LA PERSPECTIVA ESTÉTICA DE TOLKIEN FRENTE A LA TEORÍA CRÍTICA: ARMONÍA Y DISONANCIA

Antonio Álvarez del Cuvillo

"La madera, que sentía bajo la mano, lo deleitaba, pero no como a un leñador o un carpintero; era el deleite de la vida misma del árbol". J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*[1]

¡Qué tiempos son estos, en que / hablar sobre árboles es casi un crimen / porque implica silenciar tanta injusticia!"[2]. B. Brecht. *A los que vendrán después*

Este trabajo explora los puntos de contacto y de tensión entre los planteamientos estéticos de Tolkien y la Filosofía Estética de la Escuela de Frankfurt, abordando cuestiones como el carácter derivado de la "subcreación", las relaciones entre el arte y la mortalidad, la posibilidad de reconciliación con una naturaleza mutilada por el abuso de la razón instrumental y las relaciones entre la "eucatástrofe" y la belleza entendida como promesa de felicidad.

1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día, Tolkien es fundamentalmente conocido como escritor. Sin embargo, lo cierto es que se ganaba el sustento como catedrático de inglés antiguo y medio en la Universidad de Oxford. Durante su vida escribió mucho, pero publicó muy pocas obras literarias y solo obtuvo un cierto éxito en su edad madura. Sin embargo, por suerte, el trabajo "oficial" de Tolkien estaba muy relacionado con su vocación creativa. Entre su producción académica se encuentra el ensayo "Sobre los cuentos de hadas" (Tolkien, OFS)[3], que, si bien se refería a lo que hoy podríamos llamar "literatura fantástica", también parece apuntar de algún modo a un entendimiento general del arte. Indudablemente, esta reflexión estética está entrelazada con su obra literaria; de hecho, el propio autor defendía –tal vez para excusar su distracción de otras tareas– que *El señor de los Anillos* era fundamentalmente un "ensayo de estética lingüística" (Tolkien, L, p. 165).

A grandes rasgos, este discurso estético se construyó al margen de los debates que se estaban produciendo en aquel momento en el campo de la Estética Filosófica. En particular, en este período, resulta destacable el papel desempeñado por la Teoría Crítica de la Sociedad, de la llamada "Escuela de Frankfurt". Así, en los debates estéticos contemporáneos, las ideas de autores de este grupo como Walter Benjamin, Herbert Marcuse y, sobre todo, Theodor Adorno, han adquirido una notable importancia. En este contexto, creo que resulta de interés

---

[1] *"He felt a delight in wood and the touch of it, neither as forester nor as carpenter; it was the delight of the living tree itself"*. JRR. Tolkien, *Lord of the Rings.*

[2] *Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!* B. Brecht, *An die Nachgeborenen*. Hay que clarificar que Brecht no puede situarse en la Teoría Crítica, aunque tanto Adorno como Marcuse citan estos versos.

[3] El modo de cita de las obras de Tolkien que se sigue en este trabajo se explica al final de la bibliografía.

llevar a cabo una comparación entre las propuestas estéticas de Tolkien y los desarrollos de la Teoría Crítica. Salvo error por mi parte, este contraste no se ha intentado todavía.

Quizás la comparación pueda parecer estéril, debido a las marcadas diferencias que se advierten a primera vista entre ellos. Si Tolkien era un ferviente católico y, en cierto modo, políticamente "reaccionario"[4] –aunque muy lejos del fascismo–, los miembros de la Escuela de Frankfurt eran revolucionarios de tradición marxista (pero nada complacientes con el régimen soviético). Mientras Adorno se interesaba por Kafka y Beckett, Tolkien ignoraba las vanguardias y se sumergía en el estudio del *Beowulf*. En cierto modo, Tolkien y Adorno tuvieron "vidas paralelas", dado que fueron totalmente contemporáneos (Tolkien nació antes y murió más tarde); de hecho, curiosamente coincidieron durante un lapso de tiempo en el claustro de la Universidad de Oxford durante el exilio de Adorno, pero seguramente no se conocieron nunca y, probablemente, si se hubiesen conocido, no hubieran sentido una especial simpatía mutua. Sin embargo, en el "mundo fantástico" de la reflexión académica, es posible ponerlos a dialogar entre sí. De un lado, tal vez pueda aprenderse algo de sus diferencias y, de otro lado, si se encontraran puntos en común, estos podrían resultar especialmente significativos, ya sea para reflexionar sobre el arte, ya sea para comprender el siglo XX.

2. LA "ARTESANÍA ÉLFICA": SUBCREACIÓN, MÍMESIS Y FORMA

La teoría estética de Tolkien está explícitamente ligada a sus creencias religiosas. Si Dios ha creado al Hombre a su imagen y semejanza, entonces, es de esperar que todos los seres humanos compartan una cierta vocación creadora (Tolkien, OFS, p. 62). Este impulso "creativo" no parece satisfacer ninguna función biológica y, de hecho, a menudo entra en conflicto con las necesidades vitales ordinarias (Tolkien, L, 131, p. 204). De hecho, está íntimamente conectado con un profundo amor por el mundo material, de manera que la conciencia de la propia mortalidad interfiere de algún modo en su satisfacción plena (Tolkien, L, 131, p. 204). Ahora bien, dado que, en realidad, los seres humanos no pueden crear cosas *ex nihilo*, los productos de este ímpetu no pueden denominarse "creaciones", sino más bien "subcreaciones". La materia prima con la que trabaja el subcreador no es otra cosa que la naturaleza misma, descompuesta a través de la imaginación en una infinidad de elementos, que posteriormente pueden combinarse entre sí en múltiples y diversas permutaciones[5].

Dado que construye esta categoría en un ensayo sobre literatura, se centra particularmente en el uso que el lenguaje hace de las capacidades humanas de generalización y abstracción. Por ejemplo, en virtud de estas facultades, el ser humano es capaz de diferenciar la "hierba verde" del resto de las cosas, pero también consigue distinguir y aislar "lo verde" de la hierba (Tolkien, OFS, p. 30). De ahí surge el impulso de aplicar este "poder" sobre el mundo

---

[4] En una de sus cartas, con cierta dosis de ironía, afirma que sus posiciones políticas se sitúan entre el anarquismo filosófico y la monarquía inconstitucional (Tolkien, L-52, 91).

[5] "*[...] man, sub-creator, the refracted light / through whom is splintered from a single White / to many hues, and endlessly combined / in living shapes that move from mind to mind.*" (Tolkien, M, p. 93).

exterior, por ejemplo, aplicando el "verde" extraído de la hierba a un objeto que de por sí no lo tiene. En este sentido, la "mimesis" propia de la actividad artística no consiste únicamente en una reproducción de la naturaleza –que inevitablemente lo es–, sino también en una forma de participación o colaboración en la Creación divina, puesto que permite explorar las potencialidades de esta que, al menos a primera vista, no se han materializado en el mundo empírico[6]. Al poner nombre a las cosas del mundo, el hombre obtiene un cierto "señorío" sobre la naturaleza que restaura de manera imperfecta la participación plena en la Creación que habría operado antes de la Caída[7]; sin embargo, este "señorío" no se basa en la dominación y la instrumentalización de lo creado, sino en la participación mimética[8].

Para Tolkien, el "arte" no sería otra cosa que el eslabón operativo que media entre la "imaginación" –la facultad de abstraer y combinar elementos de la naturaleza– y la "subcreación", como producto final (Tolkien, OFS, p. 54). Se trata, por tanto, de una "técnica", pero esta no se dirige necesariamente a reproducir la realidad tal cual es, sino que más bien pretende dotar a la subcreación de la "consistencia interna de la realidad" (Tolkien, OFS, p. 77). Por eso mismo, Tolkien considera que la fantasía, lejos de ser una forma "menor" de arte, es precisamente su manifestación más plena, la más difícil de llevar a cabo con éxito y la que puede llegar producir efectos más potentes (Tolkien, OFS, p. 55). Ello es así porque no se ocupa de lo que ha sucedido o puede suceder en el mundo primario, sino de aquello que puede resultar "deseable" o que satisface el deseo humano (Tolkien, OFS, p. 77). En este sentido, no hay ninguna oposición entre la fantasía y la racionalidad o la veracidad científica. Al contrario, solo se abre un espacio para lo fantástico en la medida en que se tome conciencia de las limitaciones del mundo empírico (Tolkien, OFS, pp. 62, 73); en otras palabras, la fantasía parte del "duro reconocimiento" de la facticidad, pero no se deja esclavizar por ella[9].

Cuando la fantasía tiene éxito, consigue "subcrear" un mundo secundario que resulta tan consistente con sus propias leyes que permite generar una verdadera "creencia secundaria" (Tolkien, OFS, p. 55). Esto implica que la mente realmente entra en el mundo secundario y es capaz de creer verdaderamente en él mientras se encuentre en su interior, naturalmente, en un plano ontológico distinto. Cualquiera puede abstraer el "verde" de la hierba y trasladarlo al sol a través del poder del lenguaje. En cambio, construir un mundo donde el "sol verde"

---

[6] "*I should have said that liberation 'form the channels the creator is known to have used already' is the fundamental function of 'sub-creation', a tribute to the infinity of His potential variety [...]*" (Tolkien, L, p. 153, 283).

[7] "*Yet trees are not 'trees', until so named and seen / and never were so named, till those had been / who speech's involuted breath unfurled [...] Dis-graced he may be, yet is not dethroned / and keeps the rags of lordship one he owned* (Tolkien, M, p. 92-93)

[8] "[...] *his world-dominion by creative act / not his to worship the Great Artifact"* (Tolkien, M, p. 93). Este planteamiento tiene una cierta semejanza con el ensayo de Walter Benjamin sobre el lenguaje (1972, pp. 59-74). En efecto, para Benjamin (p. 63), el hombre es el señor de la naturaleza porque es capaz de nombrarla, de manera que la naturaleza termina comunicando su espíritu a través del ser humano, completando así la creación divina.

[9] "*For creative Fantasy is founded upon the hard recognition that things are so in the world as it appears under the sun, on a recognition of fact, but not a slavery of it.*" (Tolkien, OFS, p. 62).

realmente tenga sentido implica combinar "trabajo e intelecto" (*labor and though*) y una cierta "artesanía élfica" (*elvish craft*).

