



FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

**El hombre que creaba mundos:**

**Valor ontológico del arte en la obra de J.R.R. Tolkien**

por

**Maithe Castillo Vallejo**

Trabajo final de carrera presentado para optar al título de  
Licenciada en Humanidades, opción: Libre configuración.

Director de tesis

Mag. Juan Pablo Maggiotti

Montevideo, Uruguay

2022

### Descargo de responsabilidad

El/Los autor/autores de este trabajo final de carrera declara(n) que es/son el/los único(s) responsable(s) de su contenido, y en particular de las opiniones expresadas en él, las que no necesariamente son compartidas por la Universidad de Montevideo; asimismo, declara(n) que no se infringe ningún derecho de terceros, ya sea de propiedad intelectual, industrial o cualquier otro. En consecuencia, es/son el/los único(s) responsable(s) y de manera exclusiva puede(n) asumir eventuales reclamaciones de terceros (personas físicas o jurídicas) que refieran a la autoría de la obra y a otros aspectos vinculados a ésta, incluido el reclamo por plagio.



**UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO**  
**Facultad de Humanidades y Educación**

**Maithe Castillo Vallejo**

**EL HOMBRE QUE CREABA MUNDOS:  
VALOR ONTOLÓGICO DEL ARTE EN LA OBRA DE J.R.R. TOLKIEN**

Mag. Juan Pablo Maggiotti:

TFC presentado para aspirar al título de Licenciada en Humanidades,  
Opción Libre configuración

Juicio del Tribunal:

---

Recomendación para su publicación en el Repositorio de la UM:

.....  
.....  
.....

Presidente: .....

(Firma) (Aclaración)

Secretario: .....

(Firma) (Aclaración)

Vocal: .....

(Firma) (Aclaración)

Montevideo, .... de ..... de 2022

## **Agradecimientos**

Para comenzar, quiero agradecer a la Universidad de Montevideo por ser la casa de estudios que me ha visto crecer durante los últimos cuatro años. A todo el personal institucional, cuerpo docente y funcionarios, por esa disposición incansable a solucionar los continuos problemas en los que nos solemos encontrar los estudiantes durante cada semestre, en particular a Mónica Palumbo. Y a nuestra querida Facultad de Humanidades y Educación en todo su encanto, escenario de grandes debates. A su vez, me gustaría extender mi agradecimiento al Decano de la Facultad, el Dr. Francisco O'Reilly.

Me gustaría agradecer los consejos del Dr. Pablo García fundamentales para la presente tesis. Al Dr. Luis Bravo por las clases de literatura y la creatividad que contagia. Especialmente, al Dr. Juan José García por llevarnos a reflexionar fuera de un programa estricto, por mantener la llama viva de los puentes entre la filosofía y la poesía, y por esa calidez humana y generosidad que lo caracteriza. Por último, a la Dra. Carolina Cerrano responsable de que los alumnos de esta Universidad alcancemos nuestro potencial y sus clases de metodología que me armaron con todo lo necesario para el mundo académico.

A mi familia y amigos por estar a mi lado y apoyarme. En consonancia, a Mercedes Arocena y Lic. Yessy Belén de quienes no faltó aliento cuando quise bajar los brazos, por el mensaje de apoyo y la compañía en los fines de semanas que parecían eternos. En particular, a la Mag. Carla dos Santos por ofrecerse tácitamente a ser el Virgilio de este Dante, gracias por las correcciones, los mates, las risas, y los libros. Compartir este camino con usted ha sido todo un honor.

Para finalizar, quiero agradecerle al Mag. Juan Pablo Maggiotti quien ha probado ser poseedor de una paciencia envidiable. Gracias poner en juego mis reflexiones y hacerme ver un nuevo panorama; por aceptar dirigir esta tesis, acompañarme incesantemente en cada paso, saber presionarme cuando había que hacerlo y entender cuando necesitaba el espacio.

## Índice

Agradecimientos .....	iv
Resumen.....	vi
Palabras claves .....	vi
<b>Introducción</b> .....	1
Aproximaciones generales sobre la estética del autor.....	6
<b>Capítulo I Árbol: Vuelta a la Mitopoeia logos</b> .....	11
<b>Capítulo II Hojas: La creatura filológica</b> .....	22
<b>Capítulo III Hombre: Proyecto intercognitivo y puente interpersonal</b> .....	40
Encontr-arte.....	40
Un pintor, un poeta y un hombre .....	44
<b>Consideraciones finales</b> .....	54
<b>Bibliografía</b> .....	59
Fuentes primarias .....	59
Bibliografía secundaria .....	59

## **Resumen**

La presente investigación busca rastrear el alcance y el valor ontológico de la obra de arte en el corpus ficcional y académico del autor John Ronald Reuel Tolkien. En su desempeño como filólogo, el autor nos propone un acercamiento al texto que se impregna de una sensibilidad propia, fundamental para entender la mirada sobre la creación artística. Desde su perspectiva, el artista es análogo a la divinidad, y su obra de arte es una sub-creación que se estructura poniendo en relación estrecha a su creador con sus receptores. Vinculando estas nociones teóricas con la obra ficcional del autor, se desentrañará desde qué dimensión se posiciona la prosa tolkieniana ante el mundo y ante el hombre.

Para lograr este objetivo, en el primer capítulo se realizará un estudio sobre la importancia del mito como constructor de un *logos* perdido, que reconecta la realidad extramental y la realidad diegética. Una vez establecida la visión mitopoiética del autor, en el segundo capítulo se trabajará la creatura filológica la cual marca al lenguaje como sustancia primordial de dicha reconexión. Sustentada en un carácter a la vez filológico y ontológico, ya que el hombre conoce y comprende la realidad a través de la palabra. Para finalizar, en el tercer capítulo se abordará la obra de arte como proyecto intercognitivo y puente interpersonal, en el que se penetra y resemantiza la existencia a través de la creación artística.

**Palabras claves:** J.R.R Tolkien, Metafísica, Arte, Mito, Lenguaje, Creación.

## **Abstract**

This research seeks to track the ontological value of the work of art in the fictional and academic corpus of the author John Ronald Reuel Tolkien. In his work as a philologist, the author proposes an approach to the text that is imbued with its own sensitivity, essential to understand the view on artistic creation. From his perspective, the artist is analogous to divinity, and his work of art is a sub-creation that is structured by the close relationship the creator have with his viewers. Linking these theoretical notions with the fictional work of the author, it will be unraveled from what dimension Tolkien's prose is positioned before the world and before man.

To achieve this objective, in the first chapter a study will be carried out on the importance of myth as a constructor of a lost logos, which reconnects the extramental reality and the diegetic reality. Once the mythopoietic vision of the author is established, in the second chapter the philological creature will be worked on, which marks language as the primordial substance of said reconnection. Sustained in a character that is both philological and ontological, since man knows and understands reality through the word. Finally, in the third chapter, the work of art will be addressed as an intercognitive project and an interpersonal bridge, in which existence is penetrated and resemantized through artistic creation.

**Keywords:** Tolkien, Metaphysics, Art, Myth, Language, Creation.

## Introducción

*¿De dónde viene el deseo y el poder de soñar  
y el de juzgar que algo es hermoso o feo?*

**J.R.R. Tolkien<sup>1</sup>**

*El más pequeño acto de creación espontánea  
constituye un mundo más complejo  
y mucho más revelador que  
cualquier sistema metafísico.*

**Antonin Artaud<sup>2</sup>**

La faceta literaria de John Ronald Reuel Tolkien es ampliamente conocida: autor de una de las trilogías más famosas de la literatura y el cine, *El señor de los Anillos*, y padre del género fantástico o el *epic fantasy* del siglo XX. Es esta misma fama la que, sin intención, ha dejado relegado el valor académico de su producción. El profesor y filólogo de la Universidad de Leeds y Oxford, realizó, al mismo tiempo que sus novelas, una ardua labor ensayística que brinda la posibilidad de penetrar en sus textos desde un enfoque disidente al convencional, puesto que:

No había dos Tolkien, uno académico y otro escritor. Eran el mismo hombre, y las dos facetas coincidían de tal modo que no era posible distinguirlas entre sí, o mejor, no había dos facetas, sino distintas expresiones de la misma mente y la misma imaginación. Por esto, si deseamos comprender en alguna medida su obra como escritor, deberemos detenernos en su tarea académica.<sup>3</sup>

Lo prolífero de su obra ha producido una cantidad amplia de investigaciones, seminarios, tesis, artículos, en los que se encuentra un punto en común: el autor y su

---

<sup>1</sup> John Ronald Reuel Tolkien, «Poema de la Mitopoeia», en *Árbol y Hoja y el poema de la Mitopoeia*, comp. Christopher Tolkien (Barcelona: Minotauro, 1999), 84.

<sup>2</sup> Antonin Artaud, «Carta a los rectores de las universidades europeas», en *Carta a los poderes* (Buenos Aires: Argonauta, 2003), 23. La versión original francesa apareció por primera vez en Antonin Artaud, «Lettre aux Recteurs des Universités Européens», *La révolution surréaliste*, nº 3 (1925).

<sup>3</sup> Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien: Una biografía* (Barcelona: Minotauro, 1990), 97.

obra. Desde estudios sobre la construcción arquitectónica de las ciudades proyectadas<sup>4</sup> a análisis cartográficos<sup>5</sup>, de género<sup>6</sup> o estrategia bélica<sup>7</sup>, muestran que el interés por Tolkien no ha mermado. Como se puede evidenciar, no todos los trabajos realizados presentan una fundamentación que nazca del propio pensamiento del autor. Llevados por devoción, se han trazado hojas de ruta que funcionan de manera inversa: se quiere insertar una teoría externa, sin permitir que la teoría del mismo Tolkien aflore de sus textos. El tema elegido para realizar la presente tesis supone un acercamiento relevante ya que se introduce en la materia prima de la creación de la mano del mismo autor que reflexiona sobre su praxis. No es necesario formular hipótesis externas desde el estudio de la estética o la filosofía del arte, porque las pautas para el abordaje de sus textos ya están establecidas. No es posible separar al escritor de fantasía del académico, y es allí donde radica este aporte. Sus postulados metafísicos, ontológicos y estéticos no crecen áridos o abstractos, sino que son evocados y residen visiblemente en el reflejo de su ficción.

Esta confluencia característica del autor construye la importancia de su pensamiento. La suya no es sólo la visión de un artista, a quien la teoría se le podría escapar de las manos. Es la visión de un académico, incluso de un filósofo, que sintiendo en carne propia la creación artística reflexiona sobre ella. Su mirada es enriquecedora porque permite articular dos posturas que pudieran parecer dicotómicas; pero la prueba vive en una casita en la lejana Comarca<sup>8</sup> junto a un hobbit<sup>9</sup> que cambió la

---

<sup>4</sup> Véase Clara Calvo Martínez, *Realidad y fantasía: La arquitectura en la Tierra Media de J.R.R Tolkien* (Tesis inédita de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2019).

<sup>5</sup> Véase Alba Rozas Arceo, «O Hobbit: unha aventura cartográfica», *Elos Revista De Literatura Infantil E Xuvenil*, nº 1 (2014): 123-131, <https://doi.org/10.15304/elos.1.1846>.

<sup>6</sup> Véase Mariana Silva Souza, *A caracterização do feminino em The Silmarillion de J. R. R. Tolkien* (Tesis de Maestría en Letras, Universidad Estadual Paulista, 2008), <http://hdl.handle.net/11449/94066>; y Laura Cristina de Souza Zanetti, Vera Helena Gomes Wielewicki, «A personagem Éowyn, de O Senhor dos Anéis, sob um viés da crítica literária feminista e dos Estudos da Tradução» *Tradterm*, nº 38 (2021): 252-271, <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511>.

<sup>7</sup> Véase David Day, *The battles of Tolkien* (Londres: Cassell Illustrated, 2016).

<sup>8</sup> La Comarca es el lugar geográfico de origen de los hobbits, donde desarrollan todas sus actividades: «The green and pleasant lands of the Shire had been the homeland of the Hobbits since the seventeenth century of the Third Age of the Sun. Here lived Bilbo Baggins, who joined the Quest of Lonely Mountain and on that adventure acquired a magic Ring» David Day, *An atlas of Tolkien* (Londres: Cassell Illustrated, 2015), 181. Además, téngase presente: «La Comarca en ese entonces apenas tenía “gobierno”. Las familias cuidaban en general de sus propios asuntos y dedicaban la mayor parte del día al cultivo y el consumo de alimentos. En otras cuestiones eran por lo común gente generosa, tranquila y poco ambiciosa» John Ronald Reuel Tolkien, *El Señor de los anillos I: La comunidad del anillo* (Barcelona: Minotauro, 1997), 20.

<sup>9</sup> Las siguientes citas extraídas de diversos textos refieren la descripción etopéyica y grafopéyica de los hobbits: «pero ¿qué es un Hobbit? Supongo que los hobbits necesitan hoy que se los describa de algún

historia, o cerca de algún cuento de hadas, entre un árbol o incluso en las páginas de un diccionario de *quenya* o *sindarin*<sup>10</sup>.

El redescubrimiento del autor es la motivación principal y fundamento de este acercamiento teórico, pues ver esta faceta en su mayoría relegada suma una nueva dimensión al estudio de su análisis literario, incluso cuando éste ya posee gran valor propio. Como base de las lecturas ensayísticas, los textos ficcionales hicieron florecer ejemplos de los pensamientos estéticos. Recorriendo sus ensayos, se decantaron las primeras intuiciones que luego estructuraron el tema central: el valor ontológico del arte como portador de sentido y significado a la existencia del ser humano.

---

modo, ya que se volvieron bastantes raros y tímidos con la Gente Grande, como nos llaman. Son (o fueron) gente menuda de la mitad de nuestra talla, y más pequeños que los enanos barbados. Los hobbits no tienen barba. Hay poca o ninguna magia en ellos, excepto esa común y cotidiana que los ayude a desaparecer en silencio y rápidamente [...] Tienden a ser gruesos de vientre; visten de colores brillantes (sobre todo verde y amarillo); no usan zapatos, porque en los pies tienen suelas naturales de pie y un pelo espeso y tibio de color castaño, como el que les crece en la cabeza [...] los rostros afables, y se ríen con profundas y jugosas risas (especialmente después de cenar, lo que hacen dos veces al día, cuando pueden. Ahora saben lo suficiente como para continuar el relato» John Ronald Reuel Tolkien, *El hobbit* (Barcelona: Minotauro, 2013), 12. «Los Hobbits son un pueblo sencillo y muy antiguo, más numeroso en tiempos remotos que en la actualidad. Amaban la paz, la tranquilidad y el cultivo de la buena tierra, y no había para ellos paraje mejor que un campo bien aprovechado y bien ordenado. No entienden ni entendían ni gustan de maquinarias más complicadas que una fragua, un molino de agua o un telar de mano, aunque fueron muy hábiles con toda clase de herramientas. En otros tiempos desconfiaban en general de la Gente Grande, como nos llaman, y ahora nos eluden con terror y es difícil encontrarlos» Tolkien, *El señor de los anillos I*, 9. «When the bright fire of Arien the Sun came into the World there arose the race of Men, it is claimed that in that same Age there also arose in the East the Halfling people who were called Hobbits. There were a burrowing, hole-dwelling people said to be related to men, yet they were smaller than Dwarves, and the span of their lives was about a hundred years. Nothing is know of the Hobbit race before 1050 of Third Age» David Day, *A dictionary of Tolkien* (Londres: Cassell Illustrated, 2016), 121.

<sup>10</sup> Como se verá en el capítulo II Tolkien elaboró un grupo de lenguas artificiales, pero que poseían consistencia, coherencia y reglas gramáticas correspondientes a los distintos grupos étnicos de sus mundos. Su conocimiento lingüístico como filólogo le permitió que fueran en todo aspecto lenguajes vivos, e incluso data fecha, origen, y derivaciones de los mismos. Entre los más conocidos se encuentra el *quenya* y el *sindarin* pertenecientes a los Elfos y que se han popularizado por el amplio desarrollo del autor en sus diferentes textos, pudiéndose incluso desarrollar textos cortos o poemas en dichas lenguas: «La lengua arcaica del folklore tiene la intención de ser una especie de “latín élfico”, y transcribiéndolo en una ortografía estrechamente semejante a la del latín [...] Esta lengua es el alto élfico o, en sus propios términos, el *quenya* (élfico). La lengua viva de los Elfos Occidentales (*sindarin* o élfico gris) es la que se encuentra habitualmente, en especial en los nombres. Ésta deriva de un origen que les es común a ella y al *quenya*» John Ronald Reuel Tolkien, «Carta n° 144 a Naomi Mitchison», en *Cartas: Selección de Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien*, comp. Humphrey Carpenter [y Christopher Tolkien] (Barcelona: Minotauro, 1998), 274. Otro ejemplo de interés es el lenguaje *Ártiko* creado por Tolkien en las cartas que escribió para sus hijos de parte de Papá Noel. Todos los años en las vísperas Tolkien escribía una carta con el remitente del polo norte y en ellas aparecían muchos personajes como Papá Noel, su elfo escribiente, y el Gran Oso polar quien en la carta de Noviembre de 1929 les cuenta a Priscila, Christopher, y Michel: «Muchos saludos a Jhon en su cumpleaños. Papá Noel dice que tengo muchas faltas de ortografía. No lo puedo erremediar. Aquí no hablamos vuestra lengua, sólo *ártiko* (que no conocéis). También hacemos letras diferentes [...] Aquí tenéis un poco de *ártiko* ke quiere decir “Adios y asta la prójima y ke sea pronto”. —Mára mesta an ni véla tye ento, ya rato nea» John Ronald Reuel Tolkien, *Cartas de Papá Noel* (Barcelona: Minotauro, 2020), 58.

