

GUTIÉRREZ BAUTISTA, Omar David
(2011): "Palabra creadora y visión
poética del mundo. Los comienzos de
la fantasía épica en C. S. Lewis", *Ocnos*,
7, 29-42. ISSN: 1885-446X.

The creative word and poetic visions
of the world. The beginnings of an epic
fantasy in C. S. Lewis

PALABRAS CLAVE:

Lewis, C. S. (1898-1963), fantasía épica,
literatura infantil, posmodernidad.

KEYWORDS:

Lewis, C. S. (Clive Staples), 1898-1963,
epic fantasy, children's literature,
postmodernity.

RESUMEN:

La enorme difusión de la serie de libros *Las Crónicas de Narnia* del autor británico C. S. Lewis, invita al estudio de la calidad artística de la obra que forma parte de los comienzos de la fantasía épica; no sólo porque representa un hito en la historia literaria, sino porque sigue siendo una expresión de necesidades humanas fundamentales que, si bien se ubicaron en la etapa de posguerra en el siglo XX, actualmente se observan en los grandes cuestionamientos de la posmodernidad. La crisis de los grandes relatos expresados generalmente por las religiones y la disolución cultural de grandes referentes literarios, producen un campo propicio para la aparición de obras literarias que, como *Las Crónicas de Narnia*, proponen una visión del mundo y un proyecto de futuro. En el presente trabajo analizaremos el valor artístico de *El sobrino del mago* (1955), libro con que se abre la colección de libros infantiles, como obra que propone una visión poética del mundo con el trasfondo religioso judeocristiano de la creación.

ABSTRACT:

The enormous popularity of the book series *The Chronicles of Narnia* by British author C. S. Lewis invites the study of the work's artistic quality that forms part of the beginning of the epic fantasy; not only because it represents a milestone in literary history, but also because it remains an expression of fundamental human needs that, in the same manner, were found in post-war days of the twentieth century, as observed in the great questions of postmodernity. The crisis of the great stories generally expressed by religions and the cultural dissolution of major literary references produce a fertile ground for the emergence of literary works, such as *The Chronicles of Narnia*, and propose a vision of the world and a project for the future. In this paper we will analyze the artistic value of *The Magician's Nephew* (1955), a book which opens the collection of children's books, as a work that offers a poetic vision of the world with the Judeo-Christian religious background of creation.

*Si apreciamos una cierta vuelta a la poesía,
y si la poesía es la creación misma,
y si la creación es obra del poeta;
si el arte y la ciencia unidos por el pensamiento
se abrazan en creación;
si el que sueña canta y se encanta en un cosmos
cada vez mejor explorado,
y si el sabio aprendiendo a conocerlo sueña un poco más con él...
¡Oh creación! Si permitieses que nos contasen tu historia
para provecho y felicidad de todos...*

Georges Auzou, *En un principio Dios creó el mundo*

Con *Las Crónicas de Narnia*, el escritor británico C. S. Lewis nos ofrece una obra maestra de la literatura infantil y, al mismo tiempo, una propuesta de visión del mundo: su visión poética del mundo. Dada la enorme difusión que esta obra ha tenido y ha hecho de ella un clásico y el auge actual que ha encumbrado a la serie de libros como

fenómeno cultural, haremos una valoración de su efecto estético en su índole de fantasía épica. En el presente trabajo analizaremos el valor artístico de *El sobrino del mago* (1955), libro con que se abre la colección de libros infantiles, como obra que propone una visión poética del mundo con el trasfondo religioso judeocristiano de la creación.

* Fecha de recepción: 20/01/2011
Fecha de aceptación: 31/03/2011

C. S. Lewis: el poeta-creador

Lionel Adey hace una muy justa semblanza del escritor británico: Clive Staples Lewis (llamado Jack por sus amigos) nació el 29 de noviembre de 1898, en Belfast, Irlanda del Norte, y murió el 22 de noviembre de 1963, en Oxford, Inglaterra. Lewis fue historiador, crítico literario, novelista, ensayista y apologista religioso. Varias experiencias de vida marcaron la formación del afamado escritor: la muerte de su madre en 1908, la residencia con su tutor, el profesor W.T. Kirkpatrick (Kirk o el «Gran Knock», como él le llamaba) entre 1914 y 1917 y las lecturas tempranas de los mitos nórdicos y romances en prosa de William Morris y George MacDonald. La influencia de éste último se evidencia por su devoción por la literatura del pasado, especialmente la referente a los mitos y a la fantasía, el interés por otros mundos y el retorno del agnosticismo al cristianismo. Lewis ingresó a la Universidad de Oxford donde estudió filosofía, literatura clásica y medieval; posteriormente impartió la cátedra de literatura medieval con la que atrajo grandes concurrencias y con *Alegoría del Amor* (1936), alcanzó la fama. Lewis se inspiró en Shelley, Scott y Morris y escribió ciencia ficción y cuentos de hadas; en *Regreso del Peregrino* (1933) alegorizó su conversión al cristianismo. Durante la guerra el escritor británico participó en programas de radio que hicieron de él una figura nacional. La novela de Lewis más penetrante es *Mientras no tengamos rostro* (1956) basada en el mito de Cupido y Psique. Esta obra fue escrita con la colaboración de Joy Davidman, con quien disfrutó un breve pero feliz matrimonio de 1956 hasta 1960, año en que ella muriera. Lewis tuvo distintos tipos de lectores: una gran cantidad por sus apologías y por sus clásicos para niños, *Las Crónicas de Narnia*; grupos más reducidos se interesaron por sus

trabajos críticos. La carrera literaria de Lewis estuvo marcada por el estudio de los géneros hasta la controversia literaria y religiosa, pasando por una preocupación por el lenguaje y el acto de leer. Casi todas las obras de Lewis fueron revisadas previamente por sus amigos, en su mayoría también autores, entre ellos, J. R. R. Tolkien. Juntos, los «Inklings», como ellos se autonombraban, desarrollaron una mitopoética de la fantasía. Tras adversidades en Oxford, Lewis se trasladó a Cambridge en 1951, donde aceptó una cátedra sobre Literatura Medieval y Renacentista. Ya enfermo, renunció a la docencia en 1963 (Adey 1995:405-406).

