

HABLAR DE DIOS DESDE EL LENGUAJE DE FANTASÍA.

Perspectiva desde un ensayo de J. R. R. Tolkien

Hernán Pablo Fanuele

e-mail: fanuele@gmail.com

Resumen

La riqueza de los lenguajes permite "nombrar a Dios" más allá de la formalidad de la teología como ciencia. También hay teología en lenguajes poéticos y narrativos, entre otros. El interés más profundo de Tolkien era brindar un andamiaje mitológico a la identidad de Inglaterra. "La ficción es el otro reprimido del discurso histórico", sostenía Michel de Certeau. En la ficción por él creada incorporó figuras, tanto en los personajes como en las dinámicas de acción, propias de una comprometida cultura religiosa: cristiana católica. Explícitamente no se puede dar cuenta de una intención teológica en su obra, aunque autor y lector, sensibilizados por su entorno, pueden generar uno, y advertir el otro, los ecos y vibraciones bíblicas que "dictan" desde lo profundo de la memoria, los hábitos, el modo de comprender la vida, las relaciones interpersonales y el vínculo con lo divino.

Palabras clave: ficción, teología, literatura, figura, lenguaje

Abstract

The richness of language allows "to name God" beyond the formality of theology as a science. There is also theology in poetic and narrative languages, among others. Tolkien's deepest interest was to provide a mythological scaffolding to the identity of England. "Fiction is the other repressed historical discourse," said Michel de Certeau. In the fiction created by him, he incorporated figures, both in the characters and in the dynamics of action, typical of a committed religious culture: Catholic Christian. Explicitly we cannot account for a theological intention in his work, although author and reader, sensitized by their environment, can

generate one, and warn the other, the echoes and biblical vibrations that "dictate" from the depths of memory, the habits, the way of understanding life, interpersonal relationships and the link with the divine.

Keywords: fiction, theology, literature, figure, language

Zusammenfassung

Der Reichtum der Sprachen erlaubt uns das „Sprechen von Gott“ jenseits der Formalität der Theologie als Wissenschaft. Theologie gibt es unter anderem auch in poetischen und narrativen Sprachen. Tolkiens größtes Interesse bestand darin, der Identität Englands ein mythologisches Gerüst zu verleihen. „Fiktion ist der aus dem historischen Diskurs verdrängte Andere“, behauptete Michel de Certeau. In der von ihm geschaffenen Fiktion integrierte er sowohl in den Figuren wie in der Handlungsdynamik für eine engagierte religiöse Kultur - die christlich katholische - charakteristische Akteure. Man kann in seinem Werk keine ausdrückliche theologische Absicht erkennen, obwohl Autor und Leser, sensibilisiert durch ihre Umgebung, die eine erkennen und die andere erzeugen können, „vorgeschrieben“ von den biblischen Echos und Schwingungen, die aus der Tiefe der Erinnerung, der Gewohnheiten, der Art und Weise das Leben, die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Verbindung mit dem Göttlichen zu verstehen.

Schlüsselwörter: Fiktionk, Theologie, Literatur, Figur, Sprache

Original recibido: abril de 2018

aceptado: agosto de 2018

Hernán Pablo Fanuele es Bachiller por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina – Medalla de Oro al mejor promedio 2002. Licenciado en Teología Dogmática por la Universidad Católica Argentina (2013) con la investigación: “El tertium narrativo de los Evangelios – Paradigma de un lenguaje nuevo desde la óptica ricoeuriana de Adolphe Gesché”, bajo la dirección del Pbro. Dr. Gerardo Söding. Profesor de Teología Fundamental y Teología Dogmática en las Facultades de Psicopedagogía, de Ingeniería y de Ciencias Económicas de la UCA. Miembro del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura, Estética y Teología (SIPILET). Miembro Socio de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE); Miembro Socio de la Sociedad Argentina de Teología (SAT); Miembro del Réseau de Recherche Adolphe Gesché (RRAG) de la Universidad Católica de Lovaina; Doctorando por la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina en Teología Dogmática.

Comencemos escuchando la transcripción de un coloquio que J. R. R. Tolkien mantuvo con C. S. Lewis y Hugo Dyson respondiendo a una afirmación de Owen Barfield (todos estos “Inklings”¹), quien decía que los mitos encierran falsedad:²

“Los mitos no son mentiras. El hombre no es un mentiroso. Tal vez pervierta su pensamiento y lo convierta en mentiras, pero procede de Dios, y es de Dios de quien toma sus ideales últimos... no meramente los pensamientos abstractos del hombre, sino también sus invenciones de la imaginación tienen que originarse en Dios, y en consecuencia reflejar algo de la verdad eterna. Al crear un mito, al practicar la Mitopoeia y poblar el mundo con elfos, dragones y trasgos, un narrador... está de hecho cumpliendo el propósito divino y reflejando un fragmento derivado de la luz verdadera” (Pearce, 2002: 151)

Nos preguntamos ahora, siguiendo la propuesta anterior: ¿Es el Cuento de Hadas (dentro de la literatura de ficción) un lenguaje capaz de revelar algo de Dios? ¿Es el relato de fantasías, en algún sentido, epifanía de Dios? El fragmento de la respuesta de Tolkien del coloquio anterior parece responder afirmativamente estas preguntas.

