poesía es, pues, *el eco del canto arcano que expresa la armonía de la Creación* (Segura, 2011). La Estética, desde el lenguaje, explica toda una teología y epistemología.

⁶⁴ No consiste solo en que la palabra nombre los diversos entes ni el hecho de que la palabra sirva como piedra de construcción para un enunciado u otro. Lo propiamente misterioso del lenguaje es el dejar ver de tal modo que algo está ahí (Gadamer, 2002: 379).

3.4 El amor del designio original

Si ignoras el nombre de las cosas, desaparece también lo que sabes de ellas
(Carlos Linneo).

Girard (1982), partiendo del trabajo de Heidegger sobre el *Lógos* griego – violento– y el cristiano –de amor–, argumentó que en el Evangelio de San Juan la divinidad se revela apartándose de la humanidad⁶⁵. La palabra imperecedera del Nuevo Testamento, como intermediaria, diferencia el ámbito humano del divino, e ilumina lo que ha sido dado. Encontramos, por lo tanto, una epistemología de amor, similar, dice Girard, a la actividad del poeta heideggeriano: la libre creación, donación, puede ser conocida mediante el amor por lo que es, llamando las cosas por lo que son: *ponen los Poetas el fundamento de lo permanente* (“Andenken”).

En la Tierra Media, los nombres revelan la esencia de aquello que llaman. Por eso algunos personajes, atendiendo al obrar, reciben nuevos nombres tras su evolución⁶⁶, como por ejemplo Aragorn, –fue coronado Rey Elessar Telcontar (RR)–. Este hecho responde a la materialización de la conciencia en el lenguaje, que hace que el nombrar otorgue poder sobre lo nombrado (Segura, 2008): las palabras

⁶⁵ Joseph Ratzinger, en un debate con Flores D’Arcais conocido bajo el título *¿Dios existe?*, dijo que el *Lógos*, además de ser razón creadora, es amor, por ser palabra manifestada que se aproxima. En términos de material-espiritual, externo-interno, visible-invisible, Von Balthasar aclaró (1985) que lo manifestado permanece oculto en su manifestación, como el alma en el organismo vivo. Dicha paradoja ayuda a entender cómo la aproximación es un apartarse, como manifestación y presencia.

⁶⁶ Para más información sobre la etimología de varios nombres: *El camino a la Tierra Media* de Tom Shippey (véase bibliografía), el texto de Dorota Kotowicz “Les nome propes dans *Le Seigneur des Anneaux*” en *Tolkien et le Moyen Âge*, de Leo Carruthers (Dir.), 2007, Paris: CNRS Éditions; y *El mundo hobbit* de David Day, 2012, Barcelona: Art Blume (traducción de Alfonso Rodríguez Arias y Rosa Borràs Montané).

Respecto a la creación de nombres en Tolkien: primero determinaba el significado y después la forma del nombre, relacionada con el sonido y acorde a su propia estética, primero en un lenguaje y luego en otros, cuando seguía un plan. Sin embargo, solía ser más arbitrario. Durante el proceso de escritura, creaba nombres que sonaban bien para su fin, atendiendo superficialmente a su origen lingüístico. Después, ayudado por la imaginación y el método filológico, investigaba cómo cada nombre había llegado a su apariencia actual (Carpenter, 1990).

tienen poder porque contienen en su interior su significado y su sentido (Kingsley, 2013: 93).

También en Platón encontramos una analogía entre la razón y el amor espiritual⁶⁷, conducentes al conocimiento del ser (Rader, 1968), adquirido en una serie de conversiones hacia el estado primordial: un camino de religación hacia la recuperación antes de una caída (Copleston, 2011). El amor por la belleza de aquello que al hombre le falta para su perfección lo empuja en una búsqueda (Ratzinger, 2002). En esa vía, por lo tanto, la palabra poética sirve de luz.

Para Tolkien, el amor por la belleza⁶⁸ es el camino epistemológico, a partir de la exploración de uno mismo a través de la fantasía mediante la filología⁶⁹. Es ahí donde el artista se encuentra en su condición y crece mientras sirve de canal transmisor a un público que termine de completar al sub-creador (Tolkien, 1998).

Tolkien, al igual que Barfield, creía que la palabra, en manos de los poetas, sub-crearía de tal manera que la humanidad se uniría al Creador de una nueva forma (Flieger, 2002). Me parece que la clave está en investigar la *alétheia* de *un verde dragón grande* además de la de *un gran dragón verde*.