Otros autores resaltan la poética de Lewis: combinó una erudición brillante y profunda con un sentido religioso y de búsqueda de trascendencia. Se ha señalado que su obra expresa un «romanticismo cristiano» (Bellah 1995:1). En su autobiografía, Lewis comunica esta concepción del mundo, de la naturaleza y de las cosas:

Hasta ese momento mis sentimientos hacia la naturaleza habían sido demasiado restringidamente románticos. [...] Las montañas y las nubes constituían así un especial deleite para mí; el cielo me parecía, y aún me lo parece, uno de los elementos más importantes en cualquier paisaje. [...] Los campos son poco extensos, dividido por zanjas junto a las cuales se levantan irregulares setos vivos. Hay una buena cantidad de retamas y muchos afloramientos de rocas. Las pequeñas canteras abandonadas, llenas de agua que parece helada, son sorprendentemente numerosas. Casi siempre silba el viento entre la hierba. Donde hay un hombre arando, verás gaviotas siguiéndolo y picoteando el surco. No hay senderos ni derechos de paso, pero ello no importa porque todos te conocen o, si no te conocen, saben qué tipo de persona eres, y comprenden que cerrarás los portales y no pisarás los sembrados. Todavía se considera que las setas pertenecen a todo, como el aire (Lewis 1994:142).

En este párrafo el autor proporciona elementos de su comprensión de la creación, que plasmará en *El sobrino del mago*. Asimismo, explica su visión romántica de la vida:

Tal era, entonces, el estado de mi vida imaginativa; enfrentándola, estaba la vida de mi intelecto. Los dos hemisferios de mi mente contrastaban agudamente. A un lado, un mar poblado de islas de poesía y de mitos; al otro, un «racionalismo» irreflexivo y superficial. Creía que casi todo lo que amaba era imaginario; pensaba que casi todo lo que creía real era desagradable y sin sentido (Lewis 1994:157).

El profundo conocimiento de los mitos antiguos y un enorme deseo de encontrar el sentido de la vida con la imaginación, hicieron de Lewis un poeta en el más acertado sentido de la palabra como lo concibe la filósofa María Zambrano: «hay que ser poeta en el sentido que tuvo el término griego *poiëo* como creador con la palabra. Hay que re-inventar el mundo [...]. La realidad no es sin más lo que está ahí, sino lo que yo percibo de ella, o mejor dicho, lo que de ella se muestra, que no depende sólo de ella misma, sino de la propia mirada, de mi manera de mirar» (Zambrano 2007:28).

Así, Lewis, poeta, re-inventó su propio mundo re-inventando el nuestro.

***Las Crónicas de Narnia* y el Romanticismo: una celebración de la alegría**

La obra de C. S. Lewis y particularmente la correspondiente a la fantasía épica está vinculada al Romanticismo. No hablaremos de neo-romanticismo, porque el Romanticismo llegó para quedarse y, en nuestro modo de ver, sus posteriores versiones no son sino desarrollos de un mismo acontecimiento que supera las épocas históricas. Como señala el filósofo Rüdiger Safranski:

Ha pasado ya el Romanticismo como época, pero nos ha quedado lo romántico como actitud del espíritu. Cuando hay desazón por lo real y acostum-

brado y se buscan salidas, cambios y posibilidades de superación, casi siempre entra en juego lo romántico. Lo romántico es fantástico, inventivo, metafísico, imaginario, tentador, exaltado, abismal. [...] no podemos perder el Romanticismo, pues la razón política y el sentido de la realidad no son suficientes para vivir. El romanticismo es la plusvalía, el excedente de hermosa extrañeza frente al mundo, el excedente de significación (Safranski 2009:352-353).

«Excedente de hermosa extrañeza frente al mundo», «excedente de significación»: eso encontramos en *Las Crónicas de Narnia*. Algunos autores, además, encuentran en las *Crónicas* una unión entre cristianismo y Romanticismo, como hace Michael D. Bellah¹. Bellah sostiene que Lewis toma del Romanticismo la pasión pero sin ahogarse en su intensidad, y del cristianismo originario mantiene una fuerza que declara al deseo humano como bueno. El resultado teológico es una fe cristiana que afirma la vida en lugar de negarla; el resultado emocional es una celebración de la alegría. Pero finalmente el cristianismo de Lewis, aunque toma la forma romántica, crea una propia visión. Se aleja del Romanticismo purista que se ahoga en sí mismo y en su autodestrucción, pero toma su libertad, representada en el Rey-León Aslan, que no puede ser domesticado y que vive la felicidad. Esta felicidad, como la más alta aspiración del Romanticismo, más que vivida como una nostalgia (*sehnsucht*) de la imposibilidad intrínseca, es llamada por Lewis de una manera más sencilla, lo que resume su concepción del Romanticismo: alegría. Lewis trata de equilibrar sentimiento y razón, a diferencia del Romanticismo que ejerció una cruzada contra el racionalismo ilustrado, pero conserva la primacía de la imaginación y el amor a la naturaleza. Así como el *poëma* es la forma misma y el logos el contenido, Lewis creía que el romance era la forma de las *Crónicas* y el Romanticismo, su

¹ Nos referiremos de aquí en adelante al trabajo de Bellah (1995), documento electrónico.