Aún más, en una Fantasía decididamente atea, o que se declara “antidivina” o con ausencia de dioses, ella misma no deja de pertenecer al linaje mítico-religioso. Esto es así porque en el ánimo y voluntad del artista (“artista sub-creador”, según la expresión de Tolkien) aparecería, involuntaria e inconscientemente, el prototipo religioso del pervertidor de la Creación, como co-principio antitético frente al Hacedor de un cosmos. Sería el principio antidivino, elemento necesario en el “armazón, código y mensaje” de los relatos míticos (Greimas, 1970: 46), realizando la figura del hacedor del caos. Esta voluntad del narrador se corresponde a aquel que se planta frente al Constructor y lo desafía. En fin, un “necesario” dentro del Gran Plan. A pesar de su adversidad frente a la Luz, al Bien y al Orden, y divorciándose de cualquier referencia sobrenatural, no haría más que poner su firma en las páginas de la tragedia de una Creación... Desordenado, desentonado, fuera de la armonía del concierto del universo (según el detalle de Tolkien al comienzo de su cosmogonía en el Silmarillion), pero, de alguna manera, contenido en la Providencia del que hace surgir lo existente y lo ordena.

El género “Fantasía” contiene notas propias de lo mítico, de aquellos relatos sobre los orígenes, de las luchas entre el bien y el mal, de lo oculto y de antaño, y, también, divino. “Partimos de un conjunto de hechos descriptos y de conceptos elaborados por el mitólogo a fin de ver en qué medida unos y otros pueden ser formulados en términos de una semántica general susceptible de dar cuenta de la interpretación mitológica” (Greimas, 1970: 45), según el estructuralismo de los años ’70.

La doctrina Sobre los Cuentos de Hadas y su potencia para decir entre líneas, más allá de la materialidad de la letra, tiene a Tolkien como su principal defensor y teórico. El ensayo sobre los Cuentos de Hadas surge en una conferencia brindada en 1939 en la Universidad de St. Andrews respondiendo a un señalamiento de Lewis: “una mentira dicha a través de pulida plata”.

Tolkien esboza, seguidamente al ensayo, el poema *Mythopoeia*: un diálogo entre dos personajes ideales: Filomito y Misomito, con el mismo contenido del ensayo en prosa, pero ahora en el marco del género poético.

En los siguientes cuatro apartados tomaremos algunos párrafos de Tolkien, también algunas isotopías propias de esta clase de relatos, y elaboraremos la tesis del título en diálogo con autores y textos de la filosofía y la teología. Luego de caracterizar lo propio de los cuentos de hadas según Tolkien, abordaremos la cuestión de la verdad/certeza contenida en el discurso fantástico; la cuestión de Dios, en segundo lugar; y, finalmente, el lugar del final feliz propio de estos cuentos y también del Evangelio.

Características de los relatos de Cuentos de Hadas

Señalaremos algunas notas propias, según Tolkien, de la identidad del género de fantasía:

- El relato de Fantasía puede transmitir mensajes de contenido moral. “Ancho, alto y profundo es el reino de los cuentos de hadas, y lleno todo él de cosas diversas: hay allí toda suerte de bestias y pájaros; mares sin riberas e incontables estrellas; belleza que embelesa y un peligro siempre presente; la alegría, lo mismo que la tristeza, son afiladas como espadas.” (Tolkien, 1994: 9)

- El campo de interpretación es siempre abierto y libre, susceptible de nuevos horizontes generados por el receptor. Es un espacio literario de recovecos inabarcables, la apertura de una tierra que se expande en horizontes posibles. “Fantasía no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible. Consta de muchos elementos diferentes, pero el análisis no lleva necesariamente a descubrir el secreto del conjunto.” (Tolkien, 1994: 14)
- No entra la sátira. No entran las fábulas de animales. No entran los relatos de sueños. El relato de Fantasía pertenece a otra familia, emparentándose, más bien, con el mito novelado.

“Varias veces nos hemos encontrado con la palabra «mito». ¿De qué se trata exactamente? Los mitos antiguos se presentan como historias que ponen en escena a los dioses, a las diosas, a los antiguos héroes. A primera vista, uno se siente desconcertado, pero pronto se deja llevar por ellos, porque comprende que en ellos se desarrollan las grandes cuestiones que llevamos dentro de nosotros mismos” (Charpentier, 1993: 22).