⁶⁷ *El Amor, por ser ante todo sumamente bello y excelente en sí, es causa después para los demás de otras cosas semejantes [...] ornato de todos, dioses y hombres, y guía de coro, el más bello y el mejor, a quién deben seguir todos los hombres elevando himnos en su honor y tomando parte en la oda que entona y con la que embelesa la mente de todos, dioses y hombres* (Banquete, 197 B-E).

⁶⁸ ... es simbolizado por Tolkien como un amor de elfos y de Faërie, y por lo tanto, como explica, es un amor por encantamiento, con imaginación y con creatividad, y está íntimamente relacionado con el amor que sucede entre el hombre y la mujer, lo que tiene mucho sentido en la propia vida de Tolkien, pues su escritura creativa comienza al mismo tiempo que su relación con Edith, y está estrechamente vinculada con ella y sus hijos, a quienes leía muchas de sus historias (Caldecott, 2013: 144-145).

⁶⁹ Fantasía y Filología son conceptos que en Tolkien adquieren un significado estrictamente análogo, semejante, e íntimamente enraizado en la poliédrica noción de verdad (Segura, Pardo, 2012: 10).

4. CONCLUSIONES

La belleza salvará el mundo (Fiódor Dostoyevski).

Entre algunas de las conclusiones más relevantes de este proyecto se encuentra la idea de que el trabajo literario de Tolkien parece inseparable de su investigación académica. Ambos convergieron en un modo de transmisión y visión del mundo que las arqueologías y deconstruccionismos heredados de su siglo desechan. Hemos ahí su gran aportación, al devolver su lugar original al arte de crear relatos y narrar como medio para alcanzar belleza y conocimiento.

Sus obras literarias, por lo tanto, deben ser leídas con la atención y sinceridad de un niño que escucha una historia de boca de un mayor. Los mitos y cuentos de hadas, acorde a su teoría de la sub-creación, deben tomarse como narraciones que vehiculan sabiduría aplicable a la vida.

Siguiendo ese hilo, Tolkien hizo perceptible el lenguaje y su alcance al establecer una relación más compleja con el ser al recordar que hay un significado antes de y en la palabra. Eso le permitió responder a las grandes preguntas de la humanidad acerca del mundo: situó al ser humano mediante el lenguaje.

Por esa razón, el lenguaje es mediación –y también instinto, como se ha visto en el ejemplo señalado de Frodo recogido de DT– para llegar a lo real. La filología fue su puente de acceso, extraordinariamente construido gracias al estudio de muchos idiomas. Siguiendo a su manera el estilo griego, al buscar con la palabra, Tolkien encontraba aquello dado pero que no es inmediato, que está por descubrir.

Una razón más para considerar al artista como canal, medio. Surge entonces otra vez la pregunta: ¿el lenguaje construye el mundo o erige uno nuevo? Ante lo expuesto en el texto, el mundo está dado, y no produce más. Sin embargo, se muestra, se descubre más mediante el lenguaje, que es palabra para ver y oír.

Tolkien situó firmemente su filosofía en la estética y logró un sentido de religión como vinculación ontológica lograda por el conocimiento que da la palabra: el mundo dado ad-viene en cuanto nos aventuramos en la búsqueda y la invención.

BIBLIOGRAFÍA

Textos en la red

DISALVO, S. A. (2011). De Cynewulf a Tolkien: *Earendel* y las imágenes de la luz salvadora. *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada, Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, CONICET, pp.183-196. Consultado 28.09.2014 en http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/actas/Santiago_A._Disalvo.pdf

GARTH, J. (2011). Tolkien fantasy was born in the trenches. *Evening Standard*. Consultado 28.09.2014 en http://www.johngarth.co.uk/php/tolkien_somme_standard.php

-----, (2013). Battle of the Somme: the 'animal horror' that inspired J. R. R. Tolkien. *The Telegraph*. Consultado 28.09.2014 en <http://www.telegraph.co.uk/history/world-war-one/inside-first-world-war/part-two/10356085/jrr-tolkien-war.html>

GODWIN, J. (1981). Tolkien and the Primordial Tradition. *Hermetic Hosting*. Consultado 28.09.2014 en <http://hermetic.com/godwin/tolkien-and-the-primordial-tradition.html>