logos. La forma romance, según Lewis, incluye el mito, la fantasía, la búsqueda de la aventura, el llamado al lector a usar la imaginación. El mito, además, hace que el lector pueda estar más cerca de la experiencia entregada a través de la literatura que por una abstracción. El mito podría ser uno de las más grandes artes, que produce obras que dan placer, sabiduría y fuerza para la poesía. Así, la más grande fuerza de las *Crónicas* reside en sus cualidades míticas. Para Lewis, sostiene Bellah, el mito y las Sagradas Escrituras, particularmente los Evangelios, tenían correspondencias. El mito necesita imaginación, no el racionalismo del intelecto, «como los Evangelios»; sería más fácil que un camello entre a través del ojo de una aguja, que un racionalista puro entre en el reino de la fantasía”. Para Lewis el mito es siempre «fantástico», porque trata de la imposibilidad y lo anterior a la naturaleza. En la tradición del romance hay motivos: historia de amor, la búsqueda, las aventuras de caballería, el movimiento cíclico y la transformación del invierno a la primavera. Esto último es lo que Tolkien llamó la eucatástrofe. El tema del amor es tratado más desde *phelos* que desde *eros*: el amor es expresado a través de la amistad. La búsqueda es expresada en la búsqueda del caballero, del héroe, que es una metáfora de la vida cristiana. Así, el caballero cristiano en armas en defensa de una buena causa, es una de las más grandes ideas cristianas. En las historias de Narnia aparece la búsqueda del león Aslan que llama a los niños a ir por ese mundo para cumplir una tarea. Tolkien creía que los evangelios poseían la más grande y completa *eucatástrofe*. El nacimiento de Cristo es la *eucatástrofe* de la historia humana. La resurrección es la *eucatástrofe* de la historia de la encarnación. La historia comienza y termina con la eucatástrofe, con la alegría. Lewis logró además tener una gran habilidad para hacer de la bondad

algo atractivo y heroico. A diferencia de los héroes tradicionales, los héroes de Lewis fallan en un mundo fallido. Eso los hace más creíbles, más fáciles de imitar. Es la gracia la que hace posible una eucatástrofe y tener una esperanza real en el futuro.

El trabajo de Bellah que hasta aquí comentamos, establece varias intertextualidades: así como el Romanticismo tuvo una nostalgia por la Edad Media releyéndola, interpretándola y remitiéndola, así Lewis hizo un acto romántico al interpretar y remitizar los cuentos de hadas y los mitos artúricos. Pero no sólo puso su atención en temas y mitos, sino que quiso imitar el «modelo total» de la Edad Media. En el capítulo «La influencia del modelo» de *La imagen del mundo*, nos habla del «modelo historial total» de la Edad Media:

Nadie que haya leído las más excelsas muestras de la poesía medieval y renacentista habrá dejado de advertir la cantidad de conocimientos sólidos—de ciencia, filosofía e historia— que contienen. [...] Cuando el autor de *Gawain* comienza con la caída de Troya, no está simplemente recargando su obra. Está obedeciendo el principio de «un lugar para cada cosa y cada cosa en su sitio», haciendo de Gawain, gracias a Arturo, Arturo gracias a Brut y Brut gracias a Troya encajen en el modelo «historial» total (Lewis 1997:153).

Esta pretensión de totalidad es parte de la fantasía épica: el escritor se erige en poeta, en creador: con la palabra crea el mundo. *Crónicas de Narnia* no sólo habla de la creación del mundo, como es el caso de la creación de Narnia en el capítulo 9 de *El sobrino del mago*, sino que la misma obra es un intento de creación de un mundo no sólo con su tierra y con su cielo, con sus animales y plantas, sino también con su historia y su origen arcaico, con su cosmovisión y su geografía —expresados por los imprescindibles mapas— y con su teodicea, es decir, la explicación de la entrada del mal en el mundo al que le precede una bondad original primera.

¿Qué significa esta intertextualidad? Es conocida la profunda religiosidad de Lewis y su conversión espiritual. Pero quizá podamos relacionarla con el hábito mental o talante cultural de su tiempo: tras la Segunda Guerra Mundial, había caído, junto a millones de seres humanos muertos, una visión de futuro, una visión de lo humano, de la posibilidad de ser humanos. No extraña la idea de que todo ser humano tuviera por lo menos esa bondad. Ya ni pensar que la idea religiosa de creación tenga algún sentido y alguna bondad, sino creer que el ser humano sea capaz de ser creador, de ser poeta, como se preguntara Theodor Adorno. C. S. Lewis realiza, así, una intertextualidad que adquiere rasgos fundamentales en la mentalidad posmoderna. El regreso al pasado del siglo XX, y en gran medida en nuestro siglo XXI en que Lewis sigue siendo muy leído, es muy similar al del movimiento romántico del siglo XIX: no se regresaba a la Edad Media para encontrar historias maravillosas que contar; se regresaba con un afán de encontrar un sentido al propio mundo.

Crónicas de Narnia y la posmodernidad

Las *Crónicas* emergen, en medio de una constelación de obras, como «sustitutivas» de los grandes relatos anteriormente representados por las religiones tradicionales, como explica Javier Melloni:

Se ha dicho que nuestro tiempo se caracteriza por la desaparición de los grandes relatos. No sólo porque no haya casi nadie que lea hoy *La Ilíada*, *La Odisea*, las tragedias de Sófocles o Eurípides, *La Divina Comedia* de Dante, *El Quijote* de Cervantes, *El Paraíso perdido* de Milton o las novelas de Dostoievsky, sino porque los grandes proyectos éticos, políticos,

sociales y religiosos se han disuelto. Es decir, no sólo son los grandes relatos literarios los que están en crisis, sino los valores que transmitían (2004:3).

Asimismo, estos nuevos relatos tratan de tomar el lugar que tenían las grandes cosmovisiones, en un afán de lo que se ha llamado el “reencantamiento del mundo”:

Sin embargo, en nuestra cultura se siguen gestando y proponiendo nuevos relatos, porque es propio de la condición humana comprenderse a sí misma a través de narraciones que presenten y condensen las opciones fundamentales que hemos de afrontar en un momento u otro de la vida. Por medio de ellos, cada cultura ofrece unas historias y modelos ejemplares que vehiculan una determinada escala de valores. A través de las gestas de ciertos personajes, se transmite un código ético que queda asociado a ellos en la memoria afectiva de una determinada cultura o generación (Melloni 2004:3).