Estos planteamientos presentan algunas conexiones o coincidencias con los planteamientos de Adorno en su *Teoría Estética*. Ciertamente, Adorno (1980, pp. 192, 227-229) también sostiene que el arte "imita la creación", pero que no puede ser creación en sentido estricto, dado que "no procede de la nada, sino de lo creado". Sin embargo, desde su perspectiva, esta diferencia implica necesariamente una secularización del modelo teológico de la semejanza con Dios (p. 182), que se vincula al desencantamiento del mundo y a la dialéctica de la Ilustración, de modo que el arte se separaría de manera tajante de la religión de la que ha surgido (p. 177). En cambio, para Tolkien, como hemos visto, la subcreación implica una colaboración del ser humano con el plan divino, dado que permite celebrar una infinidad de potencialidades de la Creación que aparentemente no se han realizado en el mundo primario (Tolkien, L, 193, 283), pero que conectan con una verdad que la obra de arte permite desvelar. Esto no implica, empero, que contemple el arte como una actividad sacra en sentido estricto. En realidad, Tolkien sostiene la autonomía del arte y de la fantasía respecto a la religión, por más que en último término puedan conectar con un propósito trascendente, que, en tal caso, rebasaría lo propiamente artístico[10]. No obstante, esta autonomía no sería producto de la Ilustración, sino que estaría presente desde un primer momento en los "cuentos de hadas" e incluso en la "mitología". Ciertamente, reconoce que, en la práctica, en casi todas estas historias se terminan deslizando elementos de carácter moral –que apuntan al ser humano– o religioso –que apuntan a la trascendencia–, pero los aspectos propiamente fantásticos, aquellos más íntimamente conectados con la actividad de la subcreación no se refieren al hombre ni a Dios, sino a la naturaleza[11]. En definitiva, el arte no se dirige al desencantamiento del mundo, sino a su reencantamiento, pero el "mundo encantado" se refiere a la naturaleza creada, mientras que la religión se dirige a lo Absoluto que la trasciende.

El compromiso de Tolkien con lo que en la Teoría Crítica se llama "autonomía" de la obra de arte se aprecia también en su desdén por las alegorías morales, ideológicas o religiosas conscientes. Tolkien manifesta repetidamente que nunca tuvo ninguna intención didáctica o alegórica al escribir su obra (L-163, pp. 310-311; L-215, p. 423; L329, pp. 580-581). Esto no impide que el lector posteriormente pueda encontrar una cierta "aplicabilidad" de la historia a

---

[10] Adorno (1980, p. 171) considera que toda obra de arte termina conduciendo a la pregunta de "¿Es que es verdad?", que finalmente es una pregunta sobre lo absoluto, es decir sobre el sentido mismo al que apuntan todas las conexiones de sentido y que, por tanto, es prometido –infructuosamente– por la objetividad de la propia obra. Por su parte Tolkien (OFS, p. 77-79) también plantea que la subcreación responde a la pregunta "¿es verdad?", pero sostiene que, al mismo tiempo, si el mundo secundario ha sido bien construido –en el marco de la objetividad de la obra de arte– apunta a que sí lo es, al menos dentro de ese mundo; también considera que al artista, en principio, le basta esta certeza –así sucede, como veremos, con los elfos—, pero que, al mismo tiempo, el atisbo de verdad que se alcanza a través de la subcreación puede apuntar a una esperanza sobrenatural. Lógicamente, esta se situaría más allá de la naturaleza y del arte.

[11] Esta combinación de elementos morales, religiosos y propiamente artísticos resulta un tanto conflictiva en su configuración actual: la mezcolanza se debe, o bien a que han quedado, de algún modo "enredados", o bien a que estuvieron unidos originariamente [de manera armónica] y, tras una drástica separación, están volviendo a unirse, aunque de manera más torpe (Tolkien, OFS, p. 34).

su vida concreta (L-215, p. 423); los personajes de la narración, si realmente están "vivos", pueden encarnar universales, pero solo porque también lo hacen las personas reales (L109, p. 174; L-164, pp. 310-311; L-181, p. 338). En este contexto, la diferencia entre la "alegoría" y la "aplicabilidad" es que la primera pretende establecer una relación de dominio sobre el lector, mientras que la segunda mantiene su libertad interpretativa (LoTR, *Prólogo a la Segunda Edición*, pp. XVI-XVII). Por lo tanto, en la obra puede encontrarse un mensaje o un significado, pero este no puede escindirse de la historia misma que se narra; así pues, la única alegoría plenamente consistente sería la vida real y la única historia completamente inteligible o transparente sería la alegoría (L-109, pp. 174-175). Por motivos similares, le provoca una cierta irritación el énfasis en la consideración de los detalles biográficos del autor (L-199, p. 371; L-329, pp. 580-581), las influencias literarias o las fuentes utilizadas (L-131, p. 209; L-297, p. 536); por supuesto, admite que la subjetividad del autor se manifiesta en la obra, pero esto no le parece importante: la subcreación debería valorarse y disfrutarse antes que nada como contenido autónomo.

Otra similitud entre ambos autores es que Adorno también sostiene que el arte tiene un carácter eminentemente racional y lógico pero que, al mismo tiempo, contiene una participación mimética en la naturaleza. En la obra de arte se congregan fragmentos dispersos de lo existente para servir de mediación de aquello que no existe, es decir, para prometer la posibilidad de su existencia (Adorno 1980, pp. 114-115 y pp. 228-229); por eso mismo, al igual que Tolkien, destaca que la fantasía artística no surge espontáneamente, sino que requiere trabajo y reflexión intelectual (pp. 229-230). Sin embargo, al contrario que Tolkien, identifica una fuerte tensión dialéctica o contraposición entre el elemento racional y el elemento mimético (Adorno, 1980, pp. 76-77, 153, 182); en otras palabras, la racionalidad del arte permite que salgan a flote aquellas formas "mágicas" de imitación a las que esta misma racionalidad se opone. Tolkien, en cambio, se limita a asumir, al menos en principio, que la técnica racional (la "artesanía élfica") puede operar como un medio al servicio de esta participación primordial en el mundo natural[12] que, como veremos, no es "magia" porque no implica apropiación.

Lo que Tolkien llama "consistencia interna de realidad" conectaría en alguna medida con el concepto de "objetividad" de Adorno, es decir, con el modo en el que el arte, aunque apunte a lo que no es, se convierte paradójicamente en un objeto real en virtud de su legalidad interna, de su construcción formal[13]. Sin embargo, Adorno, que parte de una ontología materialista, no

[12] No obstante, es posible identificar esta tensión dialéctica entre lo mimético y lo racional en algunas imágenes de la obra. Los Anillos Élficos son "artefactos tecnológicos" externos a los elfos –manifestaciones de racionalidad instrumental–, que, sin embargo, no se orientan al dominio de la naturaleza, sino a satisfacer el deseo de su preservación; sin embargo, el Anillo del Poder puede controlarlos, lo que termina impidiendo su uso legítimo.

[13] Adorno no confunde la objetividad con la "coherencia" o con la exactitud en la construcción (1980, 65-66), pues esta debe ceder ante su contenido de verdad. De hecho, relaciona la credibilidad de la ciencia-ficción con su impotencia (1980, p. 115). En una lectura superficial, podría parecer que Tolkien está poniendo demasiada insistencia en lo que llamaríamos "verosimilitud", pero, a mi juicio, se refiere más bien a la producción técnica de un "encantamiento" en el lector, apuntando así a una verdad de la obra que va más allá de ella misma (que Adorno llamaría "espíritu"). Hay que admitir que Tolkien, en su propio proceso creativo, como se verá, se esforzaba por alcanzar la máxima coherencia interna en detalles minúsculos, como las fases de la luna; sin

deja de insistir en la paradoja de que estos fragmentos no pueden, en realidad, dar forma a aquello que no existe –aunque de algún modo lo evoquen–, pues solo puede trabajarse sobre lo que ya es (Adorno, 1980, pp. 144-145 y 228-229). Tolkien asume, en principio, una postura más "afirmativa", porque, desde su paradigma cristiano, solo puede considerar que la Creación es "buena"; sin embargo, la realidad empírica inmediata no coincide plenamente con la verdad completa de la Creación, de un lado, porque el desenvolvimiento de esta se lleva a cabo también a través de la actividad creativa humana y, de otro lado, por la ruptura que implica el Pecado Original. Así, la "creencia secundaria" generada por la subcreación implica una forma de verdad, aunque esta se desenvuelve en un plano ontológico diferente al del mundo material[14]; se trata de una verdad que podríamos llamar "poética" en tanto que desvela a las cosas "en sí mismas" y no cómo meros instrumentos[15].

En cambio, para Adorno, el propósito artístico está condenado de algún modo a una cierta falsedad, aunque al mismo tiempo incorpora a un contenido de verdad en la medida en que apunta a un enigma que puede abordarse a través de la interpretación, pero que nunca se resuelve del todo (1980, p. 171). Ciertamente, es posible interpretar que ambos autores están diciendo básicamente lo mismo, aunque con un lenguaje y un tono distinto. Para Adorno, la actividad artística es un proceso intrínsecamente conflictivo, contradictorio y, en cierto modo, violento, mientras que Tolkien, aunque reconoce la relativa impotencia del arte, no la atribuye a las contradicciones inherentes al proceso de subcreación, sino a las propias limitaciones de la condición humana. Tolkien describe a menudo su propio proceso de trabajo como esforzado e incluso un tanto agónico, pero no atribuye explícitamente este esfuerzo a las tensiones entre técnica racional y participación mimética[16].

En términos generales, el trabajo de Tolkien parte de la apreciación personal de la eufonía de determinados sonidos presentes en los lenguajes humanos (L-165, p. 319; L-257, pp. 484-485; L-297, p. 536). Esto le lleva a aprender muchos idiomas, pero también a inventar sus propios lenguajes, disociando estos sonidos de su contexto real. De entre estos lenguajes imaginarios, los más desarrollados son dos lenguas consideradas "élficas", muy distintas entre sí: el quenya y el sindarin. Tratando estos lenguajes como si fueran "reales", utiliza sus conocimientos lingüísticos para deducir "científicamente" un origen común (L-131, p. 202),

---

embargo, esta técnica moderna no parece estar presente de manera significativa en los "cuentos de hadas" a los que se refiere su ensayo; ellos no es necesitan este tipo de artificios porque no se dirigen a un público "desencantado". De hecho, a este respecto, el *Silmarillion* se mantiene en un plano mucho más mitológico y menos "novelesco" en cuanto a la "verosimilitud" que *El Señor de los Anillos*; de ahí que su lectura resulte generalmente más difícil para el lector moderno.