La presente tesis tiene como objetivo general desarrollar el valor ontológico que posee la creación artística en la obra de J.R.R. Tolkien como posibilidad de entendimiento del ser humano y de la realidad. Los objetivos específicos de esta investigación son tres. En primer lugar, realizar un estudio del mito como vía de conocimiento y profundización de la realidad intramental y extramental mediante el análisis del concepto tolkieniano de «Mitopoeia». En segundo lugar, presentar el lenguaje como constructor de realidad, desarrollando el concepto de creatura filológica. Y, por último, trabajar los lazos que se estrechan entre el creador y los espectadores teniendo a la obra de arte como proyecto intercognitivo y puente interpersonal.

Esta investigación partirá de un análisis filosófico-estético del autor para responder a la siguiente pregunta de investigación: ¿cuál es el valor ontológico del arte en la obra de J.R.R. Tolkien? Para ello tendrá como base las lecturas ensayísticas y la correspondencia privada del autor. Luego de establecer dichas intuiciones, se conjugará con la base bibliográfica de autores esenciales en cuanto a las temáticas que afirman y fundamentan la postura convergente de Tolkien. Se utilizarán para decantar conceptos cuyo alcance y profundidad el autor inglés no siempre explicita en su connotación filosófica, ya que su inclinación y labor principales siempre fueron primariamente filológicas.

Por eso se consideró oportuno complementar las reflexiones tolkienianas con otros conceptos de autores cuyos intereses son principalmente filosóficos, para demostrar la continuidad de las reflexiones en un marco académico de carácter filosófico y metafísico *per se*. Dentro de la bibliografía secundaria se destacarán algunos trabajos cuyas líneas de análisis sostienen los conceptos que se ponen en diálogo en la presente tesis. Para finalizar, se enriquecerá el análisis buscando ejemplos que articulen los textos ficcionales con los académicos, leyéndolos en clave práctica para resaltar la dinámica interior del trabajo realizado por Tolkien.

Se han encontrado una cantidad considerable de investigaciones que abordan la teoría estética y filosófica, pero en general visitan lugares comunes sobre el trabajo realizado por el autor. Se detallarán aquí estableciéndolos como antecedentes debido a que se tuvieron en cuenta a la hora de investigar las fuentes y reconociéndolos como primeros impulsos hacia una profundización del pensamiento de Tolkien.

En primer lugar, el libro *Leyendo a Tolkien* de Jorge Ferro<sup>11</sup> realiza un recorrido extenso por la obra del autor con especial interés en la influencia del pensamiento cristiano en su producción. Para esta investigación son de gran importancia los primeros capítulos en los que se centra en lo que él llama «el sentido de la obra según el propio Tolkien» y el recorrido que hace sobre la noción de mito. Sin embargo, los conceptos están circunscriptos a una visión cristiana, por lo tanto, se considera que un mayor desarrollo al margen de dicha visión resultaría en un incremento del valor de este estudio.

Por otro lado, Lin Carter realiza un detallado análisis sobre la creación de *El señor de los Anillos* en su libro *El origen del señor de los anillos*<sup>12</sup>, en el que rastrea primariamente la idea de creación en los ensayos de Tolkien, para luego ahondar en la obra literaria con más especificidad. Es de gran valor el apartado en el que detalla una amplia bibliografía consultable, la cual sobrepasa los temas trabajados en el libro. Esta supuso una guía importante para continuar y profundizar la investigación.

El trabajo, que aborda de manera más extensa temas que circunscriben los presentes en esta investigación, es la tesis realizada por Jon Mentxakatorre Odriozola<sup>13</sup> para el grado de Doctor en Filosofía y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Autónoma de Madrid. En *La muerte como don: J.R.R Tolkien hacia una metafísica del arte y la redención*, realiza una investigación filosófica dividida en dos núcleos, de los cuales el primero aborda el análisis de Mitopoeia como una forma de belleza y conocimiento. Esto genera una continuidad entre los ensayos y el *legendarium* de Tolkien.

Como principal precedente hay que citar los trabajos realizados por los académicos argentinos, por un lado, el de Fray Horacio Ibáñez que enfoca sus esfuerzos en desentrañar la intrincada estética lingüística del autor y junto con la tarea biográfica que le compete en su libro *El árbol y las hojas: J.R.R. Tolkien, una estética*

---

<sup>11</sup> Véase Jorge Norberto Ferro, *Leyendo a Tolkien* (Buenos Aires: Vórtice, 2012).

<sup>12</sup> Véase Lin Carter, *Tolkien: El origen de El Señor de los Anillos* (Barcelona: Ediciones B Grupo Z, 2002).

<sup>13</sup> Véase Jon Mentxakatorre Odriozola, *La muerte como don: J.R.R. Tolkien hacia una metafísica del arte y la redención* (Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, 2018).

*lingüística*<sup>14</sup>. Por el otro lado, las múltiples investigaciones de Eduardo Segura entre las cuales se pueden destacar *El mago de las palabras*<sup>15</sup> y *Mitopoeia y mitología, reflexiones bajo la luz refractada*<sup>16</sup>.

Teniendo en cuenta estos trabajos, la presente tesis se estructura a partir del siguiente esquema temático. En el primer capítulo, *Vuelta a la Mitopoeia como logos*, se aborda la fuerza fundacional del mito y la Mitopoeia en forma de concepto central en la teoría estética del autor. Junto a esto, se analiza la importancia del reingreso del mito a la sociedad moderna como forma y búsqueda de conocimiento.

El segundo capítulo, *La creatura filológica*, se adentra a la particular estética lingüística del autor y la importancia que le atribuye al lenguaje. Se desarrolla su valor explicando el caso particular de su narrativa, que nace en primera instancia para responder a los lenguajes originados por Tolkien, demostrando que el lenguaje es ontológicamente creador de mundo.

El último capítulo, *Proyecto intercognitivo y puente interpersonal*, analiza los vínculos que estrechan el creador, la obra y su receptor. Buscando presentar a la praxis artística no como una labor reservada a los «genios», sino que mediante ella se profundiza una comunicación tácita entre el hombre y el mundo. Y, a su vez, entre el hombre y el hombre. Se entiende así a la obra de arte funcionando como un medio y no como fin único, abarcando una interpretación del arte desde la teoría de la recepción.

## **Aproximaciones generales sobre la estética del autor**

Antes de comenzar el desarrollo de esta investigación se esbozarán algunas aproximaciones a la teoría estética de J.R.R. Tolkien mostrando su visión general sobre el arte y sentando las bases para el análisis de su valor ontológico. El autor inglés

---

<sup>14</sup> Véase Horacio Ibáñez, *El árbol y las hojas: J.R.R. Tolkien, una estética lingüística* (Buenos Aires/Tucumán: Vórtice/Unsta, 2013).

<sup>15</sup> Véase Eduardo Segura, *J.R.R. Tolkien: El mago de las palabras* (Madrid: Editorial Casals, 2011).

<sup>16</sup> Véase Eduardo Segura, *J.R.R. Tolkien: Mitopoeia y mitología, reflexiones bajo la luz refractada* (Vitoria: Portal, 2008).

considera al mundo como creación de un acto trascendente, por el cual se constituye una realidad creatural. Esa realidad llena del amor divino, de existencia como proyecto abierto, incluye al hombre desde su concepción. Algunos por su falta de sensibilidad o por sus vicios no logran sintonizar pasando por el mundo sin apreciar el bien y la belleza, incluso atentando contra ella.

Sin embargo, hay quienes, por el contacto con la naturaleza creatural del mundo, amándola en su sustancia primaria como proyecto, desean ser parte de este. Cuando el hombre desea participar, mediante un acto de pureza, se convierte en artista y sub-creador. Al concebir una obra de arte se crea una realidad propia, un mundo que vive entre los marcos de una pintura o en el margen del papel, pero tan real y respetable como el mundo tangible. Extasiado por el contacto con la naturaleza creatural, el ser humano desea imitarla y ser parte de ella, naciendo una realidad análoga a la primera<sup>17</sup>. De allí que Tolkien acuñe el término sub-creación para hacer referencia a la obra artística, ya que ésta, a pesar de sintonizar con la música celestial, es menos perfecta por ser una verdad comunicada y proyecto secundario. La sub-creación es sometida a una caída, utilizando términos plotinianos<sup>18</sup>, por lo que su contacto con el bien, la bondad y la belleza es menos perfecto. La siguiente cita del autor lo define:

Una cosa, o un aspecto, es el poder mental para formar imágenes; y su denominación adecuada debe ser Imaginación. La percepción de la imagen, la aprehensión de sus implicaciones y su control, necesarios para una eficaz expresión, pueden variar en viveza y vigor; pero ello supone una diferencia de grado con respecto a la Imaginación, no de esencia. El logro de la expresión que proporciona (o al menos así lo parece) «la consistencia interna de la realidad» es ciertamente otra cosa, otro aspecto, que necesita

---

<sup>17</sup> «Según esta explicación, Tolkien crea su propio universo narrativo, sin que éste sea una copia del relato de la Creación. Para acercarse a la verdad absoluta que –por mucha fe que tengamos– nos es lejana, J.R.R. Tolkien se convierte en subcreador de un cosmos narrativo. En este sentido, es importante destacar que Tolkien no pretende proporcionar una versión modificada de la Creación, sino que escribe a partir de lo que ha absorbido. De hecho, el propio Tolkien afirma que tanto la mitología como los relatos de fantasía son siempre fruto de un proceso de “subcreación, más que representación o que interpretación simbólica de las bellezas y los terrores del mundo”» Benedikt Kurlmann, «Entre creación y subcreación: reflexiones sobre el trasfondo teológico y filosófico en *El Silmarillion* de J.R.R. Tolkien», *Verbo*, nº 507-508 (2012): 576.

<sup>18</sup> «Queda, pues, que todas las cosas existían en otro, y que luego, sin nada de por medio, por su cercanía, en el Ser, a otro, apareció como de repente un simulacro y una imagen de aquél, sea espontáneamente, sea por ministerio del Alma [...] o de algún Alma. Lo cierto es que todas esas cosas conjuntamente provinieron de allá y estaban allá en estado de mayor belleza, ya que son las de acá, y no las de allá, las que están contaminadas» Plotino, *En. V*, 8 [31], 15.

un nombre distinto: el de Arte, el eslabón operacional entre la Imaginación y el resultado final, la Sub-creación.<sup>19</sup>

El artista es aquél que teje los hilos entre la imaginación y la sub-creación, lo que implica una capacidad de creación *ad extra*, de expresión más allá de las fronteras de la mente, para crear una realidad. Donde el hombre se sorprende ante la contemplación *ad intra* del color verde de las hojas de un árbol, existe un pintor que deseando ser parte de ese verde, dedica sus horas a recrearlo en el lienzo de su pintura. Entonces, la obra de arte se transforma en el puente entre la interioridad del ser y el exterior tangible, pero en su proceso ella misma se convierte en una realidad coexistente. Lo artístico se convierte en un medio de cambio con lo Universal:

De cualquier modo, todo este material<sup>20</sup> trata sobre todo de la Caída, la Mortalidad y la Máquina. De la Caída, inevitablemente, y ese motivo se da de diversos modos. De la Mortalidad, especialmente en cuanto afecta el arte y el deseo creador (o, como yo diría, subcreador), que no parece tener función biológica ni formar parte de las satisfacciones de la vida biológica corriente, con la cual, en nuestro mundo, está por cierto generalmente en contienda. Este deseo, a la vez, se relaciona con un apasionado amor por el mundo primordial real y, por tanto, pleno del sentido de la mortalidad, aunque insatisfecho de él.<sup>21</sup>

La noción de sub-creación es utilizada con especial énfasis en su estudio de la literatura fantástica, pero dicha noción es trasladable a toda la creación artística. El concepto hace referencia a la relación del hombre con su mundo y, en consecuencia, con la esencia de este<sup>22</sup>, el arte en general, tomando en cuenta las características que Tolkien le adjudica, cumple dichos requerimientos. Siguiendo esta línea de análisis nos encontramos con una coexistencia en el corpus teórico del autor entre la realidad y la fantasía. La creación artística es considerada como sub-creación, ya que para este no existe diferencia

---

<sup>19</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 39.

<sup>20</sup> Con este material Tolkien hace referencia a *El señor de los Anillos* el cual ya había sido publicado para esta época y del cual recibía cartas con dudas y sugerencias a las cuales normalmente contestaba. De allí que podremos acercarnos a gran parte de sus pensamientos metadieéticos más allá del texto ficcional en sí.

<sup>21</sup> Tolkien, «Carta nº 131 a Milton Waldman», en *Cartas*, 234-235.

<sup>22</sup> En el caso del autor por ser profesante de la religión católica la esencia misma del mundo se sostiene en la divinidad en tanto creadora *ex nihilo*, pero es trasladable sus conceptos a una manera más general ya que sus intuiciones pueden ser comprendidas más allá de su fe. Lo importante es la condición creatural de las cosas, lo cual es un postulado filosófico y no teológico. Supone la existencia de un Dios creador, desde luego, pero no en el marco de una revelación de fe sino en el de una reflexión metafísica acerca de si existe algo a lo que podamos llamar Dios, y si existiera, cómo sería y qué implicaría dicha existencia para el hombre y el mundo.

peyorativa entre «el mundo real» y «los mundos fantásticos», elfos<sup>23</sup> y hombres conviven bajo la misma tierra, la imaginación y la fantasía son extensiones del mundo en el que vivimos. El problema del hombre es que su mundo se empequeñeció a la vez que su fe en la razón le hacía creer que se había extendido. Los viajes de descubrimiento puede que hayan agrandado los mapas de rutas comerciales, pero acortaron los mapas de la fantasía<sup>24</sup>.

Esta crítica a la razón entra en consonancia con la asimilación del autor de la naturaleza como belleza. Tolkien entiende que la expresión más perfecta del amor divino la encuentra el hombre en la naturaleza por su pureza. Los seres que más contacto establecen con la naturaleza son los que más bondad tienen en sus corazones porque han sabido respetarla y convivir. Los hobbits, en especial Frodo<sup>25</sup>, son los únicos que pueden llevar a cabo la tarea de adentrarse en las puertas de *Mordor*<sup>26</sup>, llegar a *Orodruin*<sup>27</sup> y destruir el Anillo<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> «Ilúvatar declared that Elves would have and make more beauty than any earthly creatures and they would possess the greatest happiness and deepest sorrow. They would be immortal and ageless, so they might live as long as the Earth lived. They would never know sickness and pestilence, but their bodies would be like the Earth in substance and could be destroyed. They could be slain with fire or steel in war, be murdered, and even die of great grief. Their size would be the same as that of Men, who were still to be created, but Elves would be stronger in spirit and limb, and would not grow weak with age, but become only wiser and more fair» Day, *A dictionary of Tolkien*, 75.

<sup>24</sup> La fantasía como extensión de la realidad que aquí se presenta sobre el autor se esclarece en el filme *Finding Neverland* (Marc Forster, Reino Unido, 2004), donde se relata la experiencia de J.M. Barrie escribiendo el clásico infantil *Peter Pan*.

<sup>25</sup> «Hobbit of the Shire and Ring-bearer. Frodo was born in 2968 of the Third Age, the son of Drogo Baggins and Primula Brandybuck. Orphaned in childhood, he was adopted by his cousin, Bilbo Baggins of Bag End. Frodo was extremely adventurous for a Hobbit, and remarkably learned, being a songwriter and something of a scholar of Elvish lore and language. Frodo Baggins the most famous and heroic of all Hobbits. It was through Frodo Baggins's adventures that the Quest of the Ring was achieved and the mighty forces of evil were defeated in the War of the Ring» Day, *A dictionary of Tolkien*, 98.

<sup>26</sup> «At the end of the first millennium of the Second Ages, Sauron founded an evil kingdom on Middle-earth, just to the east of the River Anduin. This was called Mordor, the "black land", and for two ages was Sauron's base of power in his quest for dominion over all Middle-earth» Day, *A dictionary of Tolkien*, 161.

<sup>27</sup> «Often called Mount Doom, that immense volcanic mountain of Mordor was more properly called Orodruin, "the mountain of blazing fire". [...] The fires of Orodruin proved to be critical in the War of the Ring, for only there could the One Ring be unmade and Sauron's power destroyed» Day, *A dictionary of Tolkien*, 187.