Las *Crónicas*, al establecer una relación intertextual con relatos de la Edad Media coinciden con el romanticismo que también vio en esos siglos anteriores un pozo de donde beber el agua necesaria en medio de la sed de sentido provocada por la revolución industrial, las revoluciones político-sociales y la razón ilustrada científico-técnica que había reconfigurado las sociedades. Más aún, los grandes relatos de la Edad Media eran tomados de un corpus que ya estaba en la cultura. Las *Crónicas*, como tantas obras contemporáneas, parecen peregrinar a las islas perdidas de la historia para buscar tesoros de otra cosmovisión y que pudieran servir, en las intenciones de Lewis y Tolkien, para elevar la moral de sus sociedades devastadas por el racionalismo y el horror de las guerras.

La intertextualidad de las *Crónicas* permite valorar su alta calidad literaria, su calidad poética. Para Gerard Genette la poética no tiene como objeto al texto sólo considerado en su singula-

ridad, sino en su trascendencia textual, todo lo que pone al texto en relación con otros textos y que es lo que constituye la «literariedad de la literatura» (Genette 1989:9). La intertextualidad, «como una relación de copresencia entre dos o más textos [...] como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989:10), aparece como un elemento configurador del relato y como una constelación de relaciones que al dotar al texto de características formales, también le dan un sentido, el de la relacionalidad del mundo, una visión del mundo, una pretensión de totalidad en el presente y en relación al pasado, a la tradición.

La intertextualidad en las *Crónicas* se da en referencia al mito judeo-cristiano de la creación, el origen del mal y la salvación por el amor: el león Aslan crea con su palabra al mundo de Narnia; el mal entra a través de la Bruja Jadis y Aslan, antes de enfrentarla, tiene que dar la vida por sus amigos. En el mundo creado de Narnia hay un pueblo unido pero a la vez diverso por los múltiples seres que lo habitan; pero estos seres pueden comunicarse a través del lenguaje y están unidos en torno a figuras trascendentes, como Aslan y los reyes, con una historia que conduce al origen de la creación y del mal, además de un proyecto de futuro en que ese mal es vencido para felicidad de todos. En este sentido, esta visión histórica subyacente hunde sus raíces en los grandes relatos y rompe con la dicotomía entre la ficción y lo histórico, como señala Linda Hutcheon: los historiadores hacen uso de técnicas de representación ficcional para crear versiones imaginadas del mundo real e histórico (Hutcheon 1988:106). En las *Crónicas* encontramos un fenómeno singular: son ficción y tienen una pretensión histórica: son «crónicas» de un mundo ficcional, pero al hacerlo, crean una historia paralela al mundo real creando un horizonte

de sentido histórico, de proyecto de futuro. Por otro lado, el texto tiene un efecto estético, que en la concepción de Hans-Robert Jauss denomina como goce estético que provoca una nueva significación: «[q]ue el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse y gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva» (Jauss 2002: 14). De este modo, la fusión de mundos que fundan un proyecto histórico de futuro se da en el tratamiento de la guerra: la segunda guerra mundial, el primer hecho al que alude el comienzo de las *Crónicas*, formalmente en la historia de los niños Pevensie en *El león, la bruja y el armario*: «[h]abía una vez cuatro niños que se llamaban Peter, Susan, Edmund y Lucy, y esta historia cuenta algo que les sucedió cuando los enviaron lejos de Londres durante la guerra debido a los ataques aéreos» (Lewis 2006: 9). El relato comienza como un cuento de hadas, por la frase «había una vez»: pero en el mundo real, el de Londres de la Segunda Guerra Mundial. El tratamiento de la guerra se hace viajando, paradójicamente, a un mundo paralelo y lejano y dirigiéndose a la comprensión de la esencia del mal. Tomar distancia del mundo por medio de la ficción pero entrando más en él por medio del efecto estético. Laura Guerrero apunta la tendencia posmoderna de «interrelación o mezcla entre la realidad y la fantasía» en que «se difuminan los contornos y no existe una distinción clara, los hilos de ambas esferas se entretrejen y, al quedar la duda, entramos en el dominio de lo fantástico» (Guerrero 2006:79-80).

Así, el carácter intertextual con obras del pasado adquiere, en las *Crónicas*, el «reencantamiento» de la imaginación del niño lector, potenciando su capacidad poética, creadora, al presentársele

una reconfiguración de la totalidad del mundo con un proyecto de futuro: una visión poética del mundo. A continuación estableceremos algunas características de esta reconfiguración en el primer libro de la serie.

El sobrino del mago y la visión poética del mundo

El sobrino del mago, al ser el primer libro de la serie, parece establecer el origen, el comienzo de un nuevo universo imaginario. El libro comienza así: «Este es el relato de algo que sucedió hace mucho tiempo, cuando tu abuelo era un niño. Es una historia muy importante porque muestra cómo empezaron todas las idas y venidas entre nuestro mundo y el de Narnia» (Lewis 2007:9). El texto presenta el comienzo de la aventura de *Las Crónicas de Narnia*, remontándose a la niñez de Digory Kirke, el futuro Profesor Kirke de *El león, la bruja y el armario* (1951). Es como la historia del origen de las grandes cosmogonías en el que están implicados personajes más o menos humanos. En las religiones se trata de los primeros padres y los subsiguientes profetas que son representados por el modelo mítico del héroe. ¿Podríamos considerar a Digory como un héroe literario? Joseph Campbell señala: «[e]l héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos» (Campbell 2001:35). En las *Crónicas* se configura esa cosmogonía y cosmovisión a través del género literario. Digory Kirke es el héroe de la fantasía épica, un pequeño héroe de un relato para niños que entra a un mundo sobrenatural para salir victorioso transformando su mundo. En el género de fantasía encontramos una «sucesión de aventuras libradas por un héroe arquetípico, más