KINGSLEY, P. (2004). Raven's Appearance: The Language of Prophecy. *ReVision*, Volume 26, Number 4, Spring, pp.43-45. Consultado 28.09.2014 en <http://www.peterkingsley.org/cw3/admin/images/ravenfinal.pdf>

LEE, D. (1997). Language, Magick & Neurolinguistics. *Dreamflesh*. Consultado 28.09.2014 en <http://dreamflesh.com/essays/nlpmagick/>

RATZINGER, J. (2002). The Beauty and the Truth of Christ. *L'Osservatore Romano*. Weekly Edition in English: 6. Consultado 28.09.2014 en <http://www.ewtn.com/library/theology/ratzbeau.htm>

SCHULZ, B. (n.d.). La mitificación de la realidad. Traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Consultado 28.09.2014 en http://www.brunoschulz.org/B_Schulz_Ensayos%20cr%C3%ADticos.pdf

SEGURA, E. (2010). *Verbum y Mitopoeia*. Palabra Poética e Invención del Ser en Tolkien y Heidegger. *Sociedad Tolkien Española*. Consultado 28.09.2014 en http://www.sociedadtolkien.org/certamenes/premio_ensayo_Aelfwine/aelfwine-2010-2-verbum-y-mitopoeia/

Libros

ABRAMS, M. H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor.

AMIGO, M. L. (2007). *La aurora del asombro. Guía para pensar con los filósofos griegos*. Bilbao: Universidad de Deusto.

ARISTÓTELES (2011). *Poética*. Traducción y edición de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

BARFIELD, O. (1973). *Poetic Diction. A Study in Meaning*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.

BASSHAM, G.; BRONSON, E. (Coords.). (2010). *El Señor de los Anillos y la filosofía. Un libro para gobernarlos a todos*. Traducción de Alejandra Chaparro. Barcelona: Ariel.

BLADES, J. (2004). *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads*. New York: Palgrave Macmillan.

CABO, F.; DO CEBREIRO, M. (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.

CALDECOTT, S. (2013). *El poder del Anillo. Trasfondo espiritual de El Hobbit y El Señor de los Anillos*. Traducción de Pablo Martínez de Anguita y Pilar Fernández Palop. Madrid: Encuentro.

- CARPENTER, H. (1990). *J.R.R. Tolkien. Una biografía*. Traducción de Carlos Peralta. Barcelona: Minotauro.
- , (1993). *Cartas de J. R. R. Tolkien*. Traducción de Rubén Masera. Barcelona: Minotauro.
- , (2008). *Los Inklings. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams y sus amigos*. Traducción de Juan Castilla Plaza. Madrid: Homolegens.
- COPLESTON, F. (2011). *Historia de la Filosofía. Tomo I: Grecia y Roma*. Traducción de Juan Manuel García de la Mora. Barcelona: Círculo de Lectores.
- DUCH, L. (1995). “La comunicación religiosa”, en *Religión y mundo moderno. Introducción al estudio de los fenómenos religiosos*. Traducción de Josep Manuel Rico Fos y Josep Monter Pérez. Madrid: PPC.
- DURIEZ, C. (2003). *Tolkien and C. S. Lewis. The Gift of Friendship*. Mahwah (New Jersey): HiddenSpring.
- ELIADE, M. (1973). *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil. Madrid: Guadarrama.
- , (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Labor.
- FLIEGER, V. (2002). *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*. Kent (Ohio): Kent State University.
- GADAMER, H-G. (1997). *Mito y razón*. Traducción de José Francisco Zúñiga García. Barcelona: Paidós.
- , (2002). *Los caminos de Heidegger*. Traducción de Angela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder.
- GAUCHET, M. (2005). *El desencantamiento del mundo. Una historia política de la religión*. Traducción de Esteban Molina. Madrid: Trotta.
- GIRARD, R. (1982). “El Logos de Heráclito y el Logos de Juan”, en *El misterio de nuestro mundo*. Traducción de Alfonso Ortiz. Salamanca: Sígueme.

HARPUR, P. (2013). *La tradición oculta del alma*. Traducción de Isabel Margelí. Vilaür: Atalanta.

HEIDEGGER, M. (1989). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción de Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos; (1992) Traducción de Samuel Ramos, en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Buenos Aires: FCE. Consultado en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/holderlin_esencia-poesia.htm

IRIGARAY, R. (1996). *Tolkien y la fe cristiana*. Morón: Ediciones Oeste.