<sup>28</sup> El Anillo Único pertenece a los Anillos del Poder forjados por los Mírdain, una hermandad de Elfos herreros de Noldor. Son engañados por Sauron quien se aprovecha de su ambición por conocer la tierra para poder cuidar de ella. A pesar de su noble intención, los elfos fueron corrompidos por los conocimientos y objetivos de Sauron que disfrazado induce sus poderes siguiendo las órdenes de Melkor, llamado Morgoth en la época de Sauron: «Frodo lo alzó y miró y vio líneas finas, más finas que los más finos rasgos de pluma, y que corrían a lo largo del anillos, en el interior y en el exterior: líneas de fuego, como los caracteres de una fluida escritura. Brillaban con una penetrante intensidad, pero con una luz remota que parecía venir de unas profundidades abismales. —No puedo leer las letras ígneas— dijo Frodo con voz trémula. —No— dijo Gandalf—, pero yo sí; son antiguos caracteres élficos. El idioma es el de Mordor, que no pronunciaré aquí. Esto es lo que dice en la lengua común, en una traducción bastante fiel.

¿Por qué ellos, que carecen de fuerza física y mágica, son los más adecuados? Porque en ellos se encuentra la fortaleza de espíritu, la sencillez de una vida simple y armoniosa en contacto con sus cosechas y con los largos campos verdes de la Comarca. Su fortaleza está en la sencillez que no ha sido corrompida por el deseo de poseer a la naturaleza, coexisten en conexión desde el más absoluto respeto, cuidándola y venerándola, a diferencia de aquellos que han creído que pueden poseerla para usarla y doblegarla.

Hay, por supuesto, ciertas cosas y temas que me conmueven especialmente. Las interrelaciones entre lo «noble» y lo «simple» (o común, vulgar), por ejemplo. Encuentro especialmente conmovedor el ennoblecimiento de lo innoble. Estoy enamorado (evidentemente) de las plantas y sobre todo de los árboles, y siempre lo he estado; y su maltrato por parte de los hombres siempre me ha resultado tan difícil de soportar como a otros el maltrato de los animales.<sup>29</sup>

Por su amor y sintonía con la naturaleza, el artista puede comunicar esta simplicidad. En su amor, en su arte, se les regala a las criaturas la posibilidad de ser parte del éxtasis que le ha movido y conmovido el cuerpo y el alma. Si la naturaleza es purificadora, el arte por analogía lo es también. Y el artista, que con su obra comunica esta verdad que purifica, no sólo crea mundos, sino que, además, comunica la esencia intrínseca de la naturaleza. El arte se convierte, por su valor ontológico, en la posibilidad de purgarnos y sanarnos, trascendiendo nuestros pecados corporales impidiendo la corrupción<sup>30</sup> por causa de la Máquina y acercándonos más al Sabio.

---

“Un anillo para gobernarlos a todos, un Anillo para encontrarlos, un Anillo traerlos a todos y atarlos en las tinieblas”. —Sólo dos versos de una estrofa muy conocida en la tradición élfica: “Tres Anillos para los Reyes Elfos bajo el cielo./Siete para los Señores Enanos en casas de piedras./Nueve para los Hombres Mortales condenados a morir./Uno para el Señor Oscuro sobre el trono oscuro en la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras./Un anillo para gobernarlos a todos./Un Anillo para encontrarlos,/un Anillo traerlos a todos y atarlos en las tinieblas/en la Tierra de Mordor dónde se extienden las tinieblas» Tolkien, *El señor de los Anillos I*, 75-76.

<sup>29</sup> Tolkien, «Carta nº 165 a la Houghton Mifflin Co.», en *Cartas*, 333-334.

<sup>30</sup> «El problema es que los elfos son muy curiosos. Un linaje concreto de elfos, los Noldor (altos elfos), muestra un vivo interés por entender cómo funcionan las cosas. Esto los coloca siempre, según Tolkien, “del lado de la ciencia y la tecnología” (*Cartas de J.R.R. Tolkien*, selección de H. Carpenter con la colaboración de C. Tolkien, p. 224). Él no la consideraba una tendencia positiva. Es la clase de conocimiento que interesa a Sauron y a los demás villanos de la Tierra media. Saruman, por ejemplo, es incluso descrito como una máquina: “Tiene una mente de metal y ruedas, y no le preocupan las cosas que crecen, excepto cuando puede utilizarlas en el momento” (*El señor de los Anillos*, p. 507). En cambio los personajes buenos, como los hobbits, desconfían de las máquinas [Hay que matizar aquí las expresiones como buenos y malos ya que definiciones de carácter tan dicotómico no son correctas en términos del autor]. Los elfos no tienen intención de cometer maldad [...] Y aunque los elfos no pretenden ayudar a Sauron, Tolkien no les exonera culpándolo sólo a éste. Los comparó con los científicos de nuestro mundo, cuya labor puede perjudicar el medio ambiente o emplearse para fabricar armas [...] La creación de los Anillos revela otro defecto del carácter de los elfos, según Tolkien. Como viven eternamente, dice,

# I

## Árbol:

### Vuelta a la Mitopoeia como logos

*Fantasia es una tierra peligrosa,  
Con trampas para los incautos  
y mazmorras para los  
temerarios.*

**J.R.R. Tolkien**<sup>31</sup>

*El arte es magia liberada de  
la mentira de ser verdad.*

**Theodor Adorno**<sup>32</sup>

*El arte parece ser el empeño por descifrar  
o perseguir la huella dejada  
por una forma perdida  
de existencia.*

**María Zambrano**<sup>33</sup>

Si nos adentramos en los manuales de historia de la filosofía es posible reconocer un punto denominado el «pasaje del *mythos* al *logos*»<sup>34</sup>. En este, los antiguos nombres de la filosofía griega comienzan a deslindarse de las arquitecturas míticas por entenderlas como quimeras ante el *logos*: la verdad inherente, el razonamiento puro. El fuerte componente patético, tomando en cuenta el origen primario del término, hace que estas se vean peyorativamente y pierdan su carácter de conocimiento. El mito era el

---

los elfos ven pasar muchas cosas y desean mantenerlas “siempre frescas y hermosas” (*Cartas de J.R.R. Tolkien*, selección de H. Carpenter con la colaboración de C. Tolkien, p. 236) [...] Pero el deseo de los elfos se opone a los designios de Dios: intentan controlar el mundo que éste ha creado» David Colbert, *Los mundos mágicos de El Señor de los Anillos: Mitos leyendas y datos fascinantes* (Buenos Aires: Ediciones B Grupo Z, 2004), 25-27.

<sup>31</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 9.

<sup>32</sup> Theodor Adorno, *Obra completa vol. IV: Mínima Moralia, reflexiones de una vida dañada* (Madrid: Akal, 2006), 417-418.

<sup>33</sup> María Zambrano, *Obras completas vol. II: Libros (1940-1950)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2016), 451.

<sup>34</sup> Véase William Guthrie, *Los filósofos griegos* (Madrid: Fondo de cultura económica, 1994).

pensamiento de mentes nubladas por dioses vengativos y magia<sup>35</sup>, producto de perturbaciones o desviaciones, y sólo se le permitió vestirse con galas de religión o de simples relatos literarios. Su valor era y es, en su mayoría, el de una diversión, una excusa cinematográfica o un cuento de niños, pero paulatinamente los autores contemporáneos comienzan a revisar estas civilizaciones primarias. Antropólogos, filósofos, sociólogos y psicólogos han analizado las confluencias de diferentes mitos<sup>36</sup> y fueron sorprendidos por las similitudes encontradas: el miedo a la muerte, la traición, la contemplación, la belleza, la incertidumbre del origen, y la lista continúa<sup>37</sup>. Una preocupación honda se encuentra en las reflexiones y prácticas míticas, pero, pese a ello, han sido descartadas o deformadas.

Para sus detractores el mito carece de rigurosidad metódica, pero para Tolkien «la Historia a menudo se asemeja al Mito, porque en última instancia ambos comparten la misma sustancia»<sup>38</sup>. Ambos se presentan como herramientas propias a la humanidad,

---

<sup>35</sup> «Un problema es que *ESDLA* se cuenta desde el punto de vista de los hobbits. Como Tolkien dice en el prólogo, “los hobbits jamás han estudiado magia de ninguna índole” (*El Señor de los Anillos*, p. 13) Tampoco saben gran cosa sobre los elfos o los hombres. Así pues, lo que para ellos parece magia —como la facultad de sanar de Aragorn— podría ser conocimientos superiores en vez de encantamientos. Ni siquiera Galadriel logra entender por qué os hobbits creen que los elfos son mágicos, como dice a San cuando le muestra su Espejo. Además, algunos personajes, como Gandalf y Saruman, que parecen utilizar hechizos mágicos, fueron en realidad creados como seres sobrenaturales por Ilúvatar, el dios del mundo tolkieniano. Sus dones, recibidos de Dios, son algo muy distinto a la magia. Estas explicaciones no abarcan todos los casos, puesto que Tolkien desarrolló la filosofía de la Tierra Media con tiempo [...] Sin embargo, generalmente se puede suponer que Tolkien quiso limitar la magia en la Tierra Media. No pretendió que sus personajes levantaran torres blandiendo una varita mágica, no volaran hasta el Monte del Destino esparciendo polvos mágicos. Quería que la vida en la Tierra Media fuese difícil. Quería que la misión de la Comunidad de destruir el anillo Único resultara ardua y peligrosa. Eso es lo que le da valor» Colbert, *Los mundos mágicos de El Señor de los Anillos*, 128-129.

<sup>36</sup> Para ampliar esta temática véase los autores trabajados en este capítulo. Detallan en un exhaustivo trabajo los diferentes ejemplos de concordancias simbólicas y temáticas en los mitos de polifacéticas culturas.

<sup>37</sup> «La mitología es estática: encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia, que, evidentemente, es un sistema abierto. El carácter abierto de la historia está asegurado por las innumerables maneras de componer y recomponer las células mitológicas o las células explicativas, que originalmente eran mitológicas, lo que nos demuestra que usando el mismo material, porque en el fondo es un tipo de material de pertenecer a la herencia común o al patrimonio común de todos los grupos, de todos los clanes o de todos los lenguajes, una persona todavía puede conseguir elaborar un relato original para cada uno de ellos» Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 2012), 74.

<sup>38</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 27. Compárese además con: «En el fondo es lo que Aristóteles tenía en vista en la *Poética*, cuando vinculaba la función mimética de la poesía —es decir, en el contexto de su tratado, de la tragedia— con la estructura *mimética* de la fábula interpretada por el poeta. Ésta es una enorme paradoja: la tragedia no *imita* la acción más que porque la *recrea* en el nivel de una ficción bien compuesta. Aristóteles puede concluir de ello que la poesía es más filosófica que la historia, la cual permanece tributaria de la contingencia del curso ordinario de la acción. Va directo a la esencia de la acción, precisamente porque vincula *mythos* y *mimesis*, es decir, en nuestro vocabulario, ficción y redescipción» Paul Ricoeur, *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010), 206.

con el propósito de entender su medio y su propio desarrollo. La flexibilidad del mito para abarcar lo material y lo etéreo es lo que al mismo tiempo las diferencia<sup>39</sup>. El mito trasciende la temporalidad y la geografía<sup>40</sup>, no por prescindir de su origen sino porque las circunstancialidades de la humanidad, como tierra y tiempo, no suponen marcos de producción. Aunque en esencia la historia y el mito apuntan hacia el mismo horizonte: dar claves de guía y sentido<sup>41</sup>. Ser luz en la oscuridad tentadora de nihilismo y cuando las dudas abruman encontrar que otros se han enfrentado a las fuerzas y han vencido. Tolkien concuerda con Lévi-Strauss en que, de hecho:

No existen en realidad una especie de divorcio entre mitología y ciencia. Sólo el estadio alcanzado contemporáneamente por el pensamiento científico nos posibilita comprender [...] No quiero que juzguen que en este momento estoy colocando en pie de igualdad la explicación científica y la explicación mítica. Lo que afirmo es que la grandeza y la superioridad de la explicación científica no sólo residen en las realizaciones prácticas e intelectuales de la ciencia, sino también en el hecho, de que la ciencia no sólo está preparada para explicar su propia validez, sino también aquel lo que, en cierta medida, es válido en el pensamiento mitológico.<sup>42</sup>

Edward Carr buscando definir la historia comprende que «los hechos de la historia nunca nos llegan en estado “puro”, ya que ni existen ni pueden existir en una forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien los recoge»<sup>43</sup>, por lo que el autor aúna la práctica histórica con la mítica-artística, ambas provienen de un intelecto que proyecta sobre su entorno pensamientos que vuelven en variadas formas ya sea como historia o como mito. Es así por lo que:

---

<sup>39</sup> Aunque por esto mismo la fantasía es peligrosa y Tolkien vuelve a reiterarlo: «El problema con el auténtico pueblo de Fantasía es que no siempre parecen lo que son; y se revisten del orgullo y de la belleza que nosotros mismos de buena gana adoptaríamos. Parte, al menos, de la magia con que ellos manejan el bien y el mal del hombre es su poder para jugar con los deseos de nuestro cuerpo y nuestro corazón» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 13.

<sup>40</sup> «La magia de Fantasía no es en sí misma un fin, su poder reside en sus manifestaciones; y entre ellas se cuenta el cumplimiento de algunos deseos humanos primordiales, uno de los cuales es el de recorrer las honduras del tiempo y del espacio; otro es (como se verá) el de mantener la comunión con otros seres vivientes» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 17.

<sup>41</sup> «[...] el hombre necesita el arte, dado que, para ser guiado por el conocimiento conceptual necesita el poder para reunir la larga cadena y el complejo total de sus conceptos metafísicos frente a su atención consciente inmediata. “Necesita una visión comprensiva de la existencia para integrar sus valores, para elegir sus objetivos, planear su futuro, manteniendo la unidad y coherencia de su vida”. El sentido de la vida del hombre le suministra la suma integrada de sus abstracciones metafísicas; el arte las hace realidad y le permite percibir (experimentar) su realidad inmediata» Ayn Rand, «El arte y el sentido de la vida», en *El manifiesto romántico*, eds. Sandra Cotos [y Alejandro Leibovich] (Buenos Aires: Grito Sagrado Editorial, 2012), 47.

<sup>42</sup> Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 52.

<sup>43</sup> Edward Carr, *¿Qué es la historia?* (Barcelona: Ariel, 1984), 91.

Según el Profesor de Oxford los mitos, los cuentos, las buenas historias, [que] nos ofrecen un atisbo de la verdad de modo análogo a ese fenómeno físico por el que un haz de luz se divide al atravesar un medio de diferente densidad —por ejemplo un prisma, o un fluido—, descomponiéndose en múltiples colores; colores que constituyen, sin embargo, un blanco único capaz de ir «de mente en mente» gracias al arte del escritor y a la potencia sapiencial, epistemológica que, de un modo paradójico, muestra y oculta al unísono la Verdad.<sup>44</sup>

Tolkien considera que tanto la historia como el mito, la fantasía<sup>45</sup> y el arte (sin que este orden indique superioridad o inferioridad) construyen al ser humano y lo apartan de la peligrosa tendencia a la destrucción proveniente de una exacerbada efervescencia de progreso. En su ensayo *Sobre los cuentos de Hadas* vislumbra, si referenciamos a la fantasía en sentido metonímico, esclarecedoras ideas:

La Fantasía es una actividad connatural al hombre. Claro está que ni destruye ni ofende a la Razón. Y tampoco inhibe nuestra búsqueda ni empaña nuestra percepción de las verdades científicas. Al contrario. Cuanto más aguda y más clara sea la razón, más cerca se encontrará de la Fantasía. Si el hombre llegara a hallarse alguna vez en un estado tal que le impidiese o le privase de la voluntad de conocer o percibir la verdad (hechos o evidencias), la Fantasía languidecería hasta que la humanidad sanase. Si tal situación llegara a darse (cosa que en absoluto se puede considerar imposible), perecería la Fantasía y se trocaría en Enfermizo Engaño.<sup>46</sup>

Reconocer la fantasía como engaño se fundamenta en su carencia de fiabilidad sobre el aspecto sensorial de la realidad, pero no por tal motivo debe ser irracional<sup>47</sup> ya que «No hay forma de hacerlo. Fantasía no puede quedar atrapada en una red de palabras; porque una de sus cualidades es la de ser indescriptible, aunque no imperceptible»<sup>48</sup>. Se puede obtener tal conclusión adhiriéndose a que la Razón es puramente materialista, llevando a una falacia de atingencia. Para Tolkien la fantasía, el arte y el mito son actividades

---

<sup>44</sup> Segura, *Mitopoeia y Mitología...*, 17.

<sup>45</sup> El autor realiza un largo estudio del término en su ensayo *Sobre los cuentos de Hadas* sobre el origen del término, sus derivaciones y la particular concepción que representa en su corpus la fantasía. En el presente trabajo se realiza una primaria aproximación por su relevancia al tema trabajado, pero no se abarca en profundidad como lo es realizado por el autor.

<sup>46</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 44.

<sup>47</sup> «Es privativo del mito plasmar en forma de drama lo que la filosofía, y más concretamente la metafísica, definen normalmente con la frialdad propia de los principios abstractos. Este drama es el drama de la vida, que relata las acciones de los hombres, los sufrimientos que padece, los riesgos a los que se expone, todo ello sin que medie la autoconciencia, porque la vida va por delante de la reflexión. Así pues, el mito escapa vía la lógica conceptual y la formalización adentrándonos en un ámbito de conocimiento universal y simbólico. Y aparece siempre intrínsecamente unido a la acción, una acción que va explicitando lo que el hombre es» Montserrat Negre Riol, «El lenguaje de los mitos», *Thémata: Revista de filosofía*, n°9 (1992): 260.