- Relato plagado de descripciones y colorido. No ahorra en detalles de forma, geografía, arquitectura y presentación de los personajes. Se familiariza con los primeros capítulos del Génesis, primer libro bíblico. Es el arte de combinar imaginativamente los adjetivos que en el nivel del primer mundo (el real) afectarían naturalmente a determinados sustantivos, pero aquí, en el nivel del segundo mundo, el sub-creado, alteran de un modo inaudito. Encontramos aquí la definición propia de metáfora, en su arte persuasivo y estructura poética.³
- Así como en el solfeo musical existe el momento fuerte y el débil del compás, aquí también hay atmósferas fuertes que acompañan toda la obra. Es lo que él llama “designio global que llena de vida la estructura ósea de un determinado argumento.” (Tolkien, 1994: 20)
- Aparecen elementos nuevos y también otros “prestados” por sagas, mitos, relatos antiguos. “Yo entiendo por «sopa» el cuento tal cual

viene servido por su autor o narrador; y por «los huesos», las fuentes o el material. (Tolkien, 1994: 20)

- No niega el vínculo religioso. Éste se presenta como una posibilidad tanto en la “sopa” que entrega el autor, como en la “libre interpretación” que puede generar el lector.⁴ “En la mitología se satisface a veces algo «más elevado»: la Divinidad, el derecho al poder (como forma distinta de su posesión), el derecho a la adoración; en definitiva, la «religión».” (Tolkien, 1994: 24)
- Posibilidad de convertirse en “vehículo del misterio” (Tolkien, 1994: 25). Los temas importantes, los que tocan la profundidad de las culturas y de las identidades personales y comunitarias, se trastocan en trascendentes, y lo trascendente pide atemporalidad, superación de este nuestro hoy para trasladarse a esferas superiores que orientan la vida y rigen desde ese más allá las conductas. Siguiendo el pensamiento del teólogo bíblico Etienne Charpentier, decimos: “El mito consiste en tomar una cuestión importante que llevamos en nosotros mismos y en proyectarla bajo la forma de historia en mundo irreal, en un tiempo anterior al tiempo, aquel tiempo de los dioses en que el hombre no existe todavía. Esta historia de los dioses es la nuestra, traspuesta a aquella época. Es entonces el modelo que el hombre tiene que copiar” (Charpentier, 1993: 24).
- Son generadores de sentimientos internos en el lector. La creación literaria de los temas trascendentales, de los orígenes y los sentidos de las cosas, genera efectos en el lector, que se abandona a sus “sortilegios, a sus signos y a sus prodigios” (Gesché, 2004, 162). Aptitud pedagógica y educadora del relato, cuestión aristotélica de la metáfora, que la hace superadora en sentido y abundante en herramientas de captación lectora. “¿Cuáles serían los valores y cuáles las funciones de este género? Ésta es, en mi opinión, la última y definitiva pregunta. Ya he dejado entrever algunas de mis respuestas. Ante todo, si están escritos con arte, ése será simplemente el valor primordial de tales cuentos, que, en cuanto literatura, comparten con el resto de las formas literarias. Pero los cuentos de hadas ofrecen también en forma y grado excepcional

otros valores: Fantasía, Renovación, Evasión (como escape de la esclavitud hacia la libertad) y Consuelo, de todos los cuales, por regla general, necesitan los niños menos que los adultos” (Tolkien, 1994: 38).

- Incorporación de recursos y técnicas para cautivar la atención del lector: “Cualidad de sorpresa y asombro expositivos que se derivan de la imagen: una cualidad esencial en los cuentos de hadas” (Tolkien, 1994: 39).
- Dentro de las notas que caracterizan a los relatos de Cuentos de Hadas, Tolkien expresa abiertamente la dependencia que existe entre el narrador y la cuestión de Dios. Aquí, el título de esta ponencia encuentra la razón más fundada desde el punto de vista del autor inglés. No esgrime los argumentos de una inspiración en sentido fuerte, donde el narrador se enajena frente al dictado de un ser superior que lo obliga al acto de escribir. Pero tampoco se coloca dentro de la corriente meramente filosófica o lingüística del arte humano en el ejercicio de sus habilidades propias y naturales. Asume la conciencia y la propuesta de una participación, una delegación derivada de nuestra dependencia ontológica con el dador del Ser. El despliegue de la historia cósmica sería la obra suma del que hace surgir las cosas a la existencia, pero, por pertenecer a ese linaje de vocación creadora, en escalas pequeñas, pero símiles, nos convertimos, también, en creadores de historias. “La Fantasía sigue siendo un derecho humano: nosotros creamos a nuestra medida y en forma delegada, porque hemos sido creados; pero no sólo creamos, sino que lo hacemos a imagen y semejanza de un Creador” (Tolkien, 1994: 45).
- Otra de las notas más propias de los Cuentos de Hadas es la doctrina de la Buena Noticia o del Evangelium. Es el Consuelo del Final Feliz, llamado por Tolkien: Eucatástrofe, término acuñado por él para distanciarse del drama donde los personajes indefectiblemente tendrán que morir por el dictado del destino. En el giro fantástico, pero razonable, dentro de la armonía del relato tolkeano, se encuentra la más elevada misión del relato del Cuento