[14] Tolkien (OFS, p. 77) plantea la cuestión a la inversa que Adorno, en sentido afirmativo más que negativo: dado que solo se puede trabajar con los materiales de la realidad, si la fantasía es efectiva y genera una creencia secundaria, es porque ha conectado con lo que, desde la Teoría Crítica se llamaría un "contenido de verdad" y Tolkien denomina "*a sudden glimpse of underlying reality or Truth*".

[15] "*I do not say 'seeing things as they are' and involve myself with the philosophers, though I might venture to say 'seeing things as we are (or were) meant to see them' – as things apart from ourselves.*" (Tolkien, OFS, 64).

[16] Sin embargo, como he adelantado, puede advertirse esta tensión en algunas imágenes de su obra. Así puede interpretarse la oposición entre Niggle –el artista que se detiene en las hojas, pero que no consigue terminar su cuadro ni cuidar su jardín– y Parish, el jardinero práctico que carece de interés por los cuadros de los árboles. En el Purgatorio, Niggle aprende a trabajar de manera más práctica, mientras que Parish aprende a interesarse por lo bello (Shippey, 2024, Cap. VI) y solo juntos consiguen dar vida al paisaje completo que Niggle nunca consiguió terminar en vida.

lo que le lleva a construir una geografía, una topografía, una historia y una mitología[17] que atribuyen sentido a las combinaciones sonoras, permitiendo que estos lenguajes se realicen y cobren vida (L-297, pp. 536-537)[18]. Aunque este proceso podría contemplarse en términos "adornianos" como una negación del impulso mimético a través de la forma[19], Tolkien no observa a nivel consciente ninguna contradicción y ello porque se comporta como si en su elaboración o recomposición de los materiales estuviera "descubriendo" una especie de "verdad" preexistente (L-91, p. 147; L-131, p. 204; L-253, p. 284;), que no es empírica, pero tampoco sobrenatural, sino más bien una dimensión de la verdad que solo puede desvelarse a través de la experiencia estética.

Por todo el texto de *El Señor de los Anillos* aparecen nombres, frases completas o incluso canciones derivados de estos idiomas imaginarios, a veces, sin traducir. También se incorporan múltiples referencias incompletas a localizaciones geográficas, historias antiguas o mitos y leyendas de este mundo imaginario vinculados a estos cimientos lingüísticos. Gran parte de estos materiales a los que se hacía referencia estaban efectivamente desarrollados con antelación –aunque no llegaron a publicarse en vida del autor–, lo que provoca en el lector, no solo la sensación de que se está adentrando en un mundo tangible, sino también el deseo de sumergirse en esta fantasía que desborda la historia, como si ello fuera realmente posible (Thorpe, 1995, pp. 318-319). Esta sensación de "completitud" no puede menos que ser ilusoria[20]; de un lado, porque el propio *legendarium* –el nombre que se ha dado a todo este trasfondo– está lleno de ambigüedades y contradicciones[21], como, de hecho, sucede con los mitos del mundo primario y, de otro lado, porque la propia consistencia material del mundo secundario que se presenta no es –ni puede ser– absoluta y queda sin desarrollar, sobre todo en los campos que no interesaban al autor. Algunas de sus dificultades compositivas pueden atribuirse a una búsqueda un tanto obsesiva de coherencia interna en detalles minuciosos de la materialidad del mundo como el clima, la cronología, las distancias de viaje en distintos entornos, las fases de la luna o el modo de hacer un estofado de conejo (Mentxakatorre Odriozola, 2018, p. 141; Tolkien, L-63, p. 108; L-69, p. 116). A este respecto, el modelo a reproducir era sin duda el mundo primario, precisamente porque pretendía que su obra funcionara como un pasado hipotético de nuestro propio mundo. Sin embargo, la imitación

---

[17] Tolkien seguía en cierta medida los planteamientos de Owen Barfield de que los lenguajes tenían inicialmente un sentido poético, más amplio y más rico, que se habría diluido con la apropiación del mundo: "*Max Müller's view of mythology as a 'disease of language' can be abandoned without regret [...] It would be more near the truth to say that languages, especially modern European languages, are a disease of mythology*" (OFS, p. 29).

[18] Por eso sostenía que "El Señor de los Anillos" era básicamente un ensayo de estética lingüística (L-165, p. 319) o que se dirigía a crear una situación en la que la expresión "*elen síla lumen' omentielmo"* pudiera ser un saludo normal (L-205, p. 382).

[19] "*It produces many kinds of mixtures, using many kinds of materials. But all bear the same mark: qualities removed from their normal contexts and blended artfully to make a new thing*" (Thorpe, 1995, p. 318).

[20] *"La obra de arte es apariencia no sólo en cuanto opuesta a la existencia, sino también en cuanto opuesta a lo que ella misma quiere ser"* (Adorno, 1980, p. 142); "*[...] la unidad sin fisuras con la que quiere presentarse la obra de arte técnica u objetiva queda realmente sin alcanzarse*" (Adorno, 1980, p. 207). Por su parte, Tolkien (L-153, p. 282) destaca que su relato es en último término un texto literario y no una historia real, pero que parece haber tenido un cierto éxito en su intento de producir un sentimiento –quizás ilusorio– de tridimensionalidad, en la medida en que muchas personas se lo toman en serio desde sus propios campos de interés, planteándole todo tipo de preguntas sobre el mundo.

[21] *[...] inevitably my world is highly imperfect even on its own plane nor made wholly coherent – our Real World does not appear to be wholly coherent either*" (L-153, p. 285).

del mundo no es -ni debe ser– completa y, allí donde aparecen las discrepancias, no se preocupa especialmente por atribuirles una explicación causal o científica, salvo en los aspectos lingüísticos[22].

3. ARTE Y MORTALIDAD

Como hemos adelantado, Tolkien no atribuye la relativa impotencia del arte a una contradicción dialéctica, sino a la finitud humana, que puede reconducirse en último término a las circunstancias de un mundo corrompido por el pecado[23]. En términos teológicos, el relato bíblico de la Caída implica que el ser humano no puede estar plenamente reconciliado con la naturaleza hasta la liberación final. Desde esta perspectiva, el arte se dirige, de algún modo, a restaurar –de manera imperfecta– una participación rota, del mismo modo que lo hace, el esfuerzo humano destinado a la supervivencia[24].

Para Adorno y Horkheimer (1988, 106), el equivalente del "pecado original" sería seguramente el principio de autoconservación, que permite el proceso de subjetivación y la supervivencia del individuo, pero que, precisamente por eso mismo, lo desgaja brutalmente de una naturaleza de la que, en realidad forma parte y que se constituye de este modo en un objeto de dominio[25]. Tolkien no hace referencia explícita al instinto de supervivencia, pero sí que contrapone el arte y la mortalidad. La muerte se opone a la participación mimética, porque esta se basa en el amor al mundo material creado; al mismo tiempo, las tareas necesarias para la supervivencia se interponen en cierto modo con la actividad subcreadora o incluso, en la medida en que enfrentan al hombre con la naturaleza, obstaculizan la participación mimética desinteresada.

En *Hoja de Niggle*, el pintor que protagoniza el relato tiene más ambición artística que talento (Tolkien, LN, pp. 101-102, 114); aunque goza de una cierta habilidad para pintar hojas de árboles de manera minuciosa, se esfuerza de manera un tanto desesperada en terminar el cuadro de un árbol completo, sabiendo que tiene poco tiempo, pues debe partir enseguida hacia un largo viaje. Debido a sus propias limitaciones y a la continua distracción de engorrosas tareas que le sobrevienen de manera indeseada, jamás puede terminar el cuadro en

---

[22] No le preocupa, por ejemplo, si los elfos y los humanos son biológicamente de la misma especie (L-153, p. 284), aunque admite que esto supone una imperfección de su construcción del mundo secundario. En cambio, si tiene la ocurrencia de que los sirvientes de Saruman lo llamen "Sharkey" –que en el mundo real es un nombre irlandés–, se ve obligado a construir una falsa etimología con la lengua orca (LoTR, VI, 7, 995).

[23] "*Not all are beautiful or even wholesome, not at any rate the fantasies of fallen Man*" (Tolkien, OFS, p. 30); "*Fantasy can, of course, be carried to excess. It can be ill done. It can be put to evil uses. It may even delude the minds out of which it came. But of what human thing in this fallen world is that not true?*" (Tolkien, OFS, p. 77). Por otra parte, de ahí podría deducirse que Tolkien admite implícitamente la posibilidad del arte en el ser humano plenamente reconciliado con la Creación, pero lo cierto es que, como veremos, en su obra, la subcreación siempre reconstruye una participación que, de algún modo, estaba quebrada.

[24] Recuérdese la caracterización del trabajo humano en Génesis, 3:19 "*Comerás el pan con el sudor de tu frente*".

[25] "*El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamenta su autoconciencia, es virtualmente siempre la destrucción del sí mismo a cuyo servicio se realiza, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que lo viviente sólo en función del cual se determina el trabajo de la autoconservación, en realidad, justamente aquello que debe ser conservado.*"

vida y, en todo caso, el lienzo se utiliza para reparar el techo de su vecino. Solo más allá de la muerte termina encontrándose con su árbol, no solo finalizado, sino también perfeccionado y vivo, liberado de todas sus limitaciones, lo que no percibe como una realización de su talento, sino más bien como un "don"[26]. Así pues, la subcreación solo encuentra su plenitud fuera del mundo empírico, más allá de la debilidad humana y de la sombra de la mortalidad.

En el mundo fantástico de Tolkien, los temas de la estética y la mortalidad se entremezclan a través de la distinción entre "hombres" y "elfos" (Tolkien, L, nº 181, p. 341)[27]. Los elfos son "inmortales", mientras permanezca el mundo y, por tanto, están ligados a él en mayor medida que los "hombres"; por ello encarnan en gran medida la dimensión artística y teórico-contemplativa de la humanidad. Al estar ligados a la naturaleza, pero reconocerse como distintos de ella, la aman profundamente y, por tanto, necesitan comprenderla y relacionarse con ella, sin más motivo que su "otredad". Para conseguir este propósito, están dotados de una destreza artística y de una comprensión científica muy superiores a la de los mortales. Ahora bien, su actividad "técnica" no se orienta inicialmente hacia el "dominio del mundo" ni de las voluntades, sino a la participación en la naturaleza como "lo otro" generado en la Creación. En cambio, los Hombres "condenados a morir", sucumben de manera más inmediata a la tentación del poder para garantizar una autoconservación vacía, como la de los Espectros del Anillo.