o menos virtuoso, a lo largo y ancho del mundo fantástico» (Álvarez 2004:8). Pero además, Digory comparte con el héroe una característica especial: busca en el otro mundo un objeto clave, casi sin saberlo, hasta que en su conciencia se va fijando su más profundo deseo. ¿Cuál es el deseo que se esconde en la gran aventura de un niño? No sólo el viaje a un mundo maravilloso o la curiosidad que desemboca en la imprudencia de tocar una campana mágica con un martillo, casi estupidez ante los ojos de la niña Polly, amiga y compañera de aventuras de Digory y la única que parece no haber perdido «el sentido común». No sólo. Sino el gran deseo de ver sanar a la madre enferma. Digory expresa su deseo, titubeante, en cuanto tiene la oportunidad; casi cede a la tentación del mal para conseguir su fin, como hace su tío Andrew Ketterley. El solitario y sombrío caballero esconde su identidad de mago y busca en el conocimiento mágico sólo sus propios fines económicos y egoístas sin ningún escrúpulo de usar a las personas. En opinión de su sobrino, él «cree que puede hacer lo que le parezca para conseguir lo que desea». Aquí la lucha del bien contra el mal, característico del género de fantasía, se traduce en una lucha interior: «[l]a lucha del bien contra el mal, el protagonista inexperto que experimenta un rito de paso a la madurez simultánea al conflicto» (Álvarez 2004:8). El mal reside en nuestra propia condición humana, como puede verse en la codicia del tío pseudo-mago, miembro de la propia familia, o en la curiosidad casi incontrolable de Digory. Como dice el león Aslan al crear Narnia: «[d]ebemos hablar. Pues aunque el mundo no tiene ni cinco horas de vida una criatura malvada ha entrado ya en él» (Lewis 2007:165).

En *El sobrino del mago* también encontramos al héroe que yerra, pero se trata de un error del que pueden salir cosas

buenas. Así como es tratada la polaridad bien-mal, el género de fantasía trata la complejidad de la condición humana en una de sus más conocidas dimensiones, la del error:

Una ligereza –aparentemente, accidental– revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente. Como Freud ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas. [...] El error puede significar un destino que se abre (Campbell 2001:54).

Este error podemos encontrarlo en «La puerta equivocada», nombre con que se titula el primer capítulo de *El sobrino del mago*. Digory y Polly, en su curiosidad infantil, que es a la vez expresión del deseo humano de encontrar otros caminos, juegan a las «exploraciones caseras». «¿Hasta dónde llega este túnel?» pregunta Digory a su amiga, quien había descubierto ese lugar oscuro que aparentemente comunicaba las casas. Así, en lugar de entrar a la casa abandonada, entran a la misma casa de Digory, al «estudio prohibido» del tío Andrew.

En el capítulo «El Bosque entre los Mundos», encontramos el «cruce del primer umbral», en palabras de Joseph Campbell, el primer paso dentro de lo inexplorado, fuera de los límites indicados (Campbell 2001:77). Es allí donde Digory y Polly, ante la posibilidad del retorno, deciden continuar la aventura: «¿Qué quieres decir? –Pues que si podemos regresar a nuestro propio mundo saltando al interior de este estanque, ¿no podríamos ir a parar a algún otro sitio si saltamos dentro de uno de los otros? (Lewis 2007:50). Los dos pequeños héroes se entregan al misterio después de haber pasado una puerta sin retorno, «tragados» por los acontecimientos: «Pero una vez que lo hubieron discutido, decidieron probar los anillos

verdes en el estanque nuevo, sólo para ver qué sucedía [...] –Uno... dos... y tres... ¡Ya! –Exclamó Digory. Y saltaron» (Lewis 2007:57). Para Joseph Campbell, “[l]a idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto (2001: 182). En nuestro caso los héroes no mueren, pero su salto significará un cambio en sus vidas y en su percepción del mundo: se trata más de un crecimiento, de una propuesta de proceso personal. Digory es un héroe que es llevado por las circunstancias, como señala Campbell: «El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar a cabo la aventura [...]; o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno...». Poco a poco el niño va creando una voluntad de seguir hasta transformarse en una misión, en algo más alto que la curiosidad:

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. [...] El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano (Campbell 2001:94).

En *El sobrino del mago* las pruebas se ofrecen más como una tentación. Digory, ante el asombro que le causara la advertencia escrita en la columna, decide golpear la campana dorada con el martillo dorado. Polly es quien manifiesta consejo y prudencia ante la curiosidad incontenible de Digory. Éste desoye a su amiga y, contra su opinión, toca la campana, despertando de un profundo sueño a la bruja Jadis.

Pero en el viaje llega el momento del mal. Las decisiones humanas y las circunstancias se ven exaltadas por un aspecto fundamental: el lado oscuro del corazón humano. Digory, ante el peligro en que se encuentra su amiga Polly, decide ir tras ella, no sin antes dar su sentencia ante la malignidad del tío Andrew:

—Muy bien. Iré, pero hay algo que pienso decir de todos modos. No creía en la magia hasta hoy, y ahora veo que existe. Bien, pues si es así, supongo que todos los viejos cuentos de hadas son más o menos ciertos, y en ese caso, eres sencillamente un mago perverso y cruel como los que aparecen en los relatos. Además, no he leído jamás un cuento en el que la gente de esa clase no acabara recibiendo su merecido al final, y apuesto a que a ti también te sucederá. Y lo tendrás bien merecido (Lewis 2007:38-39).