de Hadas. “La alegría de un final feliz o, más acertadamente, de la buena catástrofe, el repentino y gozoso «giro» (...) Hay una gracia súbita y milagrosa con la que ya nunca se puede volver a contar. No niegan la existencia de la discatástrofe, de la tristeza y el fracaso, pues la posibilidad de ambos se hace necesaria para el gozo de la liberación; rechazan (tras numerosas pruebas, si así lo deseáis) la completa derrota final, y es por tanto evangelium, ya que proporciona una fugaz visión del Gozo, Gozo que los límites de este mundo no encierran y que es penetrante como el sufrimiento mismo” (Tolkien, 1994: 54).

- Con la consideración del elemento innovador y sorpresivo que produce el giro desde el fondo desesperanzado hacia la transformación repentina y luminosa, se atreve a catalogar al evangelio cristiano como miembro de esta familia literaria y como el mayor exponente. “El Nuevo Testamento... es la mayor y más completa eucatástrofe que pueda concebirse. Pero esta historia ha entrado ya en la Historia y en el mundo primario; el deseo y las aspiraciones de la sub-creación se han sublimado hasta la plenitud de la Creación” (Tolkien, 1994: 56).

Una teología fantástica no es una teología de fantasía

Luego de la presentación breve de estos puntos de la doctrina de los Cuentos de Hadas, y antes de iniciar nuestro abordaje a unos puntos del Silmarillion, vamos a incursionar brevemente en algunos especialistas del tema que señalarán algunas pistas.

Convengamos primeramente que todo “decir desde y hacia Dios”, cuestión que llamamos Teología, encierra muchas disciplinas, no según el objeto, Dios y sus misterios, sino según el “modo” de aproximación al Misterio: lo bíblico y lo dogmático, la cuestión sistemática y la moral, entre otros. Incluso podemos hablar de una teología biográfica, como manifestación de Dios en el relato de la vida de los hombres concretos... pero también podemos enunciar lo tocante a una teología estética, una teología narrativa y una teología simbólica.

Es este género de literatura narrada, de perfil ficcional, podemos encontrar una teología subrepticia, como aquella que habla de Dios y de sus cosas, pero de un modo velado y disimulado. En esta línea han corrido las letras y el pensamiento del teólogo belga Adolphe Gesché cuando presentó la convivencia de un espacio armonioso entre las búsquedas dogmáticas e históricas sobre Jesucristo.

El teólogo se preguntaba acerca de una supuesta disyuntiva: ¿El Jesús de la historia o el Cristo de la fe?, y concluye en la afirmación de un ternario narrativo, aquel espacio de diálogo generado por la potencia del relato, que permite superar el debate exclusivista de las miradas totalitarias. Desde la perspectiva de un historicismo miope que excluye las interpretaciones y los relatos, se sospecha de los agregados y las interpretaciones. Lo subrepticio llevaría el estigma de lo mentiroso, de las añadiduras interesadas. Frente a este prejuicio la teología narrativa distingue entre lo exacto y lo verdadero, salvando la realidad coherente de una historia relatada. Con Hayden White podemos decir que “evocar el pasado requiere arte tanto como información” (White, 2010: 172).

Teniendo en cuenta lo dicho, para ingresar en esta última y audaz categoría teológico-literaria, no necesariamente deben aparecer Dios o los dioses (en el caso de un Olimpo literario), sino que es suficiente con enunciar las dinámicas de lo divino, sus atributos, prerrogativas y valores; por ejemplo, en personajes, acontecimientos, héroes o seres fantásticos. De esta manera, el autor recrea ficcionalmente⁵ los arquetipos de una teología, que son movimientos y figuras guardadas en la memoria,⁶ comprensión y sentir de una cultura, “esos contenidos olvidados o reprimidos” (Jung, 2014: 9) y, al momento de ser recreados en textos distintos de los “oficialmente teológicos”, generan la reverberación de todo un mundo imaginario que se activa gracias a la figura, ahora contenida, en formatos narrados, como estudia Carl Jung: “En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición, en general bajo la forma de la doctrina secreta, la cual es una expresión típica de la transmisión de contenidos colectivos originariamente procedentes de lo inconsciente. Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda” (Jung, 2014: 12).