Esto no quiere decir que los elfos gocen realmente de una participación plena en la naturaleza; a mi juicio, ese papel lo desempeña en la historia, como punto de fuga o personaje-límite, el enigmático Tom Bombadil, un ser de naturaleza desconocida, pero ostensiblemente inmortal y ligado a la tierra[28]. Al contrario que los elfos, él no compone poesía: sencillamente, habla siempre en verso; su existencia parece consistir exclusivamente en un gozoso y continuado disfrute de todo aquello con que se encuentra en el pequeño fragmento del mundo en el que habita. No necesita, por tanto, de la subcreación para participar en la naturaleza, pues se encuentra con ella de manera plena.

En cambio, si los elfos son predominantemente artistas, es precisamente porque necesitan restaurar una participación de algún modo quebrada[29]. Si la debilidad de los "hombres" es su

---

[26] "'*It's a gift!' he said. He was referring to his art, and also to the result; but he was using the word quite literally.*" (Tolkien, LN, 114).

[27] La descripción de los elfos que sigue es una síntesis de diversas cartas de Tolkien (L-153, p. 287; L-181, 341-343; L-232, p. 209).

[28] El propio Tolkien (L, nº 153, 287), con cierta cautela, teoriza sobre las funciones que Tom Bombadil podría cumplir en el relato, sosteniendo que es una encarnación de la "ciencia pura", entendida como el conocimiento de las otras cosas y seres que hay en el mundo solamente porque son "lo Otro", sin pretender hacer nada con dicho conocimiento. Aunque también había mencionado este significado en relación con los elfos, afirma que estos no reflejan esta idea de manera tan clara, pues estos son sobre todo artistas (*primarily artists*); podríamos decir que la participación amorosa que tienen los elfos con la naturaleza está siempre mediada por la racionalidad inherente al arte, mientras que Tom Bombadil no precisa de tales instrumentos. Así pues, es el único personaje de la historia que se encuentra completamente separado de la dinámica del poder y del control (Tolkien, L-144, p. 168); carece de todo deseo de dominación o posesión y, por tanto, ni juzga ni tiene intención de reformar ninguna cosa (L, nº 153, 287), pero, por otra parte, por eso mismo, tampoco puede luchar de ningún modo contra el mal presente en el mundo.

[29] Así, respecto a las canciones futuras sobre las proezas de los elfos Noldor, el valar Manwë dice que estas se pagarán caras, pero que la compra será buena, pues no hay otro precio (Tolkien, S, p. 110); también se dice que

mortalidad –y el amor al mundo puede llevarlos a aferrarse excesivamente a la vida–, el punto débil de los elfos es precisamente que todo muere y cambia a su alrededor, mientras que ellos permanecen[30]. Por tanto, se ven invadidos por un deseo de aferrarse al pasado o de conservar las cosas que aman tal y como son en un momento dado (Tolkien, L, 181, p. 342). Al igual que sucede con el instinto de autoconservación, este propósito es legítimo, en tanto no degenere en apropiación y dominio, pero, al mismo tiempo, al igual que la mortalidad, tiene algo de trágico e infructuoso, puesto que, en último término, está condenado al fracaso. El arte de los elfos puede construir subcreaciones llenas de verdad y encantamiento que van más allá de lo humano, pero esta verdad es siempre efímera, porque al final todo pasa: los seres vivos terminan muriendo y los reinos encantados son arrasados por la apisonadora del poder –el "desencantamiento del mundo"–, por más loables que sean los esfuerzos por retrasar su final. Como dice Legolas, "*bajo el sol todo termina llegando a su fin*" (LoTR II, 9, 379). Al contrario que en el caso de Niggle, la impotencia del arte élfico no puede ser redimida por la Gracia divina en el Más Allá, dado que ellos están ligados al mundo empírico mientras exista y, de cualquier modo, en él todavía no hay noticia alguna de la Redención.

El problema es que este deseo de preservación del mundo puede convertirse en apropiación y dominio de la obra y de la naturaleza. Los elfos tienen su propio relato de la "Caída" en la historia de Fëanor (Tolkien, S, 74ss), el más grande de los artistas élficos, que crea los maravillosos Silmarils para preservar la luz de los Árboles, pero termina olvidando que esa luz no le pertenece y, de hecho, se niega a utilizarlos para restaurarla. En la Tierra Media, los elfos exiliados construyen los Tres Anillos como una fuerza de preservación y curación de un mundo que tiende a la ruina, pero, una vez que se crea el Anillo del Poder, que puede someterlos, desaparece toda esperanza de conservar lo existente, de manera que, más pronto o más tarde, no les quedará otro remedio que partir hacia las Tierras Imperecederas[31].

Adorno explica este relativo fracaso del arte de manera más cruda. Las obras de arte ineludiblemente "matan" aquello que objetivan, puesto que, para ello deben arrancarlo de la inmediatez de la vida, que es siempre efímera; así, todo arte resulta en cierto modo "egipciano" (Adorno, 1980, pp. 178 y 186) y resulta absurdo pretender que las obras de arte sean duraderas (Adorno, 1980, pp. 45 y 235-236). Tolkien, en cambio, no cree que aquello que se pretende conservar muera en la obra, aunque sí que reconoce que esta tiene un carácter transitorio, lo que produce una cierta melancolía. Por supuesto, aún más transitorio que el arte de los elfos es el de los mortales. Ya hemos visto que el cuadro del árbol que Niggle deja

---

las cosas bellas solo pasan a las canciones cuando están en riesgo o se pierden para siempre (Tolkien, S, p. 107). Los elfos no son seres de la luz plena, sino más bien de la penumbra: están ligados a la luz de las estrellas, que necesita de la noche para brillar.

[30] Como explica Legolas, "*For the Elves the world moves, and it moves both very swift and very slow. Swift, because they themselves change little and all else fleets by: it is a grief to them.*" (Tolkien, LoTR, II, 9, 379).

[31] No puedo evitar hacer una lectura en clave política. Los planteamientos de Tolkien de "recreación del pasado" –como su idea juvenil de construir una mitología imaginaria para Inglaterra a partir de los lenguajes y la historia del norte de Europa– recuerdan de algún modo a la creación propagandística de mitos artificiales por parte de los nazis. Sin embargo, el propósito de Tolkien era puramente estético y estaba muy lejos de cualquier forma de legitimación del poder estatal, del imperialismo, del nacionalismo o de la guerra. Es probable que la evidente instrumentalización de la estética basada en el pasado para ponerla al servicio de la dominación le provocara, consciente o inconscientemente, una cierta amargura.

inacabado al morir se termina utilizando para reparar el techo de su vecino; de él se termina conservando una esquina con una hoja, que se expone durante un tiempo en un museo local, sin recibir mucha atención, hasta que un día se destruye en un incendio (Tolkien, LN, p. 127).

En todo caso, en el imaginario de Tolkien sí que se admite la posibilidad de una adoración estética vacía ("egipcíaca") de aquello que, en realidad, ya estaba previamente muerto. Esta se encarna sobre todo en los numenoreanos, los hombres que están más cercanos a los elfos, pero que, aún así, se ven sometidos a la mortalidad. Por rebeldía frente a esta, terminan construyendo un culto de muerte y llenando tumbas de "riqueza y arte", en el que las referencias "egipcianas" son explícitas (L-21, p. 401). También sería el caso de los tumularios (*barrow-wights*) que son los reaccionarios más extremos: espíritus malignos, sirvientes del Poder, que parecen aferrarse a los cadáveres de héroes y reyes del pasado, a sus historias trágicas o gloriosas y a sus posesiones, enterradas con ellos.

En cambio, la actitud "conservadora" de los elfos, siendo desesperada, es también valiosa, cuando no se ve contaminada por la lógica del dominio. Este valor del esfuerzo, aún en la derrota, se ilustra en la batalla de canciones de poder entre el rey elfo Finrod Felagund y Sauron (Tolkien, S, 201-205). Las canciones de Sauron pretenden sumir a su oponente en el nihilismo, pero Finrod responde con canciones que evocan liberación, lucha contra el poder, huida y resistencia. Sin embargo, cuando en la batalla se evoca el suceso de la Matanza entre Hermanos –el momento en el que la Caída de los altos elfos se convierte en atrocidad–, Finrod inevitablemente cae prisionero y, posteriormente, su cuerpo será destruido por un licántropo. La batalla de canciones está presidida por una cierta fatalidad: Finrod lucha heroicamente, pero, en realidad, no tenía ninguna oportunidad de ganar, debido a la mancha del pasado. En el lugar donde "muere", se erige un túmulo y el narrador relata que este permanece sin ser mancillado hasta que el mundo cambia y las tierras son inundadas por el mar. Pero ese túmulo no puede confundirse con un culto a la muerte: se insiste en que, en realidad, Finrod ya no lo ocupa. El túmulo no pretende mantener artificialmente la vida de algo que está muerto, sino que se erige como monumento a la esperanza contra toda esperanza, que es valiosa –y por eso es duradera y no resulta mancillada–, pero que, en último término, también es transitoria, porque terminará algún día bajo las aguas.

Sin duda, Tolkien trata de emular en su obra este "conservadurismo" élfico, sin lanzarse por ello a la adoración de la muerte. Su intención es preservar durante el mayor tiempo posible aquellas cosas valiosas –en el lenguaje y en la naturaleza–, que no están muertas, pero que ciertamente están muriendo poco a poco (Mentxakatorre Odriozola, 2018, p. 218), por más que sepa que, en último término la muerte tiene la última palabra[32].

---

[32] "*Blessed'are the legend-makers with their rhyme / of things not found within recorded time [...] They have seen Death and ultimate defeat / and yet they would not in despair retreat/ but oft to victory have turned the lyre/ and kindled hearts with legendary fire / illuminating Now and dark Hath-been/ with light of suns as yet by no man seen.*" (Tolkien, M, p. 95).