<sup>48</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 14-15.

propias del ser humano; tomemos por ejemplo una situación común: imaginarse una conversación que se desarrollará en el futuro. En tal ejercicio mental solo parte de este es «racional» ya que se puede basar en conversaciones previas con el interlocutor o eventos conocidos entre ambos, pero siempre está en juego la imaginación. La fantasía de esto es tan tangible en la materia de nuestros pensamientos que adquiere existencia propia en ese estado. Aunque, como advierte el autor, si el hombre se viera privado por la innata voluntad de conocer o buscar la verdad sería fácilmente engañado. Allí radica la gran potencialidad del arte, reconocer qué nos aporta y qué se presenta fuera de sus límites, uno no puede entrar a tierras de orcos<sup>49</sup> pensando que encontrará hobbits. Acerca de esto Tolkien continúa desarrollando:

[...] la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella. Sobre la lógica se fundamentó, por ejemplo, el absurdo que impregna las narraciones y los versos de Lewis Carroll. Si no fuésemos capaces de distinguir las ranas de los hombres, no habrían llegado a escribirse cuentos de hadas sobre el rey de las ranas.<sup>50</sup>

Tolkien afirma que la forma mítica es susceptible a la corrupción, aceptando las tesis que contradicen el valor mítico, pero no es una corrupción en sí misma: «La mitología no es ninguna enfermedad, aunque, como todas las cosas humanas, pueda enfermar»<sup>51</sup>. Dos aspectos se pueden concluir de esta afirmación: la mitología puede enfermar, es decir, acepta la posibilidad que bajo un «mal» uso la importancia y capacidad de la mitología puede verse interpuesta por intereses extrínsecos. Y, a su vez, que esa misma posibilidad de enfermedad es consecuencia de su «humanidad». Es su conexión con el hombre lo que la hace imperfecta, por consecuencia, el hombre es perfectible en todas sus obras:

Se pueden, claro, cometer excesos con la Fantasía. Se la puede utilizar mal. Se la puede aplicar a fines perversos. Puede, incluso, confundir las mentes de las que procede. Pero ¿de qué empresa humana en este mundo caído no se diría otro tanto? Los hombres no sólo han concebido a los elfos, sino que se han inventado dioses y los han adorado; han adorado incluso a los que la maldad de sus autores creó más deformes. Pero esos falsos dioses los han

---

<sup>49</sup> «La oscuridad que se acumulaba y crecía en el Este; y pensó en los largos dedos de aquella Sombra; en los orcos que invadían los bosques y las montañas, en la traición de Isengard, en los pájaros de mal agüero, y en los Jinetes Negros que cabalgaban por los senderos mismos de la comarca» John Ronald Reuel Tolkien, *El señor de los anillos III: El retorno del rey* (Barcelona: Minotauro, 1980): 36.

<sup>50</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 44.

<sup>51</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 21.

fabricado con otros materiales. Sus conocimientos, sus banderas, sus dineros, hasta sus ciencias y las teorías sociales y económicas han exigido sacrificios humanos. *Abusus non tollit usum*. La Fantasía sigue siendo un derecho humano: 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.<sup>52</sup>

Aceptar este punto desestabiliza el gobierno inquebrantable de la razón instrumental. La dualidad propia de la existencia fundamenta la afirmación: creación y destrucción, verdad y mentira, vida y muerte. La balanza puede inclinarse a ambos lados, está en las manos del hombre hallar el camino que lo conecte con la fuerza significativa o vaciar el contenido a su forma material.

El mito en la modernidad envenenada, alienada y corrompida por lo que Tolkien llama la «Máquina», se podría decir que: «fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo le brinda la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, de hecho, él entiende el universo»<sup>53</sup>. Así es como en una sociedad que corre en búsqueda de un poder ilusorio, de una modernidad plástica<sup>54</sup>, el mito no posee un valor sustancial<sup>55</sup>. No lo adelanta, no le proporciona una ventaja ni herramientas para valerse en un régimen en el que la moneda de cambio es la propiedad. Si al leer un mito se adoptara una posición instrumental<sup>56</sup> no se encontraría mayor valor<sup>57</sup> que el de cualquier otro entretenimiento

---

<sup>52</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 44.

<sup>53</sup> Lévi-Strauss, *Mito y significado*, 45.

<sup>54</sup> «Cuanto más grandes se vuelven las cosas, más pequeño, deslucido y chato se vuelve el globo. Se está convirtiendo todo en un pobre suburbio provinciano. Cuando hayan introducido las medidas sanitarias americanas, el brío moral, el feminismo y la producción en masa en el Cercano Oriente, el Medio oriente, el Lejano Oriente, la URSS, las pampas, el Gran Chaco, la cuenca del Danubio, el África Ecuatorial, Aquí y Allá, Mumbolandia, Gondhwanalandia, Lhasa y las aldeas del más oscuro Berkshire, ¡Que felices seremos! De cualquier modo, se acortarán los viajes. No habrá sitio alguno a donde ir. De modo que la gente (opino) irá tanto más de prisa» Tolkien, «Carta n° 53 a Christopher Tolkien», en *Cartas*, 105.

<sup>55</sup> «[...] el problema crítico como seres humanos, que es creer que la mitología – la constelación de signos, señales, imágenes de afecto, signo directriz y evocador de energía- que comunicamos a nuestros jóvenes les entregará mensajes directrices cualificados para relacionales rica y vitalmente con el medio que será suyo de por vida, y no con algún período del hombre ya pasado, con algún piadoso futuro, o -lo que es peor- con alguna quejumbrosa y extravagante secta o manía momentánea. Y llamo crítico a este problema porque, cuando se resuelve mal, el resultado para el individuo mal educado es lo que se conoce, en términos mitológicos, como situación de “tierra baldía”. El mundo no le habla; él tampoco le habla al mundo» Joseph Campbell, *Los mitos y su impacto en el mundo actual* (Barcelona: Kairós, 2014), 310-311.

<sup>56</sup> «Tal noción [la de fragilidad] comenzó a ponerse de moda poco después de que los grandes viajes empezaran a reducir demasiado el mundo como para albergar juntos a los hombres y los elfos» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 12.

<sup>57</sup> «El arte no resulta complicado porque sea complicado en sí, sino porque toda su educación se ha diseñado para alejarle de él; no resulta lejano porque habite en las cumbres de la vida espiritual, sino porque habita en sus profundidades. El arte es el fundamento, el espíritu, el seno y la noche del espíritu:

o incluso se lo descartaría por sus esquemas compositivos. En su complejidad no se obtendría un placer inmediato, sino el perfeccionamiento de dudas incómodas por su ausencia de respuestas.

No se puede esperar que el mito pueda resolver problemas de la vida cotidiana. Biológicamente las necesidades básicas del hombre se satisfacen con pocos procesos: comer, dormir, relacionarse; así, una y otra vez, todos los días. Si a la tecnicidad es a lo que se apela, sí, no es necesario más que eso. ¿Pero realmente están cubiertas? Las definiciones de vivir y sobrevivir parecen distanciarse por una grieta que el mito surca<sup>58</sup>. Imaginar un *loop* de cotidianidad biologicista contrapone y discute la búsqueda de una realidad sustancial sostenida en procesos más avasallantes, por esa misma característica más desafiantes, que las funciones básicas: acotarse a su repetición no parece del todo placentero, cómo mínimo. Un poder cogitativo, insuflado o desarrollado, según cómo se conciba la existencia humana, impide la superficial satisfacción como realmente definatoria de la realización existencial.

Reducciones tales son peligrosos, Tolkien denunció fervientemente la deshumanización que acarrearía la modernidad y su desapacible y funesto acompañante: la guerra<sup>59</sup>. Él mismo vivió, en la primera guerra, sus estragos en la esfera personal y por partida doble, ya que la segunda tampoco tuvo piedad con sus hijos. Varias son las cartas dirigidas tanto a Christopher como a Michel en las que se menciona cómo un hecho tan vil los ha llevado a los tres, padre e hijos, a desperdiciar años valiosos de desarrollo que deberían haberse aprovechado para el alimento del alma y la mente, no

---

no hay experiencia que no nazca de él y que no termine descansando en él; no hay educación que no comience en él; no hay religión ni ciencia que no sean modificaciones especiales y peculiares de él. El arte es el sueño del espíritu. Al igual que el bebé no hace sino dormir, el alma infantil apenas tiene experiencias más allá de la estética; e igual que un adulto dormita tras su trabajo, un espíritu despierto vuelve sus ojos hacia el arte para encontrar nuevas fuerzas y nueva inspiración, sumergiéndose en él como si fuera la fuente a la que volvía Hera para renovar su virginidad» Robin George Collingwood, *El arte y la imaginación* (Madrid: Casimiro libros, 2016), 14.

<sup>58</sup> «En un mundo violento no es casual que todos los medios establezcan modas que definan al hombre como una especie más en el mundo animal. En un mundo en que los hombres son empujados al lenguaje del *Ello*, esto es, al lenguaje de las cosas, el poeta es el ser que revela las presencias. Un ser que está en relación en la medida en que es poeta. Un poeta, en la medida en que es poeta, habla el lenguaje de la relación» José Isaacson, *Filosofía, literatura y etcétera* (Buenos Aires: Corregidor, 2004), 146.

<sup>59</sup> Véase John Garth, *Tolkien y la gran guerra: El origen de la Tierra Media* (Barcelona: Minotauro, 2014).

para la destrucción masiva de la humanidad a manos de la propia humanidad<sup>60</sup>.

La clave central del mito, como parte del arte, se encuentra allí, en elevar al hombre de trincheras mortales y polvo a su verdadero señorío<sup>61</sup> ya que «El corazón del hombre no está hecho de engaños/ y obtiene sabiduría del único que es Sabio/ y todavía lo invoca. Aunque ahora exiliado/ el hombre no se ha perdido ni del todo ha cambiado»<sup>62</sup>. Mircea Eliade en *Mito y Realidad* expone que «Los mitos revelan pues la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobrenaturalidad”) de sus obras»<sup>63</sup> y se convierten «en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas»<sup>64</sup>, pues «el mito le enseña [al hombre] las “historias” primordiales que le han constituido esencialmente, y todo lo que tiene en relación con su existencia y con su propio modo de existir en el Cosmos le concierne directamente»<sup>65</sup>.

El mensaje se pierde y es difícil de apreciar<sup>66</sup> si no se entiende a la persona como parte de un Cosmos inextricable. Calvino sostiene que: «En el siglo XX se impone un uso intelectual (ya no emocional) de lo fantástico: como juego, como ironía, como guiño, y también como meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos del hombre contemporáneo»<sup>67</sup>. La forma mítica contiene un mensaje codificado e intrincado resultado de una búsqueda mutua del hombre y su naturaleza. Lo presencia y experimenta, intenta comprender la multiplicidad de sus expresiones por variadas metodologías, pero, a pesar de su hambre de maravillas, es perecedero y todo lo que ve,

---

<sup>60</sup> Véase cartas a Michel Tolkien n° 39 a n° 45, y cartas a Christopher Tolkien n° 50 a n° 97 en John Ronald Reuel Tolkien, *Cartas: Selección de Humphrey Carpenter con la colaboración de Christopher Tolkien* (Barcelona: Minotauro, 1998).

<sup>61</sup> «No caminaré con vuestros monos progresistas,/recto y sabio. Ante ellos se abre/ el abismo oscuro adonde el progreso lleva/si por misericordia de Dios el progreso termina,/y no deja de embarullar los mismos/cursos estériles cambiándolos de nombre./No iré por ese camino llano y polvoriento,/indicando esto y aquello por esto y aquello,/vuestro mundo inmutable donde el pequeño hacedor/no participa del arte del hacedor/No me someteré sin embargo a la Corona de Hierro/ni dejaré caer mi pequeño centro dorado» Tolkien, «Poema de la Mitopoeia», en *Árbol y Hoja...*, 85.

<sup>62</sup> Tolkien, «Poema de la Mitopoeia», en *Árbol y Hoja...*, 83.

<sup>63</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973), 18.

<sup>64</sup> Eliade, *Mito y realidad*, 19.

<sup>65</sup> Eliade, *Mito y realidad*, 24.

<sup>66</sup> «Sobrenatural es una palabra peligrosa y ardua en cualquiera de sus sentidos, los más amplios o los más reducidos, y es difícil aplicarla a las hadas, a menos que sobre se tome meramente como prefijo superlativo. Porque es el hombre, en contraste, quien es sobrenatural (y a menudo de talla reducida), mientras que ellas son naturales, muchísimo más naturales que él. Tal es su sino. El camino que lleva a la tierra de las hadas no es el del Cielo; ni siquiera, imagino, el del Infierno, a pesar de que algunos han sostenido que puede llevar indirectamente a él, como diezmo que se paga al Diablo» Tolkien, *Árbol y Hoja...*, 11.

<sup>67</sup> Ítalo Calvino, *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad* (Madrid: Ediciones Siruela, 2013), 252.

siente, percibe y toca lo sobrevivirá. El misterio de la existencia lo extasía hasta el cansancio, cansancio que carga en sus hombros el factor enfermizo del que nos precavía Tolkien, pues es causante tanto del pecado de evasión<sup>68</sup> como del de posesión<sup>69</sup>:

La Fantasía aspira a igualar el buen hacer de los elfos, el Encantamiento, y cuando lo logra, es la manifestación del arte humano que más se le aproxima. En el fondo de muchas de las historias élficas escritas por el hombre yace patente o encubierto, puro o amalgamado, el deseo de un arte sub-creativo vivo, cumplido, que en el fondo es distinto por completo del afán egotista de poder característico del simple mago, por mucho que aparentemente pueda ser semejante. Este deseo constituye la parte mejor de los elfos, aunque siga siendo peligrosa. Y de ellos es de quienes podemos aprender cuál es el anhelo y la aspiración íntima de la Fantasía humana, incluso aunque los elfos sólo sean (y más aún si lo son) un producto de esa misma Fantasía. Lo único que logran las falsificaciones es engañar este deseo, y tanto si se trata de los inocentes, aunque torpes trucos de los dramaturgos humanos como de los malintencionados fraudes de los magos. En este mundo el hombre no puede satisfacerlo, y el deseo se convierte así en imperecedero. Si no se lo corrompe, no busca engañar ni hechizar ni dominar; busca compartir el enriquecimiento, busca compañeros en la labor y en el gozo, no esclavos.<sup>70</sup>

El signo mitológico es clave para dirigir la energía creadora del hombre y evitar que éste se pierda en cuevas profundas, polvos de hadas truculentas o en el hastío de una cinta de producción. Bendición o maldición, es la esencia del hombre, su capacidad pensante, la que fundamenta la potencia mitológica a la que Tolkien como filomito<sup>71</sup> se

---

<sup>68</sup> Sobre el término «evasión» Tolkien realiza un largo apunte en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas* en el que detalle los alcances del término y sus posibles aplicaciones. Destacando que la crítica moderna lo utiliza con destacada ligereza y en su gran mayoría desde una intención peyorativa que Tolkien intenta deslindar como inherente a la Fantasía.

<sup>69</sup> Al respecto: «—Poderosos son los Ainur, y entre ellos el más poderoso es Melkor; pero sepan él y todos los Ainur que yo soy Ilúvatar; os mostraré las cosas que habéis cantado y así veréis qué habéis hecho. y tú, Melkor, verás que ningún tema puede tocarse que no tenga en mí su fuente más profunda, y que nadie puede alterar la música a mi pesar. Porque aquel que lo intente probará que es sólo mi instrumento para la creación de cosas más maravillosas todavía, que él no ha imaginado» John Ronald Reuel Tolkien, *El Silmarillion* (Barcelona: Minotauro, 1998), 2. A su vez: «Pero cuando llegaron al Vacío, Ilúvatar les dijo: —¡Contemplad vuestra música!— y les mostró una escena, dándoles vista donde antes había habido sólo oído; y los Ainur vieron un nuevo Mundo hecho visible para ellos, y era un globo en el Vacío, y en él se sostenía, aunque no pertenecía al Vacío. y mientras lo miraban y se admiraban, este mundo empezó a desplegar su historia y les pareció que vivía y crecía. y cuando los Ainur hubieron mirado un rato en silencio, volvió a hablar Ilúvatar: —¡Contemplad vuestra música! Este es vuestro canto y cada uno de vosotros encontrará en él, entre lo que os he propuesto, todas las cosas que en apariencia habéis inventado o añadido. y tú, Melkor, descubrirás los pensamientos secretos de tu propia mente y entenderás que son sólo una parte del todo y tributarios de su gloria» Tolkien, *El Silmarillion*, 2.

<sup>70</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 43.