Así como existe un Mundo Secundario, o Fantasía (Tolkien, 1994: 32), que fue sub-creado (Tolkien, 1994: 32) para narrar, relatar, denunciar o advertir la “realidad” del Mundo Primario desde una dimensión diferente, del mismo modo podemos concebir una “Teología Literaria Fantástica” capaz de sub-revelar en nuevos modos la epifanía de Dios, o sus Verdades reunidas en compendios o “summas”, que en un nivel ordinario o principal se presentan en las fuentes de la revelación,⁷ que podemos llamar “oficial” (Mundo Primario). En este Mundo Primario es donde los adjetivos modifican la realidad de modo directo, y no en la subversión de los sustantivos adjetivados de modo quebrado o narrativo-poético. “Así como la historia narra lo que los hombres hicieron, la poética narra lo que podrían hacer o haber hecho”, afirmará Marie France Begué (2013: 57), patentando el salto entre los dos “mundos”, ya que “el lenguaje es una mediación necesaria para el proceso de humanización” (2013: 50).

Desde la perspectiva teológica, en el enfoque de la doctrina del Concilio Vaticano segundo, en su Constitución Dogmática sobre la divina revelación, *Dei Verbum*, se evidencia un progreso teológico en la consideración de los textos sagrados, mayoritariamente escritos en códigos narrativos.

El salto teológico se da cuando se enriquece la consideración de la inspiración, que se consideraba hasta ese momento como una fuerza dictadora de Dios que convertía a los narradores en meros escribientes. El Concilio ahora da cuenta de otras fuentes que provocan el acto de narrar: los dichos de la boca de Jesús, la convivencia con él, la contemplación de sus gestos, las tradiciones orales... Todo aporta para poder “escribir el mensaje de la salvación”.⁸ Vemos cómo el discurso teológico-magisterial sostiene la doctrina de la inspiración de los textos canónicos, pero también incorpora la consideración de los géneros literarios, familiarizando los relatos sagrados, en su elaboración literaria, con el resto del mundo literario ficcional.⁹ Cuando hablamos de la ficción, estamos refiriéndonos a la cuestión de la manufactura, no a las confusiones que pueden derivarse como verdadero o falso.¹⁰

Con perfiles épicos, mitológicos, fantásticos o novelescos se redescubrió el valor de lo simbólico y el poder de lo que Tolkien denomina “*Mythopoeia*”, para insinuar y “develar velando” (Jaspers, 1971: 116) ciertas verdades, conflictos y sueños, que son contemporáneos a aquellos creadores de historias,¹¹ o sub-creadores de mundos, pero no por ello fuera de nuestras experiencias en el siglo

XXI. Son verdades que atraviesan los tiempos, “evocando supuestos episodios de la vida de nuestros antepasados” (Le Galliot, 1981: 95).

Son atemporales y al mismo tiempo hunden sus raíces en cada era de un modo inédito con la innovación del lenguaje. “El mito permite al hombre situarse en el tiempo, en relación con el pasado y el futuro, y al mismo tiempo lo tranquiliza al proclamar la pertenencia del hombre a una realidad continua; no obstante, cada mito constituye la producción de una sociedad definida, dotada de estructuras particulares” (Le Galliot, 1981: 95).

Y en esta línea, coincide la afirmación conciliar: “Dispuso Dios benignamente que todo lo que había revelado para la salvación de los hombres permaneciera íntegro para siempre y se fuera transmitiendo a todas las generaciones” (Dei Verbum, n. 7).

Estos relatos, si bien reúnen “exigencias lógicas”, también agregan las “convenciones del universo particular” del autor, “característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo” (Bremond, 1970: 87).

El Dios Uno en Tolkien

Estas realidades secundarias, o literarias, se presentan, en Tolkien, al modo de “dramas cosmogónicos”, y no “teogónicos”, planteo que nunca este autor presenta a no ser por afirmar directamente la inmortalidad de Ilúvatar, el Dios Supremo de su obra, Creador de todo lo que existe en lo invisible y visible.

Rescatamos aquí en estos textos la unicidad del Creador; presupuesto monoteísta. En el primer borrador solo se enuncia la trascendencia de Dios. Ya en el Silmarillion asume la redacción judeocristiana del génesis con la expresión “al principio”. Esta construcción sintáctica es asumida en los relatos teogónicos y cosmogónicos de muchas culturas, y Tolkien quiere sumar sus relatos sobre los orígenes también en el cauce de estas tradiciones. No olvidemos que su intención es crear una “mitología para Inglaterra” (Carpenter, 1993: 172). También separa el nombre “esencial” o innombrable del Creador: Eru, difiriendo del nombre de uso “creatural”: Ilúvatar. A través del lenguaje intenta remarcar la distancia que existe entre el Hacedor y sus hijos, y al mismo tiempo la cercanía de compromiso providencial. Lejanía y distancia; estas son dos categorías que

acompañarán toda la obra, y corresponden a la nota bíblica que remarca la línea entre el Dador de la Vida y los vivientes.