Desde la perspectiva de la Teoría Crítica, este anhelo por conservar el pasado puede resultar regresivo, desconectado de las necesidades de su tiempo. Así, por ejemplo, Adorno (1980, pp. 61, 91, 180, 256 y 339), aunque trata de evitar los apriorismos, sugiere que el arte del pasado solo puede ser recuperado para una humanidad reconciliada o liberada; a su parecer, en las condiciones de su momento histórico, la relación estética con el pasado estaría "envenenada" y no podría evitar mostrarse como pura ideología reaccionaria. Sin embargo, como señala Marcuse (2007, 107), el arte solo trabaja con el pasado, pues solo es capaz de objetivar en la forma lo que ya ha sucedido. El propio Adorno (1980, 91) matiza que "*[...] sin reflexión ni meditación histórica no existiría nada bello*". Así pues, lo que se podría criticar a Tolkien sería más bien que no hubiera procedido a aniquilar estos materiales del pasado en la forma de la obra, dado que esta sigue evocando una atmósfera vagamente "medieval" o "arcaica" en las imágenes que evoca y en sus recursos lingüísticos (como las expresiones arcaizantes o la parataxis). Sin embargo, habría que demostrar de manera concreta cuáles serían, en su obra, los factores regresivos de estas imágenes o si, por el contrario, estos contribuyen a la liberación de una sensibilidad mutilada por la racionalidad instrumental. En efecto, para Tolkien (OFS, p. 70) el "arcaísmo" del lector o autor de fantasía implica una condena cuanto menos implícita de "*cosas tan progresistas como las fábricas o las ametralladoras y bombas*" que se tienen por logros "inexorables" y "naturales" de la razón humana.

En cualquier caso, a mi juicio, quien ve la obra de Tolkien como una construcción anacrónica que trata de dar vida a un pasado muerto se está dejando engañar por las apariencias generadas por su construcción formal. Por más que el propio autor insistiera en que *El Señor de los Anillos* era un romance heroico, lo cierto es que no puede evitar ser una novela del siglo XX que, de hecho, está respondiendo –de manera acertada o equivocada– a las problemáticas de su tiempo; de lo contrario, su éxito resultaría inexplicable (Shippey, 2024). Lo que sucede es precisamente que los materiales históricos se utilizan para aniquilar en la forma del relato los materiales puramente biográficos y aquellos relacionados con los problemas de su tiempo, que inevitablemente están presentes de manera muy intensa, pero también oblicua.

En su ensayo sobre *Beowulf* (Tolkien, B, p. 13), expone la parábola de un hombre que hereda un campo en el que había un montón de piedras antiguas, que utiliza para construir una torre; al morir este, sus amigos y descendientes derriban la torre, pretendiendo encontrar en las piedras información sobre ese pasado remoto e incluso, cavando para ver si hay un depósito de carbón escondido al que se le pueda sacar rendimiento económico. Nadie entendía por qué aquel hombre había utilizado las piedras antiguas para construir una torre. Lo cierto es que lo había hecho para poder ver el mar. En su propia obra podemos detectar este propósito que atisbaba en el *Beowulf*. No se trata de recrear artificialmente un pasado que ya se ha desvanecido –el edificio del que proceden las ruinas–, sino de recomponer sus retazos, en un nuevo edificio –la torre–, que pueda servir para atisbar una verdad que está más allá de la obra misma. Este propósito conecta, en realidad, con la idea de Marcuse (1973, p. 82), de que el "recuerdo" no es una remembranza de un pasado inexistente, sino una síntesis que recoge

los pedazos y fragmentos que pudieran encontrarse en una humanidad y naturaleza distorsionadas.

4. EL DOMINIO DE LA NATURALEZA Y LA RAZÓN INSTRUMENTAL

A primera vista, existen diferencias sustanciales entre Tolkien y la Teoría Crítica en lo que respecta a la concepción de la naturaleza. Como punto de partida, Tolkien asume que todo lo creado "es bueno". Así, la relación entre el ser humano y la naturaleza aparece desde el principio mediada por el esquema relacional de la Gracia: la naturaleza –como el árbol de Niggle– es ante todo un don. Antes de la Caída, la relación con lo creado es de participación mimética, pero no "mágica", pues no implica dominación, sino solo asombro y amor sobre aquellas cosas que no son uno mismo. En la obra de Tolkien, la naturaleza no humana –ya sea animada o inanimada– asume un papel protagonista; no es un mero escenario para el drama humano de los personajes[33]. En *El Señor de los Anillos*, las descripciones de bosques, ríos o parajes naturales tienden a ser mucho más detalladas que las que se refieren a las personas, de modo que el espacio circundante cobra una mayor "materialidad" que los protagonistas. Para Tolkien, el fin último de la subcreación sería la búsqueda de la máxima participación en la naturaleza como don, desvelando una naturaleza devaluada por la lógica del dominio[34].

Desde la Teoría Crítica, esta posición podría verse como una idealización ingenua de lo empíricamente existente. Horkheimer y Adorno conciben un momento inicial en el que el ser humano se habría enfrentado a la naturaleza, como totalidad informe, sin ningún tipo de mediación, lo que solo podría llevar al más puro terror (Horkheimer y Adorno, 1998, pp. 62, 69, 82-84, 221-222, 224-225)[35]. De ahí que sean necesarios tanto el mito como el logos –que no son tan distintos–, para huir de la incertidumbre más extrema. La naturaleza entonces, se percibe ya desde una perspectiva mitológica, tomando, por tanto, un carácter ambivalente: puede ser hermosa, pero también terrible; por eso mismo, para Adorno, la "belleza natural" sería ya una imagen en sí misma, de manera que su mera imitación resultaría tautológica (Adorno, 1980, p. 93). En este sentido, la tarea del arte no sería otra que cumplir lo que la naturaleza solamente promete, pero esta función solo puede llevarse a cabo quebrantando esta promesa (p. 92), es decir, de una manera artificial; ello implica también recoger la negatividad presente en la naturaleza, incluyendo sus heridas (pp. 94-95). Por su parte, Marcuse (1973, p. 71-72; 2007, pp. 62-63, 67), asume que la naturaleza es una entidad

---

[33] De hecho, Tolkien critica que el teatro representado sea adecuado para la fantasía, en tanto que está concebido para los problemas *humanos* (Tolkien, OFS, 56-58). Parece que la raza de los Ents responde a su decepción cuando, leyendo Macbeth por primera vez en la escuela, descubrió que el bosque de Dunsinane no marchaba *realmente* a la batalla (Tolkien, L-163, p. 310).

[34] Esta preferencia por la "belleza natural" frente al artificio humano es especialmente explícita en este texto: "*If a ragnarök would burn all the slums and gas-works, and shabby garages, and long arc-lit suburbs, it cd. for me burn all the works of art – and I'd go back to trees*" (Tolkien, L-83-137).

[35] El planteamiento es muy similar a la cuestión del "absolutismo de la realidad" descrito por Blumemberg (2003, pp. 11ss). En Tolkien, este terror existe, pero no es originario, sino que se atribuye a la influencia de Morgoth; así, los numenoreanos enseñan las técnicas de la civilización a los humanos que quedaban en la Tierra Media, liberándolos del miedo a las tinieblas (Tolkien, S., p. 312); sin embargo, la transmisión de la técnica como "don" termina degenerando en imperialismo (p. 316).

histórica y que, por tanto, el ser humano se encuentra con ella tal y como ha sido transformada por la sociedad y la dominación; por consiguiente, tendría que buscarse una liberación de la naturaleza de sus potencialidades reprimidas, sin que esto implique el retorno a un estado pretecnológico.

Ahora bien, lo cierto es que la obra de Tolkien también recoge esta ambivalencia de la naturaleza no humana. Aunque ciertamente aparecen paisajes idílicos, también hay numerosos espacios agrestes, duros o incluso siniestros. La narración subraya continuamente y de manera muy "realista" los obstáculos materiales que el medio natural –ríos, montañas, pasos, inclemencias del tiempo– impone para la marcha de los protagonistas, precisamente porque el mundo no humano no se presenta como un mero decorado. En los casos en los que la naturaleza presenta una mayor hostilidad, pero esta no se puede atribuir directamente a los artificios del Señor Oscuro –a la lógica del dominio–, se tiende a una cierta personificación de los fenómenos naturales, ya sea literal o metafórica. Un ejemplo sería el de los árboles del Bosque Viejo (Tolkien, LoTR, I, 6 y 7), que muestran un marcado rechazo hacia quienes se adentran en él, debido a las heridas sufridas en el pasado por la lógica de la dominación[36]. En mi opinión, esta personalización se trata de un residuo animista. Cuando la relación con la naturaleza no puede articularse fácilmente desde la óptica de la Gracia, como un don sobreabundante, todavía puede establecerse alguna mediación a través de la lógica de la reciprocidad. Horkheimer y Adorno, en la *Dialéctica de la Ilustración*, identificaron erróneamente la articulación de las relaciones entre los llamados "primitivos" y la naturaleza como pura magia mimética, aparentemente impersonal[37] A la luz de la investigación etnográfica, parece más oportuno concluir que los pueblos cazadores-recolectores, sumergidos en un "mundo encantado", tienden a generar relaciones de intercambio recíproco con espíritus que son inmanentes a una naturaleza no domesticada (Hénaff, 2010, 164-169). Del mismo modo, en el mundo encantado de Arda, todavía hay espíritus inmanentes a los fenómenos naturales, algunos benevolentes y otros crueles, con los que pueden construirse relaciones específicas.

El mito cosmogónico del mundo de Arda (Tolkien, S, 13ss) explica la presencia del mal en la naturaleza como un fracaso estético. Ilúvatar, el Creador, reúne a los ainur, criaturas angelicales nacidas de su pensamiento, ofreciéndoles un tema musical para que lo interpreten; entonces Melkor, el más grande de los ainur, pretendiendo crear cosas por sí mismo y ampliar su participación en la música respecto a los demás, introduce una disonancia. El Creador produce un segundo tema, que termina siendo ahogado por una nueva disonancia. Finalmente, Ilúvatar propone un tercer tema, mezclado con "un dolor sin medida que era la principal fuente de su belleza", que termina entretejiendo las disonancias de Melkor en su

---

[36] "*[...] filled with a hatred of things that go free upon the earth, gnawing, biting, breaking, hacking, burning: destroyers and usurpers"*, p. 127.