<sup>71</sup> «Filomito, “amador de mitos”, contradice la opinión del Misomito “enemigo de mitos”» Christopher Tolkien, «Prefacio», en *Cartas*, 6.

encomendaba al ejercer su capacidad sub-creadora. Campbell lo resume de la siguiente manera:

Existe un rasgo diferenciador que separa la psicología humana de la animal, y posiblemente es el de la subordinación en la esfera humana de los acontecimientos económicos a la mitología. Y si nos preguntamos por qué o cómo una impulsión tan insustancial se ha convertido en dominante en el ordenamiento de la vida física, la respuesta es que el maravilloso cerebro humano que poseemos ha llegado a una comprensión desconocida para otros primates. Es la que el individuo, consciente de sí mismo como tal, constata que él, y todo lo que le preocupa, morirá un día. Este reconocimiento de la mortalidad y la necesidad de trascenderlo es el primer gran impulso hacia la mitología.<sup>72</sup>

La capacidad que aquí Campbell denomina psicología humana es la noción propia que la mente posee sobre sí misma y su potencialidad. El poder de la mente de viajar más allá de los límites de su mortalidad, de la física, de navegar entre lo posible y lo probable. Esa maravillosa facultad y competencia de alcanzar mundos lejanos, maravillosos y extranjeros, y volver para contarlo. Encontrarse en los campos de la imaginación con seres fascinantes, con pueblos y paisajes únicos, viajar entre las letras de un poema tan lejos sin la necesidad de dar ni un solo paso<sup>73</sup>.

Para Tolkien el mito, junto con todas sus variaciones y aliados es una vía de conocimiento para el ser humano<sup>74</sup>. La Mitopoeia, el hacer a través de los mitos vuelve al hombre hacia un logos como forma de entender el diseño universal. La Mitopoeia como logos en los antiguos estaba presente en sus constructos sociales, políticos,

---

<sup>72</sup> Campbell, *Los mitos*, 39-40.

<sup>73</sup> «La última función señalada por Campbell, la función pedagógica se asemeja al elemento especular del que Tolkien habla. Es a través del propio reflejo devuelto por la mitología o la literatura que se consigue aquella perspectiva sobre la propia vida a la que apunta Campbell. Y esta última función, experimentada por los personajes (piénsese en Aragorn comparando su amor por Arwen con el legendario amor de Bern por Lúthien) llegó también a ser experimentada por el propio autor de la mitología» Paola Jauffred Gorostiza, «Los alcances mitológicos de J.R.R. Tolkien», *Revista Digital Universitaria* vol. 13, n° 2 (2012): 9.

<sup>74</sup> «La creación de mitos continúa viva en el mundo moderno; sólo ha cambiado de forma y de propósito. En lugar de protegernos de los peligros desconocidos de la naturaleza, nos protege contra las duras realidades de la *realpolitik*. El intento de separar mito y realidad objetiva en las noticias de televisión es una tarea casi imposible para quien desconozca la dinámica del medio, y probablemente resulte un trabajo muy frustrante para quien la conoce. La identificación y la comprensión de los sucesos “verdaderos” o “reales” en el mundo moderno es de vital importancia para el ciudadano informado en un época en que se nos inunda de información y de desinformación. Pero quizás resulte más fácil percibir la verdad si poseemos una mejor comprensión del modo en que sucesos inexistentes o relatos distorsionados de lo real se traducen desde mitos a hechos. Esta puede ser la contribución de Tolkien al mundo, por sobre t más allá del goce de un relato bien contado: una nueva dimensión del significado y una ayuda para comprender el proceso de la creación de mitos» Daniel Grotta, *J.R.R. Tolkien* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1992), 224-225.

económicos, y, sin embargo, el hombre moderno lo ve como mero entretenimiento o un simple juego de niños. Ignorarlo y descartarlo es perder una parte de su propia esencia. Es mitigar, empequeñecer y anular su señorío ya que «En la mitología se atisba a veces algo “más elevado” la Divinidad, el derecho al poder (como forma distinta de su posesión)»<sup>75</sup>.

Sin embargo, no hay que olvidar que es un camino que se puede tornar peligroso, porque detenerse demasiado tiempo a mirar y contemplar las estrellas podría enceguecer y turbar la mente: maravillarse despierta el hambre de la imaginación dormida, pero es necesario conocer los límites y atenerse. De todas formas, esto no supone una falla propia del mito como *logos*, sino un hecho connatural a la propia existencia. Toda clase de herramienta, adelanto, descubrimiento, ciencia, religión, relato o historia queda expuesto a posibles malas percepciones e interpretaciones, usos particulares con intenciones erróneas, miradas y visiones distorsionadas o tergiversadas, ya sea por malicia, por ignorancia, o la combinación de ambas.

---

<sup>75</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 24.

## II

### Hojas:

#### La creatura filológica

*Como cuando en una página sobreescrita y sin clave,  
con letras y pinturas de variados matices,  
una innúmero multitud de formas aparece,  
algunas torvas, o débiles, o hermosas o raras.*

**J.R.R. Tolkien**<sup>76</sup>

*De pronto, al tembloroso fulgor de la llama mortecina,  
observé cómo la criatura entreabría  
sus ojos ambarinos y desvaídos.  
Respiró profundamente y sus miembros  
se movieron compulsivos.*

**Mary Shelley**<sup>77</sup>

*El lenguaje es la ciudad para cuya edificación cada  
ser humano ha aportado una piedra.*

**Ralph W. Emerson**<sup>78</sup>

Uno de los postulados fundamentales que permiten afirmar la condición ontológica-metafísica de toda obra de arte es la idea de creaturidad del hombre. Forma parte del sedimento común de la tradición de la teología cristiana. El filósofo alemán Josef Pieper realiza una síntesis del concepto, retomando una analogía ya utilizada por Santo Tomás que propone lo siguiente: «todas las cosas creadas se comparan con Dios como la obra

---

<sup>76</sup> Tolkien, «Poema de la Mitopoeia», en *Árbol y Hoja...*, 82.

<sup>77</sup> Mary Shelley, *Frankenstein* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1994), 84.

<sup>78</sup> «Language is a city to the building of which every human being brought a stone» Ralph Emerson, *Obra Completa vol VIII: The works of Ralph Waldo Emerson, letters and social aims* (Boston: Fireside Edition, 1909), 189-190.

de arte se compara con el hombre»<sup>79</sup>. Por lo tanto, la esencia del hombre en cuanto creatura es aplicable a la obra de arte. Es posible afirmar que tanto el hombre como la obra de arte, al ser ambos creatura, poseen la cualidad de ser proyectados. Supone, según lo que propone Pieper, una inteligencia que ha pensado y realizado la proyección, es decir, la existencia previa de un proyecto en cuanto a lo creado. Esto refiere a la dimensión cognoscitiva de toda creación y, en segunda instancia, al vuelco de lo pensado a la realidad tangible. Como proyección, todo lo creado, contiene en sí mismo una direccionalidad, no sólo porque la inteligencia proyectante realiza un pasaje desde la idea a la realidad material sino además, porque en ese cogito primero se contiene tanto sustancia como accidentes. Para el hombre, como creatura, esta direccionalidad de la proyección puede parecer como una determinación subyugante ya que el «hombre se encuentra consigo mismo como un ser al que no se la ha preguntado por su “qué”, acuñado y determinado ya antes de poderse enterar de ello»<sup>80</sup>.

Pero entender la cualidad de proyectado de la creatura no significa coartar el libre albedrío de esta, sino que, como toda catedral, las bases físicas de distribución de fuerzas, por ejemplo, entre los nervios, son imprescindibles incluso antes de pensar su estructura externa. De la misma manera la proyección de la creatura es cualidad intrínseca de lo que es, en última instancia porque ha sido pensado para ser, y ser de tal modo. Aunque, por otro lado, es ella misma quien construye su propia existencia, no como idea sartreana, ya que el poder de decisión es del propio sujeto, pudiendo acercarse o alejarse del plan divino en la medida que él decida.

Esta idea se esclarece si lo trasladamos a la obra de arte desde la analogía tomista; Jorge Ferro en su libro *Leyendo a Tolkien* utiliza las categorías de alegoría y aplicabilidad tomadas del corpus tolkieniano buscando realizar una distinción entre las obras de arte que se construyen desde la creaturidad, como proyectos abiertos, y las que, para Tolkien, serían proyectos cerrados que no provienen o no están en contacto con la verdadera esencia del arte, por una marcada dependencia estricta entre el creador y la creatura. Es así como «El máximo énfasis lo pone Tolkien en negar las interpretaciones pormenorizadas y unívocas; de allí su tan reiterado rechazo por las lecturas “alegóricas”

---

<sup>79</sup> Santo Tomás de Aquino, CG II, 24, cit. en Josef Pieper, *Creaturidad y tradición: Tres ensayos sobre la condición creatural del hombre* (Buenos Aires: Fades Ediciones, 1983); El ensayo *Creaturidad* fue publicado por primera vez en Josef Pieper, «Creaturidad», *Revista Philosophica*, n° 2/3 (1979): 15-27]. La misma idea se repite en CG III, 100.

<sup>80</sup> Pieper, *Creaturidad y tradición*, 16.

de su obra, a las que consideraba estrechas y sofocantes. “Aplicabilidad”, obviamente, sí. Pero no la relación “uno a uno”, definitiva y excluyente»<sup>81</sup>. Es así como «la práctica unanimitad de la crítica moderna, desde el formalismo ruso y la “Nueva Crítica” angloamericana hasta el propio Tolkien, compartió el rechazo por la indagación psicológica o histórica como justificación del valor de la obra»<sup>82</sup>. Tolkien condensa este pensamiento en una carta a su hijo Christopher:

Sí, creo que los orcos son una creación tan real como la que más en la literatura “realista”: tus vigorosas palabras describen bien la tribu; sólo en la vida real están en ambos bandos, claro está. Pues lo “novelesco” se desarrolla a partir de la “alegoría”, y sus guerras derivan aún de la “batalla interior” de la alegoría en la que el bien está en un bando y varios modos de maldad en el otro. En la vida real (exterior) los hombres están en ambos bandos.<sup>83</sup>

La obra que se sostiene desde la alegoría está cerrada al mundo<sup>84</sup>, depende siempre de la mente del creador, no como proyección, sino que las líneas se tienden en una unidireccionalidad, solo es comprensible siempre desde el autor. Además de que pierde su fuerza referencial en cuanto la realidad exterior, la alegoría navega en terrenos simplificados que no transportan la intensidad significativa de la realidad. Si la creatura fuera alegórica perdería toda libertad, imposible de entenderse a sí misma como individualidad, no florecería más allá de los límites impuestos por cierto narcisismo del creador. Pero, cuando se la proyecta y no se la manufactura, crece con independencia ilimitada, no es colocada en el mundo, es arrojada, no en un sentido peyorativo, sino en tanto que se abre ante la posibilidad. Umberto Eco define este concepto como «obra abierta» en su libro homónimo y la caracteriza de la siguiente manera:

El autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gusto, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma

---

<sup>81</sup> Ferro, *Leyendo a Tolkien*, 32.

<sup>82</sup> Joaquín Moderno Pedrosa, *Creación y realidad en la poética de J.R.R. Tolkien* (Sevilla, Universidad de Sevilla), 433.

<sup>83</sup> Tolkien, «Carta nº 71 A Christopher Tolkien», en *Cartas*, 134.

<sup>84</sup> «Me disgusta la Alegoría —la alegoría consciente e intencional—; sin embargo, todo intento de explicar el contenido de un mito o de un cuento de hadas, debe recurrir al lenguaje alegórico. (Y, por supuesto, cuanta más “vida” tiene un cuento, más susceptible será de interpretaciones alegóricas; al tiempo que cuanto mejor hecha esté una alegoría, más fácilmente será aceptable como historia» Tolkien, «Carta nº 131 a Milton Waldman», en *Cartas*, 234.

originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantástica interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.<sup>85</sup>

No se debe confundir creación con invención. Aunque ambas pertenecen al mismo campo semántico, guardan en la filosofía de Tolkien una diferencia intrínseca que no se puede disolver. El inventor crea herramientas que satisfacen las necesidades más básicas del hombre; el resultado, de un motor egoísta, es la corrupción de aquello que fue concebido con pureza y rebosante de inocencia. La Máquina como respuesta a nuestras necesidades más prácticas aleja al hombre de su esencia más íntima, arrojándolo en un espiral de destrucción. El ejemplo más patente en el corpus ficcional es la torre de Isengard<sup>86</sup> convertida en una gran fragua por el deseo de Saruman<sup>87</sup>, o la corrupción de Sauron que lleva, en su ambición de poder, a crear una nueva raza: los Uruk-hai<sup>88</sup>, guerreros orcos perfeccionados para la destrucción.

El invento ha sido la clave de la ruptura entre nuestro mundo y los otros mundos, los mundos de los elfos y hobbits. En la plana manufactura, en el falso arte, en la mera artesanía la obra no está abierta ya que no posee una identidad propia por fuera del autor o de su finalidad. Una vajilla por más detalladamente fundida no evocará más fibra que la belleza contemplativa que provenga de ella. Es un arte clausurado en sí mismo. Las obras ficcionales o pictóricas que aluden a la referencialidad se convierten en un objeto.

---

<sup>85</sup> Umberto Eco, *Obra abierta* (Buenos Aires: Editorial Planeta, 1992), 74.

<sup>86</sup> «The strategic fortress of Isengard lay at the southern end of the Misty Mountains near the source of the River Isen [...] In about 2700 the Dunlendings took possession of it, but they were driven put by the Rohirrim in 2759. At that time, the Wizard Saruman was given the keys to Orthanc and permission to occupy Isengard by the Steward of Gondor. In 2963 he began to refortify it and fill it with Dunlendings, Orcs, Wolves, Half-orcs, and Uruk-hai» Day, *A dictionary of Tolkien*, 131.

<sup>87</sup> «Istari, Wizard of Isengard. Saruman the Withe was the head of the Istari, the Order of Wizards, who came to Middle-earth about the year 1000 in the Third Age of the Sun. [...] But after a time he grew proud and wished to have power for himself. [...] He became ensnared in the Ring Lord's web and unwittingly became his servant» Day, *A dictionary of Tolkien*, 201.

<sup>88</sup> «In the year 2475 of the Third Age a new breed of Orkish soldiery came out of Mordor. These were called the Uruk-hai. [...] By what method Sauron bred these beings is not know, but they proved to be well suited to his evil purpose » Day, *A dictionary of Tolkien*, 236.

Sujetas a la voluntad del artista, se recortan y minimizan en su materialidad, oponiéndose a la primera intención del arte, que es precisamente trascender esta misma.

La obra abierta, en cambio, se multiplica en sus manifestaciones, porque propone una libertad al espectador para ser partícipe del proyecto primario:

Cada obra de arte es el testimonio de un encuentro único, personal y particular [...] La obra de arte, el poema, nos permite compartir una relación singular con el mundo del Tú que ha mantenido el poeta. La relación es personal, pero en la medida en que el espectador participa en la relación que ha establecido el poeta, ella puede llegar a ser su relación. Esto permite que una relación singular pueda llegar a ser un conocimiento compartido por otros. Y por eso el arte es el único medio que el hombre dispone para fijar el mundo que un Tú preciso y determinado compartió en un momento dado de la historia. Mundo al que por esa vía podemos acceder en la medida en que seamos capaces de asumir las relaciones del artista.<sup>89</sup>

La obra de arte, al igual que el hombre como creatura, mantiene la dependencia en cuanto a su ser pensado. Pero ese ser pensado no determina, no se interpone en la luz del ente, sino que la hace más brillante y profunda. El lector puede elegir como sujeto libre entender y enlazar distintos momentos de la vida del autor con cierto pasaje de su obra o cierta idea, no hay nada que se lo interponga. Quizá en cierto sentido subconsciente tal relación tenga un sustrato justificado, pero la validez del arte en términos ontológicos está en su capacidad de desligarse de interpretaciones materiales, «material» en cuanto hecho específico, y abrirse como una puerta a las profundidades de mundos variados y exóticos. Entonces, por su sobreabundante fantasía, rompen con lo inequívoco de la reproducción mimética del mundo: «Porque la fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella»<sup>90</sup>.

Hablamos, escribimos, y leemos. Es un hecho. El lenguaje es el pilar central de la autodefinición del hombre, somos seres humanos porque pensamos y podemos comunicarlo, ya que el lenguaje es la expresión última del pensamiento, la materialización de la actividad cognitiva por medio de un código propio del hombre. Expresa la profunda interioridad de este, tanto los pensamientos y las ideas como las

---

<sup>89</sup> Isaacson, *Filosofía...*, 147.

<sup>90</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 44.

emociones. El hombre que no se integra o no se acopla a los códigos comunicativos pierde parte de su existencia ontológica<sup>91</sup>. Tolkien considera que:

[...]no podemos descartar el Lenguaje. En nuestro mundo el pensamiento, el lenguaje y el cuento son coetáneos. La mente humana, dotada de los poderes de generalización y abstracción, no sólo ve hierba verde, diferenciándola de otras cosas (y hallándola agradable a la vista), sino que ve que es verde, además de verla como hierba. Qué poderosa, qué estimulante para la misma facultad que lo produjo fue la invención del adjetivo: no hay en Fantasía hechizo ni encantamiento más poderoso.<sup>92</sup>

Más allá de las experiencias sensitivas primarias, el lenguaje se presenta como un contacto con la realidad. Vemos el árbol, apreciamos sus colores, sus texturas, su forma, creando una imagen mental, pero hasta que no es nominado y nombrado bajo un signo lingüístico no es ni existe propiamente como tal: «Sin embargo los árboles no son “árboles” hasta que se los nombra y se los mira/y nunca así se los nombra hasta que aparecen quienes despliegan el complicado aliento del lenguaje[...]»<sup>93</sup>. En consecuencia, el árbol es cuando se produce la conexión o el puente entre la realidad externa y la realidad interna del sujeto. El lenguaje, por lo tanto, es el enlace entre el mundo cognitivo y el mundo material: «Comprendemos que, en el origen del lenguaje, del acto de hablar, hay un mito: la necesidad de expresar y recontar el mundo»<sup>94</sup>. Francisco Conesa y Jaime Nubiola reflexionan sobre esto lo siguiente:

Por eso, no hay cosas sin palabras; sin el lenguaje no podemos entender lo que la cosa es. Es en el lenguaje donde resuena «la muda voz del ser», la cual invita al hombre a una respuesta. La tarea del hombre es, sobre todo, escuchar. El comprender tiene por objeto captar la existencia objetivada en la expresión lingüística. Es preciso no un mero hablar sobre el lenguaje sino dejar que el lenguaje, desde dentro mismo del lenguaje, nos hable. Por lo que se refiere a la hermenéutica, la consecuencia de este cambio de perspectiva está en la tesis de que la esencia de la lengua no se comprende mientras se la considere como un «signo» o como un «significado», sino

---

<sup>91</sup> Incluso quienes se vean impedidos por causas físicas crean otros códigos propios de comunicación. Véase el caso de Helen Keller quién construye con su institutriz un modo único de comunicarse. Como se puede apreciar retratado en la película *The Miracle Worker* (Arthur Penn, Estados Unidos, 1962) Helen siendo ciega y muda se ve cerrada su experiencia vital a los instintos más básicos como la satisfacción del gusto a través de los caramelos que le daban. Su institutriz enfocada en lograr que Helen pudiera comunicarse inventa una serie de formas que escribe en la palma de su mano luego de hacerle sentir el objeto en cuestión, pero, a pesar de sus esfuerzos no parece dar resultado. Ya al final de la película se muestra como Helen logra unir símbolo y significado, y tan solo luego de conectar un solo concepto logra poder incluso referirse a su madre. De esta manera la realidad mental de Helen procede a conectarse con la exterior a través del código creado por la institutriz, abriéndola al mundo.

<sup>92</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 21.

<sup>93</sup> Tolkien, «Poema de la Mitopoeia», en *Árbol y Hoja...*, 83.

<sup>94</sup> Segura, *Mitopoeia y mitología...*, 114.

cuando se la considera como «la presencia, iluminadora y ocultadora a la vez, del propio ser». La lengua es el «fenómeno» del ser, que al mismo tiempo oculta y revela su presencia; y la interpretación es el momento en que se acoge y se guarda esa manifestación a través del pensar.<sup>95</sup>

Es una necesidad primaria en tanto el hombre como ser social y es gracias a este medio que el puente interpersonal se comienza a construir. Incluso, es una necesidad en tanto el hombre como ser estético, «Porque no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria, y porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje es necesario, y necesariamente dirigido»<sup>96</sup>. Dominada la capacidad de entender un lenguaje una nueva dimensión de expresiones se abre ante nuestros ojos. Según Tolkien, esta dimensión va más allá del nivel retórico de la palabra, ya sea escrita o hablada. Introduce la dimensión estética del lenguaje desde una óptica única. Para el autor los sonidos de las palabras en su pronunciación y en su conjunción con otras palabras producen placer estético<sup>97</sup>, por fuera de lo alegórico, lo metafórico o literario. El deleite no proviene sólo del contenido expresado por las palabras, sino por algo contenido en ellas mismas.

Establecer nuevas relaciones entre fonemas o símbolos proporciona goce a aquél que los produce y a quien los escucha. Le da al creador la sensación de potestad ante la realidad que lo circunscribe, regala nuevas formas creadas desde el gusto y prejuicio propio, entrega de su Yo para convertir en un Tú. Es la idea de fecundidad de la lengua lo que la convierte en una creatura filológica. Es un puente entre un Yo y un Tú porque nace pensada en forma creatural. La importancia de esta creatura filológica radica en la concepción etimológica de la propia filología.

Para Tolkien esta última va más allá de la disciplina lingüística de sus colegas, la filología es el verdadero amor a las palabras, el amor de quien logra introducirse en el entramado de los fonemas y morfemas de lenguas tan variadas y encontrar allí la semilla colocada por sus hablantes. El amor a la vida que de ellas se desprende, la multiplicidad de la naturaleza expresada en un término por consonantes y vocales extranjeras. Por esta misma razón, como se verá a continuación, titula su ensayo «Un

---

<sup>95</sup> Jaime Nubiola; Francisco Conesa, *Filosofía del lenguaje* (Barcelona: Editorial Herder, 1999), 205.

<sup>96</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nueve ensayos críticos* (Buenos Aires: Siglo 21, 2011), 61.

<sup>97</sup> «Fue la evolución inevitable, aunque condicionada de un dar a luz. Esto ha sido siempre algo mío: la sensibilidad a la estructura lingüística, que me afecta emocionalmente tanto como el color y la música; el apasionado amor por las cosas que crecen» Tolkien, «Carta n° 163 a W. H. Auden», en *Cartas*, 323.

vicio secreto», ya que esta forma de pensar y desplegar la filología junto con la lingüística no era popular dentro de los ámbitos académicos. Allí se prefería formular reglas y estructuras para las lenguas que entender la palabra viva, la creatura filológica; pero:

Si la poesía es una forma de entendernos con el mundo, ella ocurre como un resultado dialógico, como una larga conversación entre un Él eventual, que dejó de serlo al convertirse en el Tú de ese par Yo-Tú, ecuación de la persona, que significa todo un replanteo de la situación y de las relaciones entre el hombre y el universo. Será, justamente, la naturaleza del Tú que entra en el contacto con el poeta, la definidora del poema resultante [...] El Tú que dialoga con el poeta, el poeta que dialoga con el Tú, son los verdaderos protagonistas de la historia, los responsables del poema, de la obra de arte. No hay un responsable único, un autor, en el sentido que tradicionalmente se le adjudica a la palabra. Si el resultado es dialógico, dialógica será la responsabilidad. El Yo, en cada caso, es quien deja el testimonio. Esto no debe malentenderse en el sentido de degradar el Yo a la condición de mero escriba del diálogo. No olvidemos que en ese diálogo el Yo desempeña un papel fundamental. Tanto que sin él no hay diálogo; tan fundamental, que la vida misma no es más que un diálogo entre diversos Tú y un Yo esencial.<sup>98</sup>

La facultad lingüística del hombre no sólo se articula como expresión de pensamiento, sino que es en sí una experiencia estética. En «Un vicio secreto»<sup>99</sup> que forma parte de su libro *Los Monstruos y los críticos y otros ensayos* Tolkien expresa:

La misma forma de las palabras, por supuesto, aun disociada de los conceptos, es capaz de comunicar placer. La percepción de esta belleza (...) tiene tanto de absurdo como pueda tenerlo el sentirse embargado de emoción al contemplar el perfil de una colina, las luces y las sombras, o el color.<sup>100</sup>

El goce estético más pleno no está en contemplar los lenguajes existentes, a pesar de que el autor mismo confiesa que su amor por las palabras comenzó desde niño, cuando su madre le enseñó latín, y se extendió hasta sus estudios en filología. El placer más pleno en la experiencia estética del lenguaje viene de la mano de la creación, una creación de lenguajes. Pero esta creación es considerada como un arte ya que es análoga a la creación divina *ex nihilo*. Con esta acotación a la creación lingüística quedan por

---

<sup>98</sup> Isaacson, *Filosofía...*, 148.

<sup>99</sup> Existe un solo manuscrito, sin fecha ni indicación alguna para la que fue preparado. El título utilizado en la recopilación es modificado varias veces hasta que su hijo Christopher Tolkien, quien prologa la edición, considera que es el más apropiado para el trabajo ya que el término «Un vicio secreto» es mencionado varias veces.

<sup>100</sup> John Ronald Reuel, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos* (Barcelona: Minotauro, 1993), 247.

fuera de la misma todas las jergas y sistemas de comunicación porque, aun cuando se distancia de la lengua dominante, guarda reminiscencias con éstas.

El profesor cita como ejemplo su primer intento de lenguaje denominado «animálico», una articulación lingüística desde los nombres de los animales. Advierte que no considerar las jergas que los niños utilizan, o ciertos grupos sociales, como parte del vicio secreto, no es por su estructura o su sonoridad, sino que la intención de estos no es el deleite del ejercicio de creación. La función de estas jergas es la de cierto sincretismo en la comunicación de los integrantes de grupo ante el resto de la sociedad. Los verdaderos practicantes del vicio secreto son aquellos que por el amor profundo a las palabras se embarcan en nuevos caminos de construcción para contemplar y gozar a través de ellos, ya que «con toda seguridad es la contemplación de la relación entre el sonido y el concepto lo que se convierte en fuente principal de gozo»<sup>101</sup>. El autor lo resume de la siguiente manera:

Esta idea de emplear la facultad lingüística como divertimento me resulta sin embargo profundamente interesante. Tal vez parezca un fumador de opio en busca de una defensa moral, médica o artística para su hábito. Pero no creo que sea así. El instinto para la «invención lingüística», el ajuste entre la noción a expresar y el símbolo oral, y el placer de contemplar la nueva relación establecida, es racional, y no algo corrupto. En estos idiomas inventados el placer es más intenso que el que se puede dar incluso en el aprendizaje de un nuevo idioma —a pesar de lo intenso que llega a ser éste para algunos— por ser más personal y fresco, y estar más abierto a la experimentación. Y puede llegar incluso a desembocar en un arte, con el refinamiento de la construcción del símbolo, y con una mayor precisión en la elección de la escala conceptual.<sup>102</sup>

La experimentación y el gozo ante la construcción de un lenguaje fue lo que llevó a Tolkien a sentir el amor hacia las palabras, es decir, a la filología. Desembocando en un largo estudio de diferentes idiomas y usos lingüísticos que fueron la base para la creación de las lenguas *quenya* y *sindarin*<sup>103</sup>. La sensibilidad artística, en este caso de un escritor, hace que sienta en las palabras un goce que lo reconforta, gestándose en él la necesidad de comunicar ese goce con nuevos símbolos que se relacionen con nuevos

---

<sup>101</sup> Tolkien, *Los monstruos...*, 246.

<sup>102</sup> Tolkien, *Los monstruos...*, 246.

<sup>103</sup> Para ampliar sobre esta temática véase Leticia Gándara Fernández, «Un viaje por la tierra media: la invención lingüística en el señor de los anillos», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 46, n° 1 (2020): 171-191.

sonidos para, con ellos, compartir la sensibilidad filológica desde un plano más profundo, desde una interioridad de la creación.

Es así como Tolkien se dispone a la creación de estas lenguas, entre otras, desde un puro placer fonológico, encontrando de manera paradójica, todo un mundo que se le despliega ante sus símbolos y fonemas. La palabra gestada en el interior del autor, al igual que el creador, se expresa en el papel, pero la particularidad es que Tolkien no la expresa con la motivación de crear un diccionario o convertirla en un idioma oficial. Al ir descubriendo esas lenguas se da cuenta que no pueden ser funcionales en nuestra realidad extramental porque no pertenecen a ese lugar. Se produciría una pérdida de la sintonía entre lo pensado y lo expresado. Ernst Cassirer se adhiere a esta postura sintetizando:

Si el lenguaje realmente puede convertirse en un vehículo del pensamiento, en una expresión de conceptos y de juicios, esta evolución sólo puede lograrla en tanto que va renunciando cada vez más a la riqueza y plenitud de la experiencia inmediata. Por fin, lo que le queda de aquel contenido concreto de sensaciones y sentimientos que antes poseyó es poco más que un mundo esqueleto. Pero hay un reino intelectual en el que la palabra no sólo conserva su poder creador original, sino que también lo está renovando permanentemente; dentro de estos confines ella experimenta una suerte de palingénesis constante, de renacimiento a la vez sensorial y espiritual. Esta regeneración se opera en cuanto el lenguaje se convierte en cauce de la expresión artística. Aquí recobra su plenitud vital, pero de una vida ya no sujeta a lo mítico, sino estéticamente liberada.<sup>104</sup>

En el poeta, en el escritor, en el adicto a las palabras, va creciendo otra realidad. Una realidad, que, yuxtapuesta a la nuestra, nace de la mente de su creador y vuelca su contenido en el caudal de la lengua que ha sido su gestadora. Segura reflexiona sobre la creación lingüística en Tolkien:

Los idiomas re-crean (subcrean) la realidad compartida, al igual que lo hacen los mitos. Como ha explicado Verlyn Flieger, los idiomas son, para Tolkien, un proceso en el que una creciente «luz refractada» permite que cada idioma, como todo mito, hable sinceramente según el modo que le es propio, y acomode o refleje la realidad a su manera arrojando luz en el mismo proceso de recrearla. Desde este punto de vista, Tolkien, como filólogo en el sentido etimológico de amante de las palabras, estaba determinado a referirse a su praxis artística como subcreación, porque el acto de emplear un idioma es imaginado como un acto subcreador. El mismo modo de ser propio del lenguaje, nos otorga el poder para llegar a ser

---

<sup>104</sup> Ernest Cassirer, *Mito y lenguaje* (Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1959), 105.

subcreadores de la realidad, lo cual es tanto como decir inventores de mitos o narradores.<sup>105</sup>

Entonces, podemos decir que la palabra es la primera creadora. Primero la palabra es concebida en la mente del autor, es pensada, y después el mundo propio en la que esta se articula: «La Poesía trata de decir lo que no se consigue decir con las convenciones de los signos lingüísticos de la realidad concreta, se usa la palabra, pero se le otorga un nuevo contexto semiótico. Por ello con la Poesía se puede decir todo, lo que sea, todas las realidades pueden encontrar su expresión en las ariscas palabras»<sup>106</sup>. Esto no solo es válido para aquellos afligidos por el «vicio secreto», sino que para todo artista.

El poeta teje con talento las palabras ya existentes y «funda mundo», según la expresión heideggeriana, porque lo que teje no solo vive en sus poemas. Su horizonte va más allá del margen de la hoja o el margen de nuestra mente al leerlos. El poeta nos invita a zambullirnos. Lo expresado vive con propiedad en la realidad ficcional, la diégesis, así como en nuestra mente. Tolkien ejemplifica este proceso con su propia vivencia autoral, en la siguiente cita, parte de una de sus cartas, explica a una lectora inquisidora el proceso creativo de su obra ficcional más reconocida, *El señor de los anillos*. En ella el autor expone que su novela no debe ser vista como una gran referencia, pues no lo es, es el resultado natural de su proceso creativo, escribe:

Las «historias» se crearon más bien para procurar un mundo para las lenguas que a la inversa. Para mí viene primero el nombre, y luego le sigue la historia [...] Habría preferido escribir en «élfico». Pero, por supuesto, una historia como *El Señor de los Anillos* ha sido preparada para la imprenta y he dejado en ella tanto «lenguaje» como pensé que los lectores podrían digerir. (Compruebo ahora que a muchos les hubiera gustado más.) Pero hay abundante material lingüístico (además de nombres y palabras élficas) incluido en el libro o mitológicamente expresado. De cualquier modo, para mí es en amplia medida un ensayo sobre «estética lingüística», como contesto a veces a la gente que me pregunta: «¿De qué se trata todo?» No «se trata de nada», salvo de sí mismo. Por cierto, no tiene intenciones alegóricas, sean ellas generales, particulares o tópicas, morales, religiosas o políticas.<sup>107</sup>

Tolkien invierte el proceso creativo tradicional de los escritores, nace primero la palabra y después de ella todo un universo. A través de esa palabra se crea el mito, que se

---

<sup>105</sup> Segura, *Mitopoeia y mitología...*, 107.

<sup>106</sup> Bismarck Pinto Tapia, «La construcción de la realidad en el universo de J.R.R Tolkien», *Ajayu*, nº1 (2014): 91.

<sup>107</sup> Tolkien, «Carta nº 165 a la Houghton Mifflin Co.», en *Cartas*, 333.

presenta como un principio de identidad para el pueblo, ya sean pueblos fantásticos o pueblos humanos. Toma como referencia los mitos antiguos, las leyendas medievales, confesando en sus cartas, que, a su país, Gran Bretaña, le hace falta una leyenda propia de estas características:

Desde mis días tempranos me afligió la pobreza de mi propio amado país: no tenía historias propias (vinculadas con su lengua y su suelo), no de la cualidad que yo buscaba y encontraba (como ingredientes) en leyendas de otras tierras. Las había griegas, célticas, en lenguas romances, germánicas, escandinavas y finlandesas (que me impresionaron profundamente); pero nada inglés, salvo un empobrecido material barato. Por supuesto, se disponía y se dispone de todo el mundo arthuriano; pero, aunque poderoso, está imperfectamente naturalizado, asociado con el suelo de Bretaña, pero no con el inglés; y no reemplaza lo que siento ausente. Por empezar, lo «feérico» es en él demasiado pródigo y fantástico, incoherente y repetitivo. Pero lo que es aún más importante: está implicado en la religión cristiana y explícitamente la contiene. Por razones que no he de elaborar, eso me parece fatal. El mito y el cuento de hadas, como toda forma de arte, deben reflejar y contener en solución elementos de moral y verdad (o error) religiosa, pero no de manera explícita, no en la forma conocida del mundo primordialmente «real».<sup>108</sup>

Su posición ontológicamente artística se contrapone a la tesis platónica<sup>109</sup> en cuanto a que reivindica a los poetas. Éstos no envenenan la mente de los jóvenes porque, a diferencia del filósofo griego, Tolkien considera que la creación artística es una subcreación y no necesaria mimesis del mundo. No copia, crea y hace nacer. Los poetas no son falsificadores de la realidad, son creadores de nuevas realidades por su sintonía con la esencia universal<sup>110</sup>. Su sensibilidad artística les permite contemplar al gran Sabio en todas las cosas, incluso, y especialmente, en el lenguaje. En contacto profundo con esta sintonía son impulsados por un amor ferviente a la creación y, queriendo ser parte,

---

<sup>108</sup> Tolkien, «Carta n° 131 a Milton Waldman», en *Cartas*, 233.

<sup>109</sup> «—Por cierto— dije — que entre todos los motivos que me obligan a creer que el plan de nuestro Estado es tan perfecto cuanto es posible, lo tocante a la poesía no es el que menos me llama la atención. —¿Qué es ello? — preguntó. —El no admitir aquella parte de la poesía que es puramente imitativa. Ahora que hemos fijado con toda claridad la distinción que existe entre las especies del alma, este reglamento me parece más que nunca de una contestable necesidad. —¿Qué quieres decir? —Puedo decíroslo con confianza, porque no temo que vayáis a denunciarme a los poetas trágicos y a los demás poetas imitadores. Nada es más capaz de corromper el espíritu de los que lo escuchan que este género de poesía» Platón, *Rep.* X, I, 595a – 595b.

<sup>110</sup> «El arte ayuda al hombre a reencontrar el sentido de las cosas. Es lo que produce ver la palabra Mooreeffoc, que no es otra cosa que la palabra Coffeeroom vista al revés» Marcos José Rial, «El hombre y su capacidad sub-creadora: una aproximación a las bellas artes desde J.R.R. Tolkien» (XL Semana Tomista: Persona y Diálogo Interdisciplinar de la Sociedad Tomista Argentina, Universidad Católica Argentina, 2015): 5.

conectan el *logos* universal con el *pathos* personal<sup>111</sup>. Este medio de cambio con lo universal que es la creación artística, concibiendo dentro de ella a la creación lingüística, significa en Tolkien un hecho de importancia fundacional e incluso podemos percibir una noción de trascendencia del artista a través de su arte. Por medio del verbo como forma de sub-creación conecta con el acto primigenio de creación:

En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios. Él estaba en el principio con Dios. Todas las cosas fueron hechas por medio de Él, y sin El nada de lo que ha sido hecho, fue hecho.<sup>112</sup>

Sugiere a su vez que «para la perfecta construcción de un idioma como arte se hace necesario levantar al menos un esbozo de una mitología concomitante. No solo porque algunos poemas serán inevitablemente parte de la estructura concluida (más o menos), sino porque la elaboración de un idioma y una mitología son funciones relacionadas»<sup>113</sup>.

La palabra es creadora de mundos y nos concebimos a través de ella. La unión del símbolo con el concepto es la expresión del camino entre la mente y el mundo<sup>114</sup>. En

---

<sup>111</sup> «Y sucedió que Ilúvatar convocó a todos los Ainur, y les comunicó un tema poderoso, descubriendo para ellos cosas todavía más grandes y más maravillosas que las reveladas hasta entonces; y la gloria del principio y el esplendor del final asombraron a los Ainur, de modo que se inclinaron ante Ilúvatar y guardaron silencio. Entonces les dijo Ilúvatar: —Del tema que os he comunicado, quiero que ahora hagáis, juntos y en armonía, una Gran Música. Y como os he inflamado con la Llama Imperecedera, mostraréis vuestros poderes en el adorno de este tema mismo, cada cual, con sus propios pensamientos y recursos, si así le place. Pero yo me sentaré y escucharé., y será de mi agrado que por medio de vosotros una gran belleza despierte en canción. Entonces las voces de los Ainur, como de arpas y laúdes, pífinos y trompetas, violas y órganos, y como de coros incontables que cantan con palabras, empezaron a convertir el tema de Ilúvatar en una gran música; y un sonido se elevó de innumerables melodías alternadas, entretejidas en una armonía que iba más allá del oído hasta las profundidades y las alturas, rebosando los espacios de la morada de Ilúvatar; y al fin de la música y el eco de la música desbordaron volcándose en el Vacío, y ya no hubo vacío. Nunca desde entonces hicieron los Ainur una música como ésta, aunque se ha dicho que los coros de los Ainur y los Hijos de Ilúvatar harán ante él una música todavía más grande, después del fin de los días. Entonces los temas de Ilúvatar se tocarán correctamente y tendrán Ser en el momento en que aparezcan, pues todos entenderán entonces plenamente la intención del Único para cada una de las partes, y conocerán la comprensión de los demás, e Ilúvatar pondrá en los pensamientos de ellos el fuego secreto» Tolkien, *El Silmarillion*, 11-12.

<sup>112</sup> Juan 1: 1-3. Esta referencia tiene valor independientemente de la vinculación cristiana del autor, Tolkien como filólogo como ya se ha desarrollado entendiendo que la palabra posee un valor de creación, y es así mismo que su propia praxis de escritor se estructura de la misma manera: primero el verbo, es decir los lenguajes, y luego la historia material.

<sup>113</sup> Tolkien, *Los monstruos...*, 251.

<sup>114</sup> «Ese planteamiento, permitió a Cassirer redimensionar la idea de hombre de “animal racional” para concebirlo como “animal simbólico”. Así, lo que el hombre hace, es la manifestación de su condición humana y su naturaleza está compuesta por: la razón, las emociones y la imaginación. A todo ello lo abarcan los signos y los significados lo que es común a todos los humanos, es decir, todas las actividades culturales en donde el individuo obtiene sus vivencias personales. Para sustentar su tesis sobre el simbolismo, Cassirer, es partidario de que dentro de los esquemas biológicos de los organismos, en su estructura anatómica se distingue un cambio cualitativo en su círculo funcional, que es un particular código a través del cual el hombre interactúa con el ambiente y lo denomina, lenguaje, este sistema traspasa los límites de lo funcional orgánico para introducirse en una red simbólica, constituyéndose en la

el contexto de Tolkien, como dijimos, esta concepción está fuertemente imbuida de su espiritualidad cristiana y católica. Pero su enfoque no es por ello teológico sino estrictamente filosófico. Noé Jitrik, un autor que no puede ser acusado de excesiva afinidad a la reflexión teológica, resume el asunto de la siguiente manera, al justificar la imposibilidad del discurso sobre la nada o el sin sentido:

Quizás, con todo, más cerca de un pensamiento sobre “nada” se sitúe el discurso de los dementes, por la vía de una confusión líquida no sólo el sentido, no sólo los significados, sino aun las funciones del lenguaje pero, aun así, nunca faltan restos de estas funciones, siempre pueden rescatarse migajas de significado en el más psicótico de los enunciados [...] Es esa materialidad —la llamamos “signo”— la que obstruye el intento de la “nada” como perseguido objetivo pues es intrínseca al signo la dimensión del significado que sería, por definición, el “algo” que la pretensión de la “nada” trataría de cancelar. Los signos, a su vez, no son las cosas, sino que las hacen presentes: sin ellos las cosas serían incognoscibles de manera que si en el mundo humano es cuestión de conocerlas y de producir entendimiento con ellos —y con ellas así referidas— para poder actuar en el mundo, la nada es impensable —de ahí la mencionada e incómoda situación de “pensar”—, pensarla implicaría una caducidad. De modo que es la lengua misma, constituida por signos, el obstáculo para “escribir sobre la nada”. El signo, entonces, en su relación con las cosas, las saca de su opacidad y las “trae”, las saca de su silencio: las “refiere” en sí mismo, por lo que es, sin más; el signo, podría, establece una referencia básica, sin ella el lenguaje perdería su dimensión “traedora”, o sea metafórica, en el sentido de que “referir” es precisamente eso, un “traer de nuevo”, de un plano —el de la cosa—, a otro —el de la palabra—: referir es, por lo tanto, desplazar, de un allí, de la cosa, a un aquí, de la palabra.<sup>115</sup>

Los lenguajes son puentes interpersonales y el «mitopoeta» hace brotar de su mano nuevas lenguas que plantan la semilla de diversos mundos y criaturas, que para el autor, por su armonía con la primera creación, son tan parte de nuestro mundo como el árbol que crece o niño que juega en él<sup>116</sup>.

El creador de lenguas y mitos, como todos los artistas, es un creador amoroso, su creación es autónoma y completa en sí misma, no queda clausurada dentro de él. El

---

estructura propiamente humana» María De Sevilla; Liuval De Tovar; Morella Arráez Belly, «El mito: la explicación de una realidad», *Laurus* vol.12, n° 21 (2006): 125.

<sup>115</sup> Noé Jitrik, *Verde es toda teoría: Literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística* (Buenos Aires: Liber Ediciones, 2010), 71-72.

<sup>116</sup> «El acto de conceptualizar a las criaturas es la sub-creación intelectual de la realidad. Las cosas existen para el hombre porque las puede identificar, las puede conocer y las puede participar de su realidad espiritual. El hecho de nombrarlas implica aprehenderlas, hacerse parte de ellas y hacerlas parte de sí. Si bien no se nos permite darles entidad física, sí les podemos dar entidad racional. De ahí este concepto tan bello como complejo de la sub-creación en Tolkien» Cristián Expósito, «El valor de la vida y la muerte en J.R.R. Tolkien desde Hoja de Niggle», *Dios y el hombre* vol. 4, n° 1 (2020): 5.

proceso natural por el que se produce la convierte en una realidad propia con existencia completa, por lo que no necesitamos hacer biografías o grandes alegorías para entenderla.

Es acabada sin presencia de su creador porque trae a la luz lo que se esconde en los recónditos laberintos de la mente humana, desplaza del pensamiento a la palabra, de la potencia al acto, actualizando constantemente la sustancia imaginativa: «Las letras vuelven presente lo ausente, de una manera única, como si fuera un código privado que va del escritor al lector»<sup>117</sup>. Cada sujeto que se acerca al texto lo revive escuchando la canción mitológica<sup>118</sup> que el autor compuso con palabras.<sup>119</sup>

Al ser la palabra creadora de mundos, por extensión, los grandes mitos de la humanidad se configuran como una estructura de las sociedades a las que pertenecen. Existe en ellos no solo un intercambio con lo universal, sino un principio de identidad.

---

<sup>117</sup> Anne Carson, «Significados que se pliegan», en *Eros: El dulce-amargo*, prólogo de Mirta Rosenberg (Buenos Aires: Fiordo, 2015), 140.

<sup>118</sup> «Comenzó entonces a cantar, alto y claro, con palabras extrañas que parecía saber de memoria; y en ese momento la estrella le cayó de la boca y él la recogió en la palma de la mano. Era ahora de plata reluciente y brillaba a la luz del sol; temblaba, empero, y se alzó levemente como si estuviese a punto de levantar el vuelo. Sin pensarlo, el muchacho se golpeó la frente con la mano y allí quedó en el centro la estrella, y allí la llevó durante muchos años. Pocos del pueblo la notaron, aunque no resultaba imperceptible para unos ojos atentos, y por lo común no brillaba lo más mínimo. Algo de su luz pasó a los ojos del muchacho; y la voz, que ya desde el momento mismo que la estrella vino a él había empezado a embellecerse, se hacía cada vez más hermosa a medida que él crecía» John Ronald Reuel Tolkien, *Egidio, el granjero de Ham. El Herrero de Wootton Mayor* (Barcelona: Editorial Planeta, 2013), 142.

<sup>119</sup> «Según Owen Barfield, la relación de transparencia, o mejor: de unión primordial, que existía entre una palabra y un elemento de la realidad fenoménica, pierde su fuerza debido a la distancia impuesta, desde la aparición del cartesianismo, entre mente/conciencia (ego) y realidad. De esta manera, el hombre se vuelve capaz de reflexionar acerca de sus formas de utilizar el lenguaje que, si bien traerá consigo grandes beneficios, disminuye la fuerza del contacto entre el ser humano y la naturaleza que lo rodea. Este anhelo por una forma perdida de participación con la realidad, sin embargo, no encamina a Barfield ni a Tolkien a un intento de vuelta al pasado. Remedando la quimérica empresa del Menard de Borges, intentan restituir una relación determinada por características propias de otra época, pero desde una perspectiva ineludiblemente moderna. Es en este punto donde toma importancia la dimensión poética del lenguaje. Según Barfield y Tolkien, en la modernidad, el lenguaje realiza un trabajo meramente funcional. Es decir que su objetivo consiste en comunicar un determinado mensaje de la forma más efectiva posible. Para esta concepción, el lenguaje es tan solo el vehículo a través del cual las ideas deben circular de la forma más neutral posible. A través de este tipo de usos, se reduce la función expresiva con la que el lenguaje provee al sujeto de una capacidad de control tanto en la formalización de su pensamiento como de la realidad misma. Esta funcionalidad coincide plenamente con las necesidades de un paradigma científico que prefiere dominar a la realidad antes que reconocer/instaurar el sentido de las cosas. Se aumenta el poderío de la humanidad en general disminuyendo las capacidades del hombre en particular. El interés de Barfield y de Tolkien por las relaciones de sentido los llevan a plantear la cuestión en una instancia particularizada. Para ellos, el uso poético del lenguaje determina relaciones de significación que no tienen un valor absoluto, sino que dependen de un contacto particular entre un sujeto y una realidad externa a él. Una relación de participación entre dos instancias según la cual se vuelve imposible postular una relación general entre un significado y un significante debido a que esta relación es diferente para cada sujeto» Ignacio Sigal, «Performance y filosofía del lenguaje: desde Schelling hasta Tolkien», (Segundas jornadas de estudios de la Performance, Universidad de Buenos Aires, 2014): 7-8.

El mito crea para la comunidad una estructura de vida, desde la cual los individuos observan el mundo. Este vínculo con los mitos proporciona un mundo propio: «cuando uno puede sentirse a sí mismo relacionado con el Universo de un modo tan completo y natural como el niño con la madre, está en completa armonía con el Universo. Armonizarse y sintonizarse con el Universo, y seguir así, es la función principal de la mitología»<sup>120</sup>. La armonía y sintonía que describe Campbell concuerda con la intuición primaria de Tolkien, el mito, la palabra, la creación, la obra artística, significa al artista, al hombre, al filólogo, una forma de autodefinición a partir de un alineamiento con lo divino. La creación *ad intra*, lo propio, el pensamiento, por su conexión con lo divino, se convierte en *ad extra* haciendo de sí una creación propia, un mundo.

Es ese eco de la realidad en la ficción, en la pintura, en el nuevo lenguaje, lo que despierta gozo en el hombre. El vínculo que lo atrae y lo ata con la existencia evitando que caiga en las tentaciones. La obra de arte se articula como una herramienta de búsqueda, un medio de cambio con lo universal. De esta forma, Diego Honrato retomando el concepto de lo «irreal» expuesto por Xavier Zubiri lo define de la siguiente manera:

[...] si bien es evidente que el lenguaje de Zubiri carece de la gracia y del sentido de la intuición artística que muestra Tolkien, creemos que su concepción de lo irreal, y más propiamente de la ficción, ratifica y fundamenta lo aquí expresado por el autor inglés. En efecto, Zubiri piensa que el hombre es el único animal que para ser lo que verdaderamente es, es decir, para poder hacer verdaderamente la experiencia de lo real debe necesariamente dar el “rodeo” de lo irreal –y paradigmáticamente aquí, de la obra artística. Pues solo figurándose lo que las cosas “podrían ser”, es decir, moviéndose libremente en el campo de (ir)realidad y de sentido ficcional que posibilita lo irreal y, particularmente para nosotros, las obras de arte, puede el hombre alcanzar un verdadero “encuentro” con aquello con lo cual siempre está, pero que, paradójicamente, se le oculta tenazmente, esto es, la realidad misma “de” las cosas o, si se quiere, las cosas “en” su realidad. Concluamos volviendo nuestra reflexión hacia aquella particular, pero al parecer universal experiencia, a la que tanto Tolkien como Guardini se refieren. A Tolkien le parece evidente que el mito como forma de ficción “proceda de la Realidad o fluya hacia ella”, ya que en definitiva es necesario –nos dice– “que la obra forme parte de esa realidad”. Afirmación que coincide maravillosamente con la idea de que la obra de arte, como expresa Guardini, abre un espacio o ámbito en que podemos entrar, volviéndonos realmente de un lugar a otro, como quien inspecciona un jardín lleno de recovecos. En esta misma línea creemos que la filosofía de Zubiri, si bien

---

<sup>120</sup> Joseph Campbell, *Los mitos en el tiempo* (Buenos Aires: Emecé, 2000), 7.

requiere un esfuerzo inicial no menor de compenetración, constituye un marco teórico de inigualable riqueza a la hora de pensar cuestiones como el estatuto ontológico de lo irreal como “cosa libre”, así como el modo particular en que se inserta la obra de arte en la realidad o la necesidad rigurosa que tiene el hombre de aprender a vivir en lo irreal –y paradigmáticamente en la ficción del arte– para poder estar en lo real mismo y, así, realizar, en definitiva, la experiencia de las cosas, de los otros y de sí mismo.<sup>121</sup>

Aunque el arte bajo la mirada de Tolkien no se reduce a un esfuerzo solitario de un erudito pintor o un filólogo. Hay algo de la praxis artística que trasciende la experiencia individual. En el capítulo anterior se presentó a la obra artística desde una concepción individualista, tanto del receptor como de creador, pero más allá de esta se despliega otra dimensión que completa el complejo concepto metafísico del arte. Por lo que podemos decir que la obra se desarrolla en una dimensión personal en la que el hombre se enfrenta con el mundo, lo percibe, lo prueba y analiza, para luego transformarlo en una nueva sustancia<sup>122</sup>. En esta vivencia el hombre encuentra que puede jugar con lo que lo rodea, al igual que Prometeo, roba brevemente el fuego a los dioses entendiendo así el tejido interno. Jugando con los límites de las posibilidades<sup>123</sup>, como un niño que

---

<sup>121</sup> Diego Honorato, «Lo “Irreal” en Xavier Zubiri: el problema filosófico del arte y la literatura (a la luz de J. R. R. Tolkien)», *Revista de filosofía*, nº 73 (2017): 84-85.