En el Génesis los relatos angelicales están ausentes en la Creación, aunque aparecen ya en el Paraíso para custodiar la entrada e impedir que los hombres caídos ingresen en él. En la obra tolkeana aparecerán los Ainur, quienes, si bien son llamados “dioses” a lo largo del relato, el autor explica que no lo son. Su obra literaria no contiene ni esgrime un politeísmo, sino una gradación jerárquica de seres donde la divinidad es prerrogativa de un solo ser.

En la Carta 131 de Tolkien, según la numeración de Carpenter, leemos:

“Los ciclos empiezan con un mito cosmogónico: la Música de los Ainur. Se revelan Dios y los Valar (o poderes anglicados como dioses). Éstos son, como si dijéramos, poderes angélicos cuya función consiste en ejercer la autoridad en sus esferas (de regencia y gobierno, no de creación, hechura o rehechura). Son «divinos» pero no dioses, es decir, estaban originalmente «fuera» y existían «antes de» la creación del mundo. Su poder y sabiduría derivan del Conocimiento que tienen del drama cosmogónico, que percibieron al principio como drama (es decir, como percibimos una historia hecha por algún otro) y luego como «realidad».

Estamos ya en presencia de lo que podríamos llamar “creación delegada” (“sometan la tierra, domínenla” – Génesis 1, 28). Ilúvatar coloca el “Fuego Sagrado” (“sopló en su nariz un aliento de vida” – Génesis 2,7) dentro de cada Ainur para que sean capaces de crecer y hacer crecer en armonía el Gran Proyecto (“Puedes comer de todos los árboles que hay en el jardín, exceptuando únicamente el árbol del conocimiento del bien y del mal” – Génesis 2, 16-17), completando los espacios vacíos que Ilúvatar deja a propósito para que en la libertad cada uno sea responsable de lo que crea (“tampoco había ningún hombre para cultivar el suelo” – Génesis 2,15). Pero en esta libertad, la mirada de Ilúvatar no abandona el gobierno, por ello es capaz incluso de tejer correctamente su Plan, aunque las hebras del Maligno anuden la armonía del conjunto¹². (“Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo. Él te aplastará la cabeza y tú le acecharás el talón” – Génesis 3, 15)

Al colocarnos como lectores de la obra de Tolkien, empapados ya de las figuras judeo-cristianas que se fueron imprimiendo en nuestra forma de pensar, de responder frente a inquietudes y de leer la realidad, advertimos esas mismas figuras, pero en registros de cuento y novela. Algunas de las figuras del relato

tolkeano son familiares a los arquetipos culturales de la humanidad, y otras están arraigadas en una matriz típicamente cristiana, y por lo tanto en el mismo arcón simbólico colectivo. Asentimos a lo que Gilbert Durand dice al respecto: “El alba de toda creación del espíritu humano, tanto teórica como práctica, está gobernada por la función fantástica. No solamente nos aparece esta función como universal en su extensión, a través de la especie humana, sino también en su comprensión. Está en la raíz de todos los procesos de conciencia y se revela como la marca original del espíritu” (Durand, 1982: 378).

La eucatástrofe

En su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, Tolkien propone el recurso literario de la Eucatástrofe como la nota propia de este género. Él sabe que el Evangelio no es un relato más dentro de la familia de lo fantástico, y lo jerarquiza. El autor último de los textos sagrados es diferente.

Según la doctrina católica sobre el tema, esbozada en *Dei Verbum*, el autor original y de fondo es Dios, quien se vale de autores secundarios, pero no enajenados o instrumentalizados fríamente. Los elige e inspira para hablar en lenguaje humano y según la receptividad de cada lugar y generación.

Los textos sagrados cristianos son considerados como una narración verdadera, porque es historia relatada, acontecimientos que produjeron impactos que reclaman la memoria y la escritura. Y, en esta consideración, también se incluye la nota de ficcionalización, en el sentido ricoeuriano de la expresión. Por lo tanto, contiene una verdad que se genera desde la plasmación textual. Es la sublimación del arte en la historia porque es lo mejor de la historia hecha arte. No podemos negar que los textos teológicos, en sentido amplio, y, por lo tanto, también los textos sagrados judeocristianos (que no son otra cosa que teología), pertenecen al caldo de una cultura. En ella se generan y para ella se escriben. De ella vienen y a ella se destinan.