[37] Por ejemplo, "*Los ritos del chamán se dirigían al viento, a la lluvia, a la serpiente en el exterior o al demonio en el enfermo, y no a elementos o ejemplares*" (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 65). El registro etnográfico sobre sociedades chamánicas pone de manifiesto que el chamán entabla relaciones con espíritus concretos; de hecho, a menudo estas relaciones a menudo asumen la forma de una alianza matrimonial, que es el paradigma de intercambio recíproco. Ciertamente, hay un intento de "controlar" la incertidumbre, pero este no se manifiesta a través de una relación puramente instrumental, sino que se basa en el intercambio recíproco de dones.

estructura. Entonces, el Creador hace realidad la música interpretada por los ainur y algunos de ellos entran en el mundo, vinculándose a algunos de sus aspectos[38]. La caída de Melkor procede de una distorsión de su deseo –en principio, virtuoso–, de participar en la creación, que lo lleva a apropiarse de la naturaleza misma y devaluar la participación de sus hermanos para engrandecerse a sí mismo. Como hemos visto, también contiene estos ingredientes el relato de la caída de los elfos noldor (Tolkien, S, 74 ss): Fëanor olvida que la luz recogida en los silmarils no le pertenece y se vuelve posesivo; cuando Melkor los roba, tanto él como sus hijos acabarán progresivamente arrastrados a todo tipo de atrocidades para recuperarlos a toda costa[39].

Por otra parte, en la obra de Tolkien no hay una oposición inmediata entre arte y racionalidad. Ciertamente, está muy presente la representación de las obras de arte como fines en sí mismas, desconectadas de propósitos "prácticos" del mundo empírico. En estos casos, se destaca, una vez más, la fórmula del "don" como modelo de unas relaciones con la naturaleza y entre las personas que no sean puramente instrumentales. El ejemplo más claro sería el de las gemas talladas y producidas por los elfos en Valinor, respecto a las que se destaca que no se intercambiaban ni se atesoraban, sino que "se daban libremente" (Tolkien, S, p. 67). Lo mismo podría decirse de las hojas de árboles que pintaba Niggle, por amor a ellas mismas y no para extraer gloria o maximizar el beneficio económico (Tolkien, LN, pp. 114 y 129).

Sin embargo, también se abren espacios para la reconciliación del arte y del trabajo práctico, cuando este realmente se relaciona con la preservación de la propia vida y no con la maximización del beneficio. El pan del camino (*lembas*) y las ropas que los elfos entregan a la Compañía del Anillo (LoTR, II, 8, 360-361), no solo cumplen su propósito para la autoconservación ("*they should serve you well"*), sino que lo hacen de modo excelente, en tanto que son objetos maravillosos del reino encantado de Lórien. Por eso mismo, Pippin les pregunta si son "mágicas", pero los elfos no entienden qué quiere decir. Para ellos, su producción material está simplemente guiada por el pensamiento de todas las cosas que aman[40] y, por tanto, la manipulación del medio no se percibe como una relación de dominio.

Para Tolkien, la categoría de "Magia" (también llamada "Máquina") sería en gran medida asimilable a lo que en la Escuela de Frankfurt se denomina "racionalidad instrumental". Horkheimer y Adorno (1998, p. 131) consideran que "*la razón es la instancia del pensamiento calculador que organiza el mundo para los fines de la autoconservación y no*

---

[38] Es posible invertir este mito desde una perspectiva "adorniana", de manera que Melkor, en un papel más positivo, sería el artista que se rebela contra la facticidad, pretendiendo dar forma a aquello que no existe; sin embargo, su disonancia termina siendo asimilada, puesto que su propósito era impotente desde un principio. Ahora bien, hay que tener en cuenta que Melkor no se rebela contra el sufrimiento del mundo, sino que lo genera –inicialmente, sin pretenderlo–, porque quiere apropiarse de la música para él, en detrimento de sus hermanos. No se limita a disolver el orden, sino que genera un orden represivo.

[39] También la tentación que el Anillo Único suscita a Galadriel consiste en suplantar a la naturaleza misma, en toda su ambivalencia: "*And I shall not be dark, but beautiful and terrible as the Morning and the Night! Fair as the Sea and the Sun and the Snow upon the Mountain! Dreadful as the Storm and the Lightning! Stronger than the foundations of the earth. All shall love me and despair!* (Tolkien, LoTR, II, 7, p. 356).

[40] "*Leaf and branch, water and stone: they have the hue and beauty of all these things under the twilight of Lórien that we love; for we put the thought of all that we love into all that we make*".

conoce otra función que no sea la de convertir el objeto, de mero material sensible, en material de dominio". Por su parte, Tolkien considera que la "magia" se basa en el deseo de inmediatez en la consecución del efecto y en lo que podríamos llamar una búsqueda de la máxima productividad (Tolkien, L-154, p. 296); esto lleva a acudir a planes o dispositivos externos ("*apparatus*"), en lugar de al desarrollo de las capacidades inherentes de la persona y del medio (Tolkien, L-131, p. 205). Aunque la búsqueda de la eficacia, en sí misma, puede ser defendible, se corrompe con facilidad, puesto que esta lógica a menudo lleva a la esclavización de las personas –instrumentalizadas para la realización inmediata del deseo– o incluso a que los dominadores terminen convirtiendo la violencia en un fin en sí mismo (Tolkien, L-154, p 296).

Desde la Teoría Crítica se sostiene que el aumento de la productividad, aunque crea las condiciones para un mundo más justo, también atribuye a las élites una inmensa superioridad sobre el resto de la población (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 54). En este contexto, los instrumentos de dominio –lenguaje, armas y luego "máquinas"–, adquieren una cierta objetividad propia, separada de los dominadores (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 90) y, por tanto, de los fines perseguidos; así, cuantos más "aparatos" inventemos para dominar la naturaleza, tanto más deberemos servir a estos para sobrevivir (Horkheimer, 1973, p. 29). Dicho de otro modo, cuanto más complejas y reificadas se hacen las relaciones de producción, más difícil es reconocer a los medios como tales (Horkheimer, 1973, p. 65). En definitiva, el despliegue de la racionalidad instrumental implica una sustitución de los fines por los medios[41]. Aunque este proceso de "cosificación" puede observarse en cualquier sociedad humana organizada, solo alcanza su plenitud en el contexto de la sociedad industrial (Horkheimer, 1973, p. 30).

En la obra de Tolkien, la conexión entre la racionalidad instrumental ("magia") y la civilización industrial se muestra con particular claridad en el personaje de Saruman, el más sabio de los Istari y un ejemplo de "científico/ingeniero caído"[42], con una mente "de metal y ruedas" (LoTR, III, 4, p. 462). Inicialmente, su objetivo es el conocimiento, pero termina llegando a la conclusión de que la victoria del Señor Oscuro es inevitable, de modo que la única opción razonable es aliarse con el Poder para controlarlo mejor y, tal vez, sustituirlo. Supuestamente, no cambiarían los fines perseguidos, sino solo los medios utilizados[43]. Así, Saruman convierte la torre de Isengard en un paisaje inconfundiblemente industrial, en el que la naturaleza viviente ha sido arrasada y el aire es contaminado por vapores venenosos (LoTR, III, 8, pp. 540-541). Los bosques de la zona son esquilmados para alimentar los hornos, pero algunos árboles se cortan solamente para dejarlos pudrir (LoTR, III, 4, 462). En

---

[41] Más allá de la escuela de Frankfurt, pueden encontrarse ideas muy similares en la obra de Weil (1995, pp. 42-53).

[42] *[...] empieza como curiosidad intelectual, se desarrolla como habilidad de ingeniería, se convierte en codicia y deseo de dominar, se corrompe aún más en forma de odio y desprecio del mundo natural que va más allá de cualquier deseo racional de utilizarlo* (Shippey, 2024, Cap IV).

[43] "*[...] we can keep our thoughts in our hearts, deploring maybe evils done by the way, but approving the high and ultimate purpose: Knowledge, Rule, Order [...] There need not be, there would not be, any real change in our designs, only in our means.*" (Tolkien, LoTR, II, 2, pp. 252-253). Nótese que, sin embargo, al fin del conocimiento se ha añadido el del dominio.

otras palabras, cuando la violencia sobre la naturaleza y las personas se utiliza como medio para conseguir determinados fines legítimos, termina convirtiéndose en un fin en sí mismo que trasciende cualquier motivación racional[44]: la violencia por la violencia. Una vez derrotado el Señor Oscuro, los hobbits descubren que Saruman ha corrompido también la Comarca, visión idealizada de una Inglaterra preindustrial. Bajo su influencia, Lotho Sacovilla-Bolsón amplía el viejo molino (LoTR, VI, 8, 990) y lo llena de engranajes, con la finalidad de que muela más y mejor[45]. Tolkien reconoce que este deseo de mejorar la eficacia del molino resulta defendible (L-154, p. 296), pero que no lo es el uso que después se hace de él. Porque, en efecto, para moler se necesita grano y, en realidad, no había más grano para el molino nuevo que para el viejo; en todo caso, desde que llega Saruman, ya no muele nada, pero sigue trabajando incansablemente, haciendo ruido y contaminando el aire y el agua.

En conclusión, el problema no es la técnica en sí misma, sino el tipo de relaciones que, a través de la técnica, se establecen con la naturaleza y con las demás personas. El arte, mediado por la técnica, permite reconstruir relaciones con la naturaleza basadas en el "don", ya sea sobre el esquema de la Gracia o sobre el "intercambio recíproco" con los númenes que habitan la tierra. Aunque en Tolkien la idea de la Gracia se sustenta en último término en su convicción religiosa, lo cierto es que la plantea como una relación inmanente con las cosas, al menos en la experiencia de los elfos, que están atados al mundo material[46]. En este sentido, podría conectar con el propósito de Marcuse (1973, p. 76 y 81) de construir unas relaciones nuevas con la naturaleza, no como una cosa, sino como una fuerza en sí misma, aunque carente de intención o finalidad, es decir, como un "sujeto-objeto". Seguramente es posible experimentar la relación con la naturaleza como un "don", aunque no se crea en un mundo trascendente, precisamente a través de la experiencia estética, mediada por el arte. En la obra de Tolkien, el modelo de la subcreación, que es el de la participación amorosa, se propone también para la producción material de la subsistencia (el pan del camino y las ropas), en marcado contraste con la lógica de la racionalidad instrumental que rige en el mundo moderno, que tiene ecos de la perfidia de Saruman. Si esta promesa de reconciliación puede verdaderamente cumplirse, es algo que queda más allá de la obra, pues esta no se sitúa en la realidad material (Marcuse, 1973, 116 y 133). Sin embargo, como veremos, en el mundo secundario puede atisbarse de algún modo una cierta esperanza en la posibilidad de la emancipación.