<sup>122</sup> «Un artista no finge la realidad, le da forma, elige esos aspectos de la existencia que considera metafísicamente significativos, aislándolos y acentuándolos, omitiendo los que son insignificantes accidentales, presenta *su* visión de la existencia. Sus conceptos no están separados de los hechos de la realidad, son conceptos que integran los hechos de la realidad *con* su evaluación metafísica de éstos. Su selección constituye su evaluación: todo lo incluido en una obra de arte, desde el tema a someter a la pincelada o el adjetivo, adquiere significado metafísico por el solo hecho de estar incluido en un trabajo artístico, desde el tema hasta una pincelada, de ser lo suficientemente importante como para ser incluido» Rand, «El arte y el sentido de la vida», en *El manifiesto romántico*, 48.

<sup>123</sup> «[Yo] Hombre sin imaginación, a quien no gusta andar en tratos con criaturas de condición equívoca, movediza y vertiginosa, tuve un movimiento instintivo, deshice el pasado dado, cerré la puerta tras de mí y volví a hallarme sentado fuera, mirando la tierra, la dulce tierra quieta y áurea del sol, que resiste las plantas de los pies, que no va y viene, que está ahí y no hace gestos ni dice nada. Y, entonces recordé que, obedeciendo un instante no más a la locura de toda aquella inquieta población interior del templo, había mirado arriba, allá, a lo altísimo, curioso de conocer el acontecimiento supremo que me era anunciado, y había visto los nervios de los pilares lanzarse hacia lo sublime con una decisión de suicidas, y en el camino trabarse con otros, atravesarlos, enlazarlos y continuar más allá sin reposo, sin miramientos, arriba, arriba, sin acabar nunca de concretarse; arriba, arriba, hasta perderse en una confusión última que se parecería a una nada donde se hallara fermentando todo. A esto atribuyo haber perdido la serenidad. Tal aventura acontece siempre a un hombre sin imaginación, para quien sólo lo finito existe, cuando comete el desliz de ingresar en una catedral gótica, que es una trampa armada por la fantasía para cazar el infinito, la terrible rauda del infinito. Sin embargo. Estas conmociones son oportunas; aprendemos de ellas nuestra limitación, es decir, nuestro destino. Con la limitación que ha puesto en nuestros nervios una herencia secular, aprendemos la existencia de otros universos espirituales que nos limitan, en cuyo interior no podemos penetrar; pero que, resistiendo a nuestra presión, nos revelan que están ahí, que empiezan ahí donde nosotros acabamos. De esta manera, a fuerza de tropezones con no sospechados mundos colindantes, aprendemos nuestro lugar en el planeta y fijamos los confines de nuestro ámbito

prueba<sup>124</sup> a sus padres, nos encontramos pintando el cuadro del mundo real y del «irreal». Por lo tanto: «La imaginación es la apreciación, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, de una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia. Se podría hablar aquí de asimilación predicativa, a fin de destacar que la semejanza es un proceso homogéneo al propio proceso predicativo»<sup>125</sup>.

Tolkien traslada este concepto a toda su construcción, incluso en el aspecto cartográfico y arquitectónico. La composición de su mundo parte desde la premisa de coherencia interna y con esta intencionalidad construye escenarios que vibran en esta sintonía:

Tolkien fue un gran arquitecto que trabajó todos los fuertes haciendo de la arquitectura un ente unificador. Consiguió que lugares y construcciones imaginarias terminasen siendo más ciertos que la propia realidad. La forma en que este mundo ha sido traducido a texto, imagen es o películas y cómo estas ideas han sobrevivido en el mundo actual nos demuestran el importante papel de Tolkien. Una figura visionaria que fue capaz de captar aquello que es bello, útil, sostenible y con un propósito y crear un mundo para su exaltación y hacer que perdurara en el tiempo. Cumpliéndose así su idea inicial de crear una mitología educativa llegara a su máximo esplendor convirtiéndose en el padre de la literatura moderna de fantasía y que, a día de hoy, cientos de lectores como yo, perduremos este legado.<sup>126</sup>

La potencialidad de la obra de arte no acaba en la experiencia personal, se yergue como una oportunidad de encuentros entre quienes escuchan ese eco: emisor y receptor confluyen en la experiencia compartida de la existencia de la obra arte. Un punto de inflexión en donde se genera una conectividad que trasciende el diálogo cotidiano o la presencia física de los hablantes.

---

espiritual que en la primera mocedad aspiraba a henchir el universo» José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Barcelona: Editorial Planeta, 1985), 92-92.

<sup>124</sup> «Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones. Y prueba de ello es lo que ocurre en las obras de arte: pues las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver sus imágenes logradas de la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con la forma más fiel, así por ejemplo ocurre con las formas más repugnantes de animales y cadáveres. Y una causa de esto es también el hecho de que aprender es algo muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para el resto de las personas por igual, si bien participan de ello en una pequeña medida. Y es que por eso les agrada ver las imágenes, porque al mismo tiempo que las contemplan aprenden y van deduciendo qué es cada cosa, como, por ejemplo, éste es fulanito» Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b6.

<sup>125</sup> Ricoeur, *Del texto a la acción*, 202.

<sup>126</sup> Martínez, *Realidad y fantasía*, 61.

### III

#### Hombre:

#### Proyecto intercognitivo y puente interpersonal

*Mientras cantaban, el hobbit sintió dentro de él  
el amor de las cosas hermosas hechas a mano  
con ingenio y magia; un amor fiero y celoso,  
el deseo de los corazones de los enanos.*

**J.R.R. Tolkien**<sup>127</sup>

*Solo estamos separados  
por el temblor de una hoja.*

**Jules Supervielle**<sup>128</sup>

*El amor lo conquista todo, incluso,  
en última instancia,  
la muerte.*

**John Garth**<sup>129</sup>

#### Encontr-arte

*Aunque nuestro viaje vaya a ser exterior, también lo será interior,  
a las fuentes de los grandes actos, que no están allá afuera,  
sino aquí en todos nosotros, donde moran las Musas.*

**Joseph Campbell**<sup>130</sup>

Pieper afirma que «Todo lo que procede del proyecto intelectual del hombre tiene, precisamente por ello, la cualidad de ser en principio comprensible [...] tiene necesariamente en sí mismo el carácter de algo pensado y, consiguientemente, de algo

---

<sup>127</sup> Tolkien, *El hobbit*, 26.

<sup>128</sup> Jules Supervielle, *Poemas* (Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2006), 86.

<sup>129</sup> Garth, *Tolkien y la Gran Guerra*, 344.

<sup>130</sup> Campbell, *Los mitos y su impacto...*, 338.

que un contemplador puede re-pensar»<sup>131</sup>. El espectador es capaz de acceder a la obra de arte de la misma manera que el artista creador e incluso volver sobre ella. Collingwood expresa sobre esta idea la citada reflexión:

O por lo menos en la mayor parte de su extensión ya que el hombre no es causa total de lo que produce, los componentes físicos de la obra de arte siempre estarán supeditados a una existencia precedente, y su ser siempre le será recibido en independencia del productor, dicese, el artista. «La vida concreta del arte consiste en la creación de obras artísticas. Pero esta creación es enteramente un acto de la imaginación. El papel y la tinta, las pinturas y la arcilla que manejamos no son sus materiales, como tampoco la página escrita o el cuadro son su resultado. Un artista pinta por un solo motivo, a saber, para ayudarse a sí mismo a «ver», en el sentido de «imaginar». Una vez pintado, su cuadro ha hecho precisamente eso, y a partir de ahí carece de interés para su autor. El arte no habita en los lienzos sino en la imaginación, y únicamente quienes desconocen su vida interior pueden creer que éste tiene alguna suerte de conexión especial con los objetos que se almacenan en los museos y las bibliotecas. La causa de este error es que aquellas personas en las que la vida estética es débil e intermitente necesitan la ayuda de los mejores, igual que un niño llega a aprender un teorema gracias a su profesor o un escalador atraviesa un paso rocoso gracias a su guía. Las palabras de ese profesor no son las matemáticas sino un estímulo, igual que la cuerda no es una escalada sino un apoyo moral para el escalador. Y, sin embargo, merced a la ayuda que presentan es evidente que los más débiles pueden hacer cosas con ellas que de otro modo no se atreverían a intentar.<sup>132</sup>

Entra así al mismo tiempo en contacto con la intención creadora original y con el sentido de la obra misma como creatura. Entenderla como creatura permite dejar de verla como una reproducción, ya que no corresponde únicamente a la mente creadora. Como creatura proyectada y ya existente fuera de esa mente, la obra de arte es inteligible en sus elementos básicos, en su materialidad; pero a su vez, cuando es pensada en la aplicabilidad se vuelve a ella desde una apertura. La obra de arte, en tanto creatura, se configura como un lugar de encuentro y de diálogo, que a modo de diálogo socrático profundiza en su dinamismo la búsqueda de la verdad. No es el artista, por ser emisor, más participe de la obra que quien se conecta como espectador, sino que se presenta como un mensajero. Mensajero en el sentido técnico porque es su labor comunicar el mensaje que le brota, ya sea con las palabras, con los colores o con el mármol. Guardini al buscar la esencia de la obra de arte lo explica de la siguiente manera:

---

<sup>131</sup> Pieper, *Creaturidad y tradición*, 17.

<sup>132</sup> Collingwood, *El arte y la imaginación*, 26.

Un hombre con dotes artísticas [...] encuentra un objeto de la realidad exterior: un árbol, un animal, una figura humana. Se siente tocado —tocado por la propiedad especial de sus líneas, colores y movimientos, que no sólo son algo, sino que también dicen algo; por la capacidad que tiene esa forma para revelar esencia—. Su interioridad se pone en un peculiar movimiento. Se hace abierta y receptiva; pero a la vez despierta, tensa y dispuesta a la actividad. Esta situación puede tener diversos grados de potencia, desde la vibración hasta el arrebató apasionadamente subyugado; siempre posee la doble propiedad de la receptibilidad y la actividad.<sup>133</sup>

El artista ante una realidad desbordante de sentido se siente «tocado», alcanzado por ese mensaje que se encuentra en la exterioridad como producto de la proyección creadora. Al sentirse así desea comunicar ese mensaje, proyectarlo más allá de su propio pensamiento. Intenta infundir en el corazón de los observadores aquel sentimiento primario que el mundo tangible le produjo. En ese querer comunicar se construye un mensaje destinado a encontrar un receptor.

Todo mensaje está abierto a la multiplicidad de la comunicación, es la semilla que se planta entre dos subjetividades. Lo que nazca de tal encuentro es un producto nuevo, único, que no es ni la realidad primigenia a la que el artista fue sometido, ni la obra de arte en aspectos materiales, ni la subjetividad pensante del espectador, sino que es un encuentro, un hallazgo y un diálogo entre partes. Encuentro entre partes que Guardini describe:

En el ámbito de la obra están cerca las cosas entre sí y el hombre respecto a las cosas, de un modo diverso al del mundo inmediato. Por eso el contemplador, al entrar en ese mundo y percatarse de él, puede vivir él mismo en la totalidad. Lo que aquí se requiere al captar la obra de arte no es sólo ver u oír, como ante los demás objetos que nos rodean; ni aun un disfrute y satisfacción, como ante alguna cosa placentera. La obra de arte, más bien, abre un espacio en que el hombre puede entrar, respirar, moverse y tratar con las cosas y personas que se han hecho patentes. Pero para esto tiene que esforzarse; y aquí en un momento determinado, se hace evidente ese deber que para los hombres de hoy es tan apremiante como apenas ningún otro: el de la contemplación.<sup>134</sup>

Se produce un campo propio en el encuentro y es en él donde nace la obra de arte en sentido ontológico como puente interpersonal. Si un cuadro o un poema permaneciera juntando polvo en el estudio del artista quedaría reducido a su estado material. Existe en cuanto posee existencia material, pero en esencia no existe como arte porque no es obra

---

<sup>133</sup> Romano Guardini, *La esencia de la obra de arte* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981), 310.

<sup>134</sup> Guardini, *La esencia de la obra de arte*, 322-323.

descubierta como creatura. Es necesario que esté en acto como tal ante alguien que actualice sus posibilidades. La obra de arte se completa cuando se presenta al espectador como una ruptura de la realidad sensible para darle paso a una realidad más allá de la que se puede acceder por los sentidos. Aunque, ruptura no es significante de destierro, es ruptura como pérdida del velo que aleja al hombre de la profundidad de lo que se le presenta:

Donde debe haber un diálogo es precioso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo. Sin esta relación es también justamente imposible disputar. Pero el uno y el mismo sólo pueden ser patentes a la luz de algo permanente y constante. Sin embargo, la constancia y la permanencia solo aparecen cuando lucen la persistencia y la actualidad. Pero esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en toda su extensión. Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mudable. Hasta que por primera vez “el tiempo se desgarrar” irrumpe en presente, pasado y futuro, hay posibilidad de unificarse en algo permanente.<sup>135</sup>

La posibilidad de unificación se encuentra entonces en la misma obra, se unen tiempos totalmente dispares. El ahora del artista que crea, el luego de un posible espectador, y el después de todos aquellos que los precederán. Todos iguales, todos humanos, todos frente a la fuente de luz que el artista logró descubrir y desplegar, esa ventana a lo primariamente prohibido, pero develado de igual manera:

Si para nosotros el acto creador es la plasmación sobre la materia de la forma que había en la mente del artista, la función del crítico consistirá en ver hasta qué punto logró su objeto, comparando lo impreso sobre la materia con lo que el artista tenía en su alma. Ello supone la reconstrucción del proceso creador, identificándonos espiritualmente con el artista cuyas obras queramos juzgar y señalando en ellas los momentos de vacilación o desfallecimiento, los trozos de ejecución demasiado rápida, las concesiones hechas al público, en una palabra, todo lo que sea plasmación imperfecta de la forma, para que brille en otros lugares la adaptación completa y felicísima de lo realizado a lo concebido. Esta doctrina podría formularse diciendo que la obra de arte es la medida de la obra de arte. Guiándonos por ella nos acercamos a las de todos los países y todas las épocas sin temor de que nos dificulte su comprensión o valoración. Lejos de creer, como los clasicista, que existe un ideal de belleza, que es el que realizaron griegos y romanos, reconoceremos a cada siglo y a cada pueblo el derecho a tener el suyo.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Martin Heidegger, *Arte y poesía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2000), 108-109.

<sup>136</sup> Enrique Moreno Báez, *El arte, la poesía y la crítica desde el punto de vista cristiano* (Madrid: Ateneo, 1954), 21.

La obra de arte posee ese efecto unificador, pone bajo la misma luz a creaturas totalmente disímiles entre sí. La imparcialidad y equidad de presentarse abierta a quien desee escuchar en su corazón sin importar origen, poderío o historia. Y como expresa Bradbury:

Lo que intento decir es que el proceso creativo se parece mucho al viejo método de sacar fotografías con una gran cámara y tú alrededor bajo una tela negra buscando imágenes en la oscuridad. Los sujetos de las fotos no se quedan quietos. Quizás haya demasiada luz. O no la suficiente. Uno puede buscar a tientas, pero de prisa, esperando encontrarse con una instantánea revelada.<sup>137</sup>

En esa instantánea, la obra de arte, resultado del proceso creativo en la que los sujetos que forman parte de ella no se quedan quietos, viven. Es la red de encuentros perpetuos, la única verdad imperecedera de la obra, el mensaje que trasciende más allá del tema, trama o argumento.

### Un pintor, un poeta y un hombre

*La Creación es un templo de pilares vivientes  
que a veces salir dejan sus palabras confusas;  
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos  
que le contemplan con miradas familiares.*

**Charles Baudelaire**<sup>138</sup>

En el cuento *Hoja de Niggle* Tolkien nos presenta a Niggle, un joven pintor que, infundida en su corazón la pasión<sup>139</sup> arrasadora de la creación dedica días y días a terminar su amada pintura. Esto le lleva a dejar de lado todas sus obligaciones, cosa que no logra entender la gente que lo rodea. Parish, su vecino, al principio no logra ver el

---

<sup>137</sup> Ray Bradbury, *El hombre