Conclusión

Los textos literarios variados de las culturas diversas pueden entrar en diálogo desde los saludables encuentros de una crítica estética. No será la búsqueda

superficial de coincidencias, sino la síntesis de una mirada que detecta las figuras universales de la humanidad, la verdad que brilla en los gestos, palabras, encuentros y pasiones nuestras y de Dios. Es la narración que no se conforma con las certezas, sino que busca el sentido profundo de las cosas.¹³

Por todo ello resulta razonable conciliar la “dinámica cristalizadora”, o arte de narrar, de los relatos de diferentes épocas y culturas, en los cuales la humanidad encuentra la situación resolutoria de sus búsquedas e identidades. Los autores antiguos bíblicos, que acuñaron a lo largo de los tiempos y en diversos soportes las tradiciones antiguas orales, tuvieron la misma provocación de los autores de mitos, los de antaño y los actuales. Dios detrás de unos y otros, porque en última instancia Él es el dador de todo deseo y el que entusiasma las búsquedas trascendentales.

Desde los hontanares de la conciencia y con miras a la edificación personal y comunitaria, esgrimieron los relatos que acopian y derraman, que aglutinan y desbordan. Ellos estampan en los relatos la realidad que impacta en acontecimientos para poder entramarlos y darles sentido, y desde ese orden y armonía narrativa poder iluminar la vida de los pueblos.

Si en los móviles arcaicos de la humanidad se producen los relatos como encarnaciones de sentido para conciliar el mundo con los hombres y con Dios, se nos sugiere la natural conveniencia de la capacidad humanizante de los cuentos. Los textos sagrados judeocristianos nos revelan un Dios que se acerca a la humanidad en clave de amistad, y así hace más hombre al hombre elevándolo, y por eso decimos que también en el registro intertextual fantástico podría existir lo que en teología llamamos “admirable intercambio”, porque si lo sagrado se encarnó en la “letra de la humanidad” para divinizarnos... la letra fantástica, ¿no podría elevarnos hasta Dios y la Belleza?

La alegría cristiana, la Gloria, es del mismo tipo; pero elevada y gozosa de modo preeminente, que sería infinito ni nuestra capacidad no fuera limitada. Claro que ésta es una historia excelsa. Y cierta. El arte se ha autenticado. Dios es el Señor, de los ángeles y de los hombres... y de los elfos. La Leyenda y la Historia se han encontrado y fusionado (Tolkien, 1994: 57).

Notas

1. Los Inklings eran un cenáculo literario de académicos y escritores británicos vinculados a la Universidad de Oxford, en su mayoría de creencias cristianas, que se reunió en Oxford entre los primeros años 1930 y los 60, aunque su época más próspera duró sólo hasta finales de 1949. Los Inklings eran entusiastas de la literatura, que ponderaban el valor de la narrativa en ficción, y que impulsaban la escritura de fantasía.

2. Gesché (2002): “No es, en el procedimiento narrativo al menos, una mentira, producto de magia o imaginación”.

3. Begué, (2013: 51): “Aristóteles define a la metáfora a partir de una interpretación semántica que toma la palabra o nombre como unidad de base y cuyo análisis se ubica en el cruce de dos disciplinas: la retórica y la poética; la primera centrada en el arte de la persuadir, mediante el discurso oral y la argumentación; la segunda, centrada en la mimesis o arte de imitar las acciones humanas, vinculadas al poema trágico.”

4. Begué (2013: 57) ofrece una lúcida explicación: “La comprensión de dicho mensaje produce en nosotros placer porque el orden percibido hace descansar nuestra inteligencia y nuestra emocionalidad, atrapadas por la tensión que provoca la obra en nuestro vivir cotidiano. Se produce, al menos momentáneamente cierta transparencia, cierta clarificación de alguna situación más profunda y a menudo existencial.”

5. Redundancia explícita, ya que la “ficción” tiene su raíz en el verbo *finger* (lat.), que significa: plasmar, manipular, dejar huella, dar forma con los dedos.

6. Jean Le Galliot (1981: 55): “La representación de las imágenes y los fantasmas ligados a las pulsiones es totalmente abundante y anárquica. Se impone una regulación, so pena de que el Yo se disperse o estalle. De ahí deriva el comienzo del segundo tiempo, en el cual aquel que no es un creador pero que se encuentra en vías de serlo alguna vez, va a esforzarse por desviar hacia otro lugar la actividad fantasmática inicial para utilizarla, en definitiva, como función sublimada de síntesis del Yo”.

7. Tolkien (1993): *“Diferimos enteramente acerca de la naturaleza de la relación entre la subcreación y la Creación. Yo hubiera dicho que la liberación «de los medios que el Creador ha utilizado ya» es la función fundamental de la «subcreación», un tributo a la infinitud de Su variedad potencial, uno de los modos en que en verdad se exhibe...”*

8. Dei Verbum, 7: “Este Evangelio, prometido antes por los Profetas, lo completó El y lo promulgó con su propia boca, como fuente de toda la verdad salvadora y de la ordenación de las costumbres. Lo cual fue realizado fielmente, tanto por los Apóstoles, que en la predicación oral comunicaron con ejemplos e instituciones lo que habían recibido por la palabra, por la convivencia y por las obras de Cristo, o habían aprendido

por la inspiración del Espíritu Santo, como por aquellos Apóstoles y varones apostólicos que, bajo la inspiración del mismo Espíritu, escribieron el mensaje de la salvación”.

9. Dei Verbum, 12: “Para descubrir la intención de los hagiógrafos, entre otras cosas hay que atender a “los géneros literarios”. Puesto que la verdad se propone y se expresa de maneras diversas en los textos de diverso género: histórico, profético, poético o en otros géneros literarios. Conviene, además, que el intérprete investigue el sentido que intentó expresar y expresó el hagiógrafo en cada circunstancia según la condición de su tiempo y de su cultura, según los géneros literarios usados en su época. Pues para entender rectamente lo que el autor sagrado quiso afirmar en sus escritos, hay que atender cuidadosamente tanto a las formas nativas usadas de pensar, de hablar o de narrar vigentes en los tiempos del hagiógrafo, como a las que en aquella época solían usarse en el trato mutuo de los hombres”.

10. En este aspecto, la obra de Paul Ricoeur aclara el panorama.

11. Entre estos “creadores de historias” podemos detectar algunos temas en lenguajes ficcionales contemporáneos: algunos de estos “rescates artísticos actuales” de “temas antiguos u originarios” encierran simplemente el relato de historias y aventuras viejas (Rowling y la saga de Harry Potter con como una especie de sincretismo de otras historias fantásticas); algunos otros: la creación de mundos donde la maldad y el bien inexorablemente aparecen (Úrsula Le Guin y sus Leyendas de Terramar); encontramos algunos que acentúan valores como la ecología (Miyazaki en la Princesa Mononoke y Nausicaa del Valle del Viento, en el rubro del animé japonés); la bondad y la conversión (Miyazaki y las divinidades de El viaje de Chihiro y las “viejas-abuelas” de El Castillo errante de Howl y El castillo en el cielo); la necesidad de lo trascendente (Miyazaki también en El viaje de Chihiro); los valores y la contención familiar (Mi vecino Totoro y Viaje de Chihiro de Miyazaki); la amistad (Miyazaki con Mi vecino Totoro y Porco Rosso y también Steamboy y Akira de Katsuhiro Otomo); finalmente, otros presentan una reminiscencia religiosa, incluso marcadamente cristiana (Como Lewis con Las crónicas de Narnia y Tolkien con toda su monumental obra).

12. Tolkien (1996: 3): *“Pero ahora Ilúvatar escuchaba sentado, y durante un largo rato le pareció bien, pues no había fallas en la música. Pero a medida que el tema prosperaba nació un deseo en el corazón de Melkor: entretejer asuntos de su propia imaginación que no se acordaban con el tema de Ilúvatar, porque intentaba así acrecentar el poder y la gloria de la parte que le había sido asignada”.*

13. White (2010: 170): “Puede parecer extraño concebir la diferencia entre historia y ficción en términos de la diferencia entre la indagación dirigida a la provisión de la verdad y la indagación diseñada para dar acceso a lo real”.

Referencias

- Begué, M. F. (2013), "La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada", en *Teoliteraria*, 3, 5, 48-86.
- Bremond, C. (1970), "La lógica de los posibles narrativos", en *Comunicaciones – Análisis estructural del relato*, 8, 87-109.
- Carpenter, H. (1993), *Cartas de J. R. R. Tolkien*, Barcelona: Minotauro.
- Charpentier, E. (1993), *Para leer el Antiguo Testamento*, Navarra: Estella.
- Durand, G. (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- Gesché, A. (2002), *Jesucristo*, Barcelona: Sígueme.
- Gesché, A. (2004), *El sentido*, Barcelona: Sígueme.
- Greimas, A. J. (1970), "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en *Comunicaciones – Análisis estructural del relato*, 8, 45-86.
- Jaspers, K. (1971), *Philosophy III*, Chicago: University of Chicago Press.
- Jung, C. G. (2014), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.
- Le Galliot, J. (1981), *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Buenos Aires: Hachette.
- Pearce, J. (2002), *JRR Tolkien, Señor de la Tierra Media*, Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1994), *Árbol y Hoja, y el poema Mythopoeia*, Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1993), *Cartas*, N° 153 (selección de Humphrey Carpenter), Barcelona: Minotauro.
- Tolkien, JRR. (1996), *El Silmarillion* (edición de Christopher Tolkien), Barcelona: Minotauro.
- White, H. (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires: Prometeo