5. EXTRAÑAMIENTO, EVASIÓN Y "PROMESA DE FELICIDAD"

---

[44] En este sentido, Horkheimer (1973, p. 61), "*Puesto que la subyugación de la naturaleza dentro y fuera del hombre, se va llevando a cabo sin un motivo que tenga sentido, la consecuencia no es un verdadero trascender la naturaleza o una reconciliación con ella, sino la mera opresión.*"

[45] Más allá de la Escuela de Frankfurt, Heidegger (2017, p. 55), utiliza también el ejemplo de un molino (en este caso, de viento) para distinguir entre la técnica tradicional y la moderna. La eficacia del molino depende de que sople el viento, por lo que aquel "*no abre las energías de la corriente de aire para acumularlas*".

[46] En el Poema del Anillo, lo que caracteriza a los elfos es precisamente que están bajo la bóveda del cielo ("*under the sky"*), mientras que los hombres están condenados a morir ("*doomed to die"*).

En su ensayo sobre los cuentos de hadas, Tolkien afirma que la fantasía puede proporcionar a quienes se sumergen en ella tres efectos que considera beneficiosos: renovación, evasión y consuelo.

-La "renovación" es equivalente a lo que el formalismo ruso denominó "extrañamiento" (Shklovsky, 1991, pp. 6-12). Se trata de una ruptura del automatismo de la percepción de la vida cotidiana que permite recuperar la relevancia y la significación de los objetos por lo que son en sí mismos[47]; este automatismo derivaría de la lógica de la apropiación del mundo (Tolkien, OFS, pp. 64-65). De manera similar, Adorno (1988, p. 169) entiende que la densidad de la red de categorías generadas por los seres humanos anula el asombro ante "lo otro", habituándolos falsamente a aquello que les es extraño; el arte intenta reparar esta pérdida, aunque añade que solo lo consigue débilmente. También Marcuse (1973, p. 111) destaca que en el mundo de apariencias generado por la obra de arte, "*cada palabra, cada color, cada sonido"* aparece como nuevo y diferente, rompiendo el contexto de la percepción y entrando en un orden distinto.

Como hemos visto, Adorno observa una tensión en el hecho de que las obras de arte solo pueden trabajar con lo existente, que Tolkien en realidad no advierte; para él, un artesano debe amar sus materiales (OFS, p. 66). De lo que se trata precisamente es de desvelar lo que verdaderamente existe, es decir, la naturaleza, distorsionada o borrada por artificios que pretenden sustituirla. En este sentido, conecta con Marcuse cuando propone que la estética libere las fuerzas distorsionadas y suprimidas que están presentes en la naturaleza y que, a su vez, podrían sostener la liberación humana (Marcuse 1973, 78; 2007, 62 y 67). Tolkien también defiende la "liberación de la naturaleza", añadiendo que ese proceso se realiza más plenamente a través de la fantasía, dado que el subcreador debe ser amante de la naturaleza, pero no su esclavo (OFS, 66-67). Así, los pegasos ennoblecen a los caballos y los elementos naturales que aparecen en las historias fantásticas adquieren una nueva luz en el mundo encantado.

-Por otra parte, la "evasión" sería la inmersión en el mundo secundario para escapar de algún modo de la fealdad, la maldad, el hambre, la sed, la pobreza, el sufrimiento, la tristeza, la injusticia y la muerte (Tolkien, OFS, 310-311).

Adorno y Horkheimer (1998, p, 196 y 189) critican con dureza la ilusión de "huida" que proporcionan los productos de la industria cultural, puesto que se trata de un paso en falso, que reconduce al punto de partida: termina produciendo como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. La "evasión" que propone Tolkien está muy lejos de esta forma de escapismo, por más que, naturalmente, su obra literaria haya podido ser

[47] Así, por ejemplo, se pretende recuperar la sensación de asombro generada por los colores o por los seres vivos cuando estos no se contemplan como instrumentos (Tolkien, OFS, pp. 64-66). Esto se pone de manifiesto de manera especialmente clara en las imágenes de Lothlórien, el reino élfico subcreado por Galadriel con el poder de su anillo. Así, por ejemplo, "*All that he saw was shapely, but the shapes seemed at once clear cut, as if they had been first conceived and drawn at the uncovering of his eyes, and ancient as if they had endured for ever. He saw no colour but those he knew, gold and white and blue and green, but they were fresh and poignant, as if he had at that moment first perceived them and made for them names new and wonderful.*" (LoTR, II, 6, p. 341)

banalizada y asimilada por la industria. En realidad, Tolkien no pretende escapar de la realidad en sí misma –lo que equipara a la "deserción"–, sino más bien desvelar, a través del extrañamiento, que lo que habitualmente entendemos como "realidad inexorable" no es más que un artificio humano, perfectamente contingente, pero en el que estamos de algún modo atrapados debido a la lógica de la apropiación. En este sentido, el tejado de una estación de tren no puede ser más real que las nubes y, como artefacto, seguramente resulte menos inspirador que la legendaria "cúpula del firmamento" (Tolkien, OFS, p. 69). Así, no se puede recriminar al preso que se intente fugar y, si en realidad no puede hacerlo, que al menos hable de otra cosa que no sea la cárcel (OFS, p. 67). En la obra de Tolkien, la "evasión" no solo se consigue a través del extrañamiento, sino también de la "creencia secundaria", que proporciona una inmersión más profunda que la mera distracción o el entretenimiento; por eso mismo, no provoca embotamiento del espíritu ni se limita a reproducir en el tiempo libre la alienación que ya se sufre en el trabajo, sino que contribuye a restaurar una sensibilidad mutilada por el abuso de la racionalidad instrumental.

-Por último, el "consuelo" se materializa en lo que Tolkien llama "eucatástrofe", el inesperado y gozoso giro de los acontecimientos que constituye la esencia de los cuentos de hadas[48] y que brota de una gracia milagrosa, que no puede asegurarse que vuelva a ocurrir de nuevo (Tolkien, OFS, p. 75). Esta eucatástrofe proporciona el fugaz atisbo de una felicidad que rebasa los límites del mundo y que es tan penetrante como el sufrimiento[49]. A mi juicio, la noción de "eucatástrofe" está íntimamente relacionada con la concepción de la belleza como "promesa de felicidad", que proviene de Stendhal y que ha sido ampliamente tematizada por la Escuela de Frankfurt. Así, Marcuse (1993, pp. 238-239) se refiere a la promesa de felicidad como una relación [reconciliada] entre las personas y entre las personas y las cosas, que aparece al mismo tiempo que se desvanece, pero que al desvanecerse, manifiesta lo que podría ser.

Sin embargo, desde la teoría crítica podrían plantearse objeciones a la "eucatástrofe". Para estos autores, la "promesa de felicidad" no reside tanto en el contenido de la obra como en la forma en que se presenta. Es en la forma donde las circunstancias del presente se sitúan en otra dimensión y se muestran como son, disolviendo el engaño con el que se manifiestan en la vida cotidiana (Marcuse, 1993, p. 92). Así, la Teoría Critica destaca el papel "negativo" del arte, es decir, el modo en que este consigue robar al presente su justificación ideológica (Buck-Morrs, 1981, p. 91).

Por consiguiente, la inclusión explícita del "giro gozoso de los acontecimientos" en la historia puede interpretarse como un momento demasiado afirmativo, al menos para el mundo contemporáneo, que conectaría con la satisfacción inmediata y con el consuelo engañoso que

---

[48] Tolkien no cree que este giro de los acontecimientos constituya realmente un "final feliz", puesto que considera que los cuentos de hadas, en realidad, no tienen principio ni final (OFS, pp. 75 y 86). Las cláusulas de comienzo y cierre del cuento no serían otra cosa que el equivalente al marco de un cuadro, formas necesarias para hacer explícito que el mundo secundario no tiene límites. Las cláusulas de cierre que se refieren a la felicidad (en español, "fueron felices y comieron perdices"), solo son una posibilidad entre muchas (por ejemplo, "colorín colorado, este cuento se ha acabado").

[49] "*[...] a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief.*"

proporciona la industria cultural (Adorno, 1988, p. 102 y 405). Así, por ejemplo, la belleza de la naturaleza es una alegoría de la reconciliación (Adorno, 1988, p. 103), pero, si esta se presenta como ya conseguida, entonces se degrada, convirtiéndose en una excusa para esconder y legitimar lo que no está reconciliado (Adorno, 1988, p. 96). Por tanto, el arte solo puede expresar la utopía a través de su absoluta negatividad (Adorno, 1988, p. 51); en el mundo contemporáneo, las obras de arte tienen que igualarse a una realidad tenebrosa para no convertirse en consuelos inmediatos (Adorno, 1988, p. 60). En definitiva, para ser fiel a la "promesa de felicidad", el arte debe romperla (Adorno, 1988, pp. 181 y 405).

Ahora bien, las diferencias no son tan grandes como pudiera parecer en un examen superficial. Ciertamente, la "promesa de felicidad" debe manifestarse siempre en la forma y, en este sentido, la "eucatástrofe" podría considerarse simplemente como una técnica literaria más, dirigida a este propósito[50], lo que Tolkien no advierte en su discurso teórico. Sin embargo, lo cierto es que, en la práctica, no siempre integra en su obra este "gozoso giro de los acontecimientos; la mayor parte del Silmarillion tiene un tono trágico y a veces responde estrictamente al modelo de la tragedia, como en la historia de Turin. Por otra parte, también utiliza muchos otros recursos formales que pueden evocar la promesa de felicidad, sin necesidad de que haya un giro de acontecimientos. Así, por ejemplo, en Rivendel, Frodo escucha un cántico en lengua élfica que se transcribe en el texto (LoTR, II, 1, pp. 231-232); Bilbo dice que se trata de una canción del Reino Bendecido, pero su significado no llega a traducirse: la mera sonoridad de las palabras evoca una esperanza que queda, sin embargo, indefinida[51].

Por otra parte, lo cierto es que Tolkien no contempla, ni en la teoría ni en la práctica, la eucatástrofe como un momento meramente afirmativo.

En primer lugar, la eucatástrofe no puede darse por sentada, ni anula la tristeza y el fracaso, que son precisamente los presupuestos que la hacen necesaria; se trata simplemente de un retazo de esperanza que se opone, seguramente contra toda evidencia, a la inexorabilidad de una derrota final absoluta (Tolkien, OFS, p. 75). Se ofrece, por tanto, como un pequeño destello de una victoria final futura que, para Tolkien, solo puede tener lugar al final de los tiempos en base a la Redención (OFS, p. 79) y de la que solo tiene certeza por la fe; por eso, el relato "Hoja de Niggle" tiene ciertamente un final feliz en Más Allá, pero, en el mundo empírico, como apunta Shippey (2024, Cap. VI), termina de manera trágica. En cambio, en la Tierra Media, sin noticias de la Encarnación, las eucatástrofes son, en principio, inmanentes

[50] La integración de la eucatástrofe requiere un trabajo técnico para evitar que el giro de acontecimientos rompa la "consistencia interna de la realidad" que construye el mundo secundario. Así sucede, por ejemplo, con la providencial destrucción del Anillo Único (LoTR, VI, 3), que no parece un *deus ex machina*, porque está articulada técnicamente en la lógica de la narración.

[51] Más adelante (LoTR, IV, 10, 711-713), en una situación totalmente desesperada, Sam Gamyi entona una versión de este canto élfico, aunque no entiende lo que dice, obteniendo así fuerzas de la nada de esta promesa. Por último (LoTR, VI, 9, 1005), vuelven a escuchar este canto cuando los elfos, nostálgicos, parten a las Tierras Imperecederas. En realidad, aunque el texto se puede traducir, tiene un contenido poético que genera un nuevo enigma que no puede descifrarse del todo.

al mundo y, por tanto, efímeras, sin que exista certeza alguna de que algún día la Caída pueda revertirse.

En segundo lugar, la eucatástrofe de Tolkien abre paso momentáneamente a la esperanza, pero no cancela el sufrimiento del pasado ni impide su retorno en el futuro. Por eso, sus finales "felices" tienen casi siempre un regusto amargo. En *El Señor de los Anillos*, el Anillo Único es destruido y Sauron es derrotado, pero los elfos deben partir al Oeste y sus reinos encantados están condenados a perecer. Frodo emprendió su camino para salvar la Comarca y efectivamente, lo consiguió, pero la perdió para sí mismo; como tantos supervivientes de guerra, su vida ha quedado irremisiblemente dañada y no puede encontrar la paz en su propia tierra (LoTR, VI, 9, pp. 1002 y 1006). En el *Quenta Silmarillion*, tras la eucatástrofe de la llegada de Ëarendil, Melkor es derrotado; sin embargo, debido al furor de la guerra, todas las tierras de Beleriand donde se ha ido desarrollando la historia se hunden en el mar para siempre; la última frase del texto dice que si se ha pasado de lo grande y hermoso a la oscuridad y la ruina, es porque este es el destino de Arda, sin que exista certeza de que vaya a enmendarse algún día.

En tercer lugar, como hemos visto, Tolkien no representa ni mucho menos un mundo reconciliado. Se esfuerza por representar el horror de la manera más terrible que puede, pero no lo hace por placer morboso, sino por fidelidad a la verdad[52]. En todo caso, debe recordarse que el valor negativo del arte no deriva del contenido de los episodios, sino de la forma. Hoy en día, la industria cultural produce muchas representaciones negativas del mundo, pero seguramente esto no disuelve las justificaciones del sufrimiento, sino que, por el contrario, termina embotando la sensibilidad frente a la violencia real.

El tópico de que en Tolkien "el bien siempre triunfa" no resiste una lectura atenta de su obra. No obstante, tampoco creo que Tolkien pensara que el artista debe quebrar en la obra la promesa de felicidad que construye. La belleza tiene un valor y produce un verdadero gozo, pero al mismo tiempo este está teñido de dolor y melancolía, como la música de los elfos teleri (Tolkien, S, p. 33).

6. CONCLUSIÓN FINAL

El análisis comparativo de los planteamientos estéticos de Tolkien frente a la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt pone de manifiesto que existen numerosas similitudes, que resultan muy llamativas dada la marcada divergencia de los paradigmas y contextos intelectuales en los que estos autores se desenvolvieron. Quizás las coincidencias se deban a que todos esos discursos se desarrollaron en el mismo período histórico, el convulso siglo XX y tratan de responder ante sus interrogantes, a partir de un común anhelo de reconciliación, en un mundo que se ha visto atravesado por la lógica del dominio y asolado por dos grandes

[52] "*I have managed to make the horror really horrible, and that is a great comfort; for every romance that takes things seriously must have a warp of fear and horror, if however remotely or representatively it is to resemble reality, and not be the merest escapism"* (Tolkien, L, 109, p. 174).

guerras tecnológicas. Los residuos románticos, las referencias medievales y la nostalgia del pasado que ciertamente caracterizan a Tolkien no pueden engañarnos respecto a la modernidad de su obra tal y como ha sido objetivada.

Naturalmente, esto no quiere decir que los planteamientos sean idénticos. La escritura de Adorno termina dejando un regusto pesimista, mientras que Tolkien es mucho más "afirmativo", aunque sea desde la nostalgia. Cabe pensar que esto se debe a que la propuesta de Tolkien, en último término, se sostiene sobre una creencia religiosa de que la "promesa de felicidad" alcanzará algún día su plenitud al final de los tiempos. No obstante, Tolkien sigue siendo hijo de su tiempo y, por lo tanto, contempla el arte como un artificio autónomo de la religión, ligado al mundo natural.

La Teoría Crítica nunca se contenta con reposar en el momento afirmativo porque no quiere convertirse en mera ideología; nos advierte que si nos sentimos cómodos en la afirmación, podemos terminar legitimando la facticidad y con ella el sufrimiento. Ciertamente, es posible que la relativa "luminosidad" de la poética de Tolkien haya favorecido la instrumentalización de su obra, generando una visión devaluada de su mundo secundario que ha podido ser fácilmente asimilada y embotellada por la industria cultural, mientras que esto no ha sucedido con otros autores más amargos, como Kafka. Esta deformación ha facilitado que se hayan querido deducir de su obra –sin tenerla en cuenta– mensajes banales como que "el bien siempre triunfa" o que "el mundo se divide en buenos y malos"[53].

Sin embargo, creo que las tendencias "afirmativas" de Tolkien también tienen mucho que aportar. La insatisfacción con el mundo que caracteriza a la Teoría Crítica parece a veces dar a entender que en este mundo no queda nada que salvar, lo que quizás podría desembocar en el nihilismo; la praxis transformadora, igual que el arte, solo puede partir de lo que existe. En cambio, Tolkien se centra en desvelar qué es lo que hay que salvar, mostrando a través de la fantasía que en el mundo hay cosas que merecen la pena, aunque sean efímeras o volátiles y siempre puedan ser corrompidas. La apertura de la sensibilidad debe tener también un momento afirmativo que nos muestre de qué manera, en el marco de lo existente, brotan a veces formas de relación –el amor y la amistad entre las personas o la vivencia de la naturaleza como un don– que, aunque sea de manera precaria, consiguen reconocer "lo otro" sin tratar de dominarlo ni someterse a él.

Se esté o no de acuerdo con estas apreciaciones, lo que creo que, en todo caso, se demuestra en este trabajo es que la obra de Tolkien tiene suficiente densidad y profundidad como para merecer un estudio por parte de la Estética Filosófica. Solo desde de un prejuicio derivado del desconocimiento puede sostenerse que se trata de un mero producto de entretenimiento o consumo barato generado por la industria cultural para producir una satisfacción inmediata y ofuscar la sensibilidad de las masas.

---

[53] El uso de la lengua sindarin para poner nombre a la empresa "Palantir Technologies" constituye un ejemplo extremo de esta apropiación.

BIBLIOGRAFÍA ACADÉMICA CITADA

Adorno, T.W (1980). *Teoría Estética* (F. Riaza, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1970).

Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Blumenberg, H. (2003). *Trabajo sobre el mito* (P. Madrigal, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1979).

Buck-Morrs, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* (Trad. N. Rabotnikof Maskivker). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1977).

Heidegger, M. (2017). La pregunta por la técnica. *Revista De Filosofía*, *5*(1), 55–79 pp. https://doi.org/10.5354/0718-4360.1958.45002

Hénnaff, M. (2010). *The Price of Truth: Gift. Money and Philosophy*. Stanford University Press. (Obra original publicada en 2002).

Horkheimer, M (1973). *Crítica a la Razón Instrumental.* (H.A. Murena y D.H Vogelmann, Trads.). Sur. (Obra original publicada en 1967).

Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1944; 2.ª ed. en 1947).

Marcuse, H. (1973). *Contrarrevolución y revuelta* (A. González de León, Trad.) Joaquín Moritz.

Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional* (A. Elorza, Trad.) Planeta Agostini. (Obra original publicada en 1954).

Marcuse, H. (2007) *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*. (J.F Yvars, Ed.) Biblioteca nueva. (Obra original publicada en 1977).

Menxakatorre Odriozola, J. (2018). *La muerte como don: J.R.R. Tolkien: hacia una metafísica del arte y la redacción*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/handle/10486/688532

Shippey, T. (2024). *Tolkien: Autor del siglo*. (R. Montero Gilete, Trad.). Minotauro.Versión en ebook de Amazon (Obra original publicada en 2000).

Shklovsky, V. (1991). *Theory of prose* (B. Sher, Trad.). Dalkey Archive Press. (Obra original publicada en 1925)

Thorpe, D. (1995). Tolkien's Elvish Craft. *Mallorn: The Journal of the Tolkien Society*, *33*, 315–321. http://www.jstor.org/stable/45320449

Weil, S. (1995). *Reflexiones sobre las causas de la libertad y la opresión social.* Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1934).

OBRAS DE TOLKIEN CITADAS (abreviatura, obra y edición consultada)

B.- *Beowulf: los monstruos y los críticos.*
1983. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Christopher Tolkien (Ed.), Eduardo Segura (Trad.) Minotauro.

L.- *The Letters of JRR Tolkien.* Se cita primero el número de carta precedido de "L-" y luego el número de página.
2023. *The Letters of JRR Tolkien*. Humphrey Carpenter, Christopher Tolkien (Eds.) Harper Collins Publishers.

LN.- *Leaf by Niggle.*
2025. *Tree and Leaf.* Harper Collins Publishers.

LoTR.- *The Lord of The Rings*. Se utiliza una edición con todos los volúmenes y se cita el número de libro en romanos y el número de capítulo en números arábigos y luego la página.
2002. *The Lord of the Rings*. Harper Collins Publishers.

M.- *Mythopoeia* (poema)
2025. *Tree and Leaf.* Harper Collins Publishers.

OFS.- *On Fairy Stories*.
2025. *Tree and Leaf.* Harper Collins Publishers.

S.- *The Silmarillion*
2003. *El Silmarillion*. Edición de Bolsillo. Minotauro.