JIMÉNEZ, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.

KINGSLEY, P. (2013). *En los oscuros lugares del saber*. Traducción de Carmen Francí. Vilaür: Atalanta.

MELLONI, J. (2003). *El Uno en lo Múltiple. Aproximación a la diversidad y unidad de las religiones*. Santander: Sal Terrae.

ODERO, J. M. (1987). *J. R. R. Tolkien: Cuentos de hadas. La poética tolkiniana como clave para una hermenéutica sapiencial de la literatura de ficción*. Pamplona: Eunsa.

ONG, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

PANIKKAR, R. (1999). "Secularidad sagrada", en *El mundanal silencio. Una interpretación del tiempo presente*. Barcelona: Martínez Roca.

PEARCE, J. (2000). *Tolkien: hombre y mito*. Traducción de Estela Gutiérrez Torres. Barcelona: Minotauro.

-----, (Ed.). (2001). *J. R. R. Tolkien. Señor de la Tierra Media*. Traducción de Ana Quijada. Barcelona: Minotauro.

PLATÓN (1969). *El banquete; Fedón; Fedro*. Traducción e introducciones de Luis Gil. Madrid: Guadarrama.

- RADER, M. (1968). *Wordsworth. A Philosophical Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- RIES, J. (1989). "Lo sagrado y la historia de las religiones. Las diversas perspectivas", en *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Traducción de Antonio Gabriel Rosón. Madrid: Ediciones Encuentro.
- , (Coord.). (1995). "El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico", en *Tratado de antropología de lo sagrado. Tomo I: Los orígenes del homo religiosus*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Trotta.
- RICHARDS, I. A. (1968). *Coleridge on Imagination*. London: Routledge & Kegan Paul.
- SEGURA, E. (2004). *El viaje del Anillo*. Barcelona: Minotauro.
- , (2008). *J.R.R. Tolkien: Mitopoeia y mitología. Reflexiones bajo la luz refractada*. Vitoria: PortalEditions.
- ; PERIS, G. (Eds.). (2003). *Tolkien o la fuerza del mito. La Tierra Media en perspectiva*. Madrid: LibrosLibres.
- ; PARDO, A. (Eds.). (2012). "El Señor de los Anillos: Génesis literaria y designio mitológico", en *El Señor de los Anillos: del libro a la pantalla. El viaje audiovisual hacia la Tierra Media*. Vitoria: PortalEditions.
- SHIPPEY, T. (1999). *El camino a la Tierra Media*. Traducción de Ana Quijada. Barcelona: Minotauro.
- , (2003). *J. R. R. Tolkien. Autor del siglo*. Traducción de Estela Gutiérrez. Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, C. (Ed.). (1998). *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Traducción de Eduardo Segura. Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, J. R. R. (1983). *El hobbit*. Traducción de Manuel Figueroa. Barcelona: Círculo de lectores.

-----, (1999). "Mythopoeia", en *Árbol y hoja*. Traducción de Luis Domènech. Barcelona: Minotauro.

-----, (2003, 31ª reimpresión). *El señor de los anillos*. Traducción de Matilde Horne y Luis Domènech. Barcelona: Minotauro.

-----, (2007). *El Silmarillion*. Editado por C. Tolkien. Traducción de Rubén Masera y Luis Domènech. Barcelona: Minotauro.

TRÍAS, E. (1997). *Pensar la religión*. Barcelona: Destino.

VELASCO, J. M. (1997). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

VON BALTHASAR, H. U. (1985). "Revelación en el ocultamiento", en *Gloria. Una estética teológica. La percepción de la forma (Vol. I)*. Traducción de Emilio Saura. Madrid: Encuentro.

WHITE, M. (2002). *Tolkien. Biografía*. Traducción de Inés Belaustegui. Barcelona: Ediciones Península.

Conferencias

ARACIL, B.; GARCÍA, A. J.; SEGURA, E. (2012). *La Palabra, punto de encuentro*. Mesa redonda en la Universidad de Alicante, organizada por la Comisión para el Diálogo entre la Fe y la Cultura de la diócesis de Orihuela-Alicante. Consultado 28.09.2014 en <http://www.youtube.com/watch?v=82KTxM17Yu8>