Aquí la metaficción en que el personaje se refiere a los «viejos cuentos de hadas» parece cobrar vida dentro del relato y adquiere una dimensión ética: dentro de la historia «real» dentro del relato, se da la posibilidad de los viejos cuentos de hadas de configurar la historia hacia un destino noble y justo. Aquí la intertextualidad no sólo es una referencia, un homenaje, una imitación de géneros antiguos. Se trata de configurar una visión positiva del mundo, del sentido de la historia humana. Digory enarbola la posibilidad del triunfo del bien como defensa, como aliciente, como fuerza ética y dignidad, aunque aún no se haya triunfado.

Digory se sabe presa de las circunstancias, pero las supera, comenzando la aventura con una aceptación valiente y ética ante el mal. Aquí la magia nos abre a un orden maravilloso y paralelo a nuestro propio mundo, pero a la vez hace tomar una postura ética ante él. Es más adelante cuando Digory, ante la posibilidad de buscar la curación de su madre sin importar los medios, elige el camino del sacrificio. Ya ante el Árbol de la manzana solicitada por Aslan, Digory es tentado por la bruja

Jadis con una clara referencia al relato del Génesis. Si toma la manzana y la lleva a su madre, ésta curaría. Pero es el amor el que le aclara la mente: la sola idea de abandonar a Polly a sugerencia de la bruja, le descubre las intenciones maléficas de esta última: «E incluso en medio de toda su desdicha, su mente [la de Digory] se aclaró de improviso, y dijo, con una voz diferente y mucho más potente: —Oiga, ¿usted qué hace aquí? ¿Por qué siente tanto cariño por mi madre tan de repente? ¿Qué tiene eso que ver con usted? ¿A qué juega?» (Lewis 2007:223).

Entonces el regreso aparece más como la huida mágica:

Si el héroe en su triunfo gana la bendición de la diosa o del dios y luego es explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad, el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural. Por otra parte, si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica (Campbell 2001:182).

Retrocedamos un poco en el relato. Digory y Polly habían escuchado a la bruja Jadis, cómo había destruido el mundo de Charn con la «Palabra Deplorable». Posteriormente los dos niños describen su propio mundo a la intrigada bruja, quien expresa la intención de conquistar su mundo:

La reina profirió un prolongado «¡Aaaah!», y el niño vio en su rostro aquella misma expresión ansiosa y codiciosa que no hacía mucho había observado en su tío. —De modo que —dijo la mujer— el vuestro es un mundo más joven. [...] —Y ¿a dónde vamos a ir? —preguntaron al unísono los dos niños. — ¿Adónde? — repitió Jadis, sorprendida—. Pues a vuestro mundo, desde luego. Polly y Digory se miraron estupefactos (Lewis 2007: 90).

En cuanto se vieron soltados de la Bruja, los niños tocaron los anillos para poder regresar su propio mundo y evitar que Jadis los siguiera. Aunque no fue así. El siguiente paso es proteger Londres de la presencia de la bruja. Los niños logran su cometido en el momento oportuno, aunque regresan al Otro Mundo no sólo con la bruja sino con el tío Andrew, el cochero y el caballo Fresón, que serán testigos del nacimiento de Narnia.

Si con la Palabra Deplorable Jadis había destruido el mundo de Charn, ahora el león Aslan crea el mundo de Narnia con la Palabra. Nuevamente la referencia al Génesis: la creación por la palabra: «Y dijo Dios... y existió. Y vio que era bueno» (Génesis, cap.1, 1ss). Lewis reconoció que no intentaba hacer una alegoría de la Biblia; para él, la alegoría implicaba representar algo real pero intangible a través de algo real y tangible, como el amor o la paciencia. Pero Aslan es un objeto físico. Representar a Cristo sería representar un ser físico con otro ser físico; no sería una alegoría. Sin embargo, Lewis sí muestra interés de dar su propia «interpretación» del mensaje cristiano (Hooper 1979:129).

En los capítulos 8 y especialmente en el 9 titulado «La fundación de Narnia» el autor hace referencia al relato judeocristiano de la Creación. Los pequeños héroes habían retornado al Otro Mundo por medio de los anillos. Pero ahora los acompañaban, por accidente, el tío Andrew, la bruja Jadis, el cochero y hasta el caballo *Fresón*. Pensaban que habían llegado a la destruida Charn, pero es Jadis quien lo desmiente: «—Esto no es Charn —dijo la voz de la bruja—. Esto es un mundo vacío. Esto es la Nada» (Lewis 2007:134). El narrador nos describe que no había estrellas y había gran oscuridad. Pero bajo los pies tenían «algo frío y plano que podía haber sido tierra» (Lewis 2007:134). Aquí

el narrador, aunque toma en cuenta la idea posterior de *creatio ex nihilo*, creación desde la nada, se ciñe más al texto veterotestamentario, como expone el biblista Georges Auzou al hablar del mundo vacío en donde según el relato comienza la creación:

Pero en hebreo estos dos términos, *tohu* y *bohu*, designación doble de una sola realidad o totalidad, no tienen ese sentido de confusión o de desorden. La idea que expresan es más bien la de desierto, lugar vacío, inmensa soledad, aunque no en el sentido abstracto de vacuidad y de inexistencia absolutas.

Se trata de «la tierra», de una 'tierra', ya que es necesario expresar con algún término lo pre-cósmico, y tal término no existe; es evidente que la significación de esta palabra no será la misma que después de la creación de la «tierra» conocida. Así, pues, se hace mención de un mundo en un estado tal que jamás se ha vuelto a ver desde entonces. Está inhabitado, sin hombres, sin animales ni plantas, «sin caminos» (Salmo 107,40), sin vida; es inhabitable. Además, se piensa que está oscuro, sin luz, tenebroso, estado tan monstruoso como inquietante.

[...] No hay duda: antes de que el mundo fuese creado tal y como nosotros lo conocemos, antes de que fuese creada «la tierra», como dice el autor bíblico, no era nuestra tierra. Como en las cosmogonías de la antigüedad, como en varios de los textos bíblicos [...] preexiste una realidad, nocturna y abismal, las aguas originales, el mundo húmedo, el receptáculo de todo lo posible (Auzou 1982:217-218; 220).

Entonces, volviendo a *El sobrino del mago*, se da el comienzo:

En la oscuridad empezaba a suceder algo por fin. Una voz había comenzado a cantar. Sonaba muy distante y Digory le costaba mucho decidir de qué dirección provenía. [...] No había palabras. Apenas si existía una melodía. Sin embargo, se trataba, sin comparación posible, del sonido más hermoso que había

oído jamás. [...] En ese momento ocurrieron dos prodigios al mismo tiempo. Uno fue que a la voz se le unieron de repente otras voces; tantas que era imposible contarlas. Estaban en armonía con ella, pero situadas en un punto mucho más alto de la escala: voces frías, tintineantes y brillantes. El segundo prodigio fue que la oscuridad sobre sus cabezas se llenó, de improviso, de fulgurantes estrellas. Éstas no surgieron suavemente de una en una, como sucede en una tarde verano, sino que, de una total oscuridad, se pasó a miles y miles de puntos de luz [...]. Las nuevas estrellas y las nuevas voces nacieron justo al mismo tiempo, y si las hubieses visto y escuchado, como lo hizo Digory, te habrías sentido muy seguro de que eran las mismas estrellas las que cantaban, y de que fue la primera voz, la voz profunda, la que las había hecho aparecer y cantar (Lewis 2007:137-138).

La creación de la luz, del firmamento en imbricada armonía con la música, símbolo de la belleza y de lo sublime. El acto de creación es un acto de belleza, estético. «A lo lejos, y cerca de la línea del horizonte, el firmamento fue tornándose gris, y comenzó a soplar una suave brisa, muy fresca. Justo en aquel punto, el cielo adquirió poco a poco la tonalidad más clara [...]» (Lewis 2007:138). El viento aparece como el símbolo bíblico primordial del aliento de la vida:

En efecto, «el espíritu de Dios iba y venía por encima de las aguas».

El término *ruah*, muy frecuente en la Biblia, puede corresponder a lo que nosotros llamamos «viento», «aire», «aliento respiratorio», y también «soplo» en sentido psíquico; muchas veces es traducido por «espíritu». [...] El complemento «de Dios» puede ser una personalización de esta *ruah*: en este caso sería el soplo, el espíritu que viene de Dios [...] El «viento de Dios» puede significar aquí por tanto el soplo poderoso, quizá violento, la fuerza impetuosa que acompaña al abismo bullicioso (Auzou 1982:220-221).

La interpretación de este acontecimiento es distinto en Jadis, el tío Andrew, o en el cochero y los niños. El cochero dice, extasiado: «— ¡Esto es la gloria! [...] Me habría portado mejor de haber sabido que existían cosas así!» (El sobrino 138). Para Jadis, se trata de una magia distinta y superior a la suya:

Por su parte, la bruja parecía comprender la música mucho mejor que ninguno de ellos. Tenía la boca cerrada y apretaba con fuerza labio y puños. Desde el mismo instante en se inició la canción había percibido que todo aquel mundo estaba lleno de una magia distinta a la suya y más poderosa, y lo odiaba (Lewis 2007:139).

Entonces aparece el cantor, el león Aslan, que

iba y venía por aquel territorio vacío y entonaba una nueva canción. Era más dulce y melodiosa que la que había cantado para invocar a las estrellas y al sol; una suave música susurrante. Y mientras andaba y cantaba, el valle se llenó de hierba verde que se desparramaba a partir de león como un estanque (Lewis 2007:143).

Es el cochero, hombre sencillo del campo que tuvo que emigrar a la ciudad para encontrar mejores condiciones de vida, quien posee el alma pura con capacidad contemplativa: «—¡Silencio! —indicó el cochero—. Quiero escuchar la música. [...] —Ya cierre el pico, jefe, haga el favor de cerrar el pico —dijo el cochero—. Ahora hay que mirar y escuchar, no hablar» (Lewis 2007:145). Y Polly percibe la música con que se creó Narnia: «A Polly la canción le resultaba cada vez más interesante porque le parecía empezar a ver una conexión entre la música y las cosas que sucedían. [...] Cuando uno escuchaba su canción [del león] oía las cosas que creaba; cuando miraba a su alrededor, las veía» (Lewis 2007:146-147).

Aparece la contemplación de la belleza como un don, como una posibilidad. Pero la belleza no asoma separada del bien: la estética no se distancia de la

ética, del acto humano con que se edifica la existencia:

Así, el hombre no ha dejado de asociar con gran perspicacia su palabra y su acción, identificando prácticamente el «decir» y el «hacer». No tiene nada de extraño por tanto si se dice que una palabra de Dios es un acto real y realizador, que Dios crea por su palabra. [...] Para hacer de él su pueblo, Dios «llama a Israel por su nombre» (Is 43, 1, 45,4). Para hacer que las estrellas existan o caminen, «les llama por su nombre» también (Is 40, 26; Salmo 147, 4 [...]). «Dios dijo: 'Que exista la luz, y la luz existió» (Auzou 1982:227-228).

Habían aparecido los animales, brotando de la tierra. El león había escogido parejas de todas las especies y las había puesto a su alrededor para decir, con la «voz más profunda e impetuosa que habían oído jamás»: «—Narnia, Narnia, Narnia, despierta. Ama. Piensa. Habla. Sed Árboles Andantes. Sed Bestias Parlantes. Sed Aguas Divinas» (Lewis 2007:159). Así termina la fundación de Narnia, con el Nombre, con la Palabra, con la voz imperativa del amor. La creación como acto de amor.

«Los sueños de los hombres constituyen una parte de su historia y explican muchos de sus actos», cita Jean Delumeau en su *Historia del Paraíso* (Delumeau 2003:13). Hacer esta historia, dice, es revivir los sueños de felicidad de los hombres y mujeres de nuestro mundo. Para el autor de *El sobrino del mago*, revivir la historia de la creación es tocar los sueños de un niño, y en cierto modo, la de una humanidad desesperada. Al contemplar la nueva creación, Digory sabe que puede hacer algo por su madre:

—Oye —dijo Digory a Polly—, tengo que ir tras él... tras Aslan, quiero decir, el león. Debo hablar con él.

—¿Crees que podemos? Yo no me atrevería.

—Debo hacerlo —respondió Digory—. Se trata de mi madre. Si alguien puede darme algo que la cure, es él (Lewis 2007:165).

Digory y Polly, montando el caballo Alado (antes Fresón), llevan finalmente la manzana a Aslan, quien describe el camino heroico recorrido por el niño: «—Bien hecho, Hijo de Adán —repitió el león—. Por esta fruta has pasado hambre y sed, y has llorado. Ninguna mano que no sea la tuya sembrará la semilla del árbol que protegerá Narnia» (Lewis 2007:227).

Narnia se ha convertido en la nueva creación, en la nueva humanidad, simbolizada por el camino recorrido por Digory y Polly. Además otros rostros de nueva humanidad son expresados a través del cochero y su esposa Nellie. Ellos tenían un rostro distinto. Especialmente el nuevo rey: «Toda la severidad, astucia y carácter pendenciero que había adquirido como cochero en Londres parecían haber sido eliminados, y el valor y la amabilidad que siempre había tenido resultaban más fáciles de distinguir» (Lewis 2007:228). Es en Narnia donde comienza la restauración de la sociedad, en una especie de subversión: los pobres son reyes, los rostros severos por la vida de la ciudad se iluminan con la amabilidad escondida. Sólo el tío Andrew no puede escuchar a Aslan, porque su corazón está cerrado; sólo piensa en el progreso y en todo lo que podría producirse y venderse de Narnia. Ante la insistencia de Polly por evitar el mal que podría causar el tío, Aslan describe a través del mago la condición humana:

Este mundo rebosa vida estos días porque la canción que usé para darle vida todavía flota en el aire y retumba en el suelo. Eso no durará mucho tiempo. Pero no puedo decírselo a este viejo pecador, y tampoco puedo consolarlo; por su propia voluntad, se ha vuelto incapaz de oír mi voz. Si le hablo, no oírás más que rugidos y gruñidos. Oh, Hijos de Adán, ¡con qué habilidad os defendéis de todo aquello que os puede hacer bien! (Lewis 2007:233).

«Lo que puede hacer bien» a la humanidad no es la búsqueda de la juventud

eterna, como piensa Jadis. Aslan explica a Digory: «-[c]omprende, pues, que sí la habría curado [a la madre del niño]; pero no os habría producido felicidad ni a ti ni a ella. Habría llegado el día en que ambos mirarais atrás y dijerais que lo mejor hubiera sido morir de aquella enfermedad». Entonces Aslan entrega la manzana al niño: «La que yo te doy traerá la alegría. No concederá, en tu mundo, vida eterna, pero sanará. Ve. Arranca una manzana del árbol para tu madre» (Lewis 2007:240).

El sacrificio de Digory hace que su deseo sea recompensado: no sólo regresa al «mundo de todos los días» con la Manzana de la Vida, elixir sanador: regresa con un corazón probado y fortalecido por el amor. Es el amor, en el crecimiento personal, la verdadera prueba de su aventura. C. S. Lewis parece proponer que la humanidad también ha sido probada. ¿Seremos capaces de reconocer que sólo la visión poética del mundo, una visión de amor, nos puede salvar?

Referencias bibliográficas

- ADEY, L. (1995). "Lewis, C(live) S(taples)", en: Makarik. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 405-406.
- ÁLVAREZ, J.M. et al. (2004). *Mundos de fantasía. De Ulises a El señor de los anillos. Un recorrido por la historia de la fantasía*. Madrid: Estudio Fénix, Martínez Roca.
- AUZOU, G. (1982). *En un principio Dios creó el mundo. Historia y fe*. Estella: Verbo Divino.
- BELLAH, Michael Dean. (1995). *A Celebration of Joy: Christian Romanticism in The Chronicles of Narnia*. Texas: English West Texas A&M University Canyon. [http://www.bestyears.com/thesis_prelimpages.html] (23 de febrero de 2010).
- CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (2001). México: Fondo de Cultura Económica.
- DELUMEAU, J. *Historia del paraíso. 1. El jardín de las delicias*. (2003). México: Taurus.
- HOOPER, W. (1979) *Past Watchful Dragons: The Narnian Chronicles of C.S. Lewis*. Collier Macmillan. [<http://pages.swcp.com/christian-fandom/hooper1.html>] (15 de enero de 2010).
- GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. (1989). Madrid.
- GUERRERO GUADARRAMA, L. M. *Entre la escritura y la trama, la subversión en la literatura infantil en México en las últimas décadas*. (2006). Tesis doctoral. México: Universidad Iberoamericana.
- HUTCHEON, L. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. (1998). New York: Routledge.
- JAUSS, H. R. *Pequeña apología de la experiencia estética. Introducción de Daniel Innerarity*. (2002). Barcelona: Paidós.
- LEWIS, C. S. *El león, la bruja y el armario*. (2006). México: Destino.
- *El sobrino del mago*. (2007). México: Destino.
- *The Magicians's Nephew*. (1994). New York: HarperTrophy.
- *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. (1997). Barcelona: Península.
- *Sorprendido por la alegría. El perfil de mis primeros años*. (1994). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- MELLONI, J. (2004). *El cine y la transformación de los grandes relatos*. Barcelona: Cuadernos Cristianismo y Justicia, No. 124.

SAFRANSKI, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. (2009) México: Tusquets.
ZAMBRANO, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta.

OCNOS
nº 7. 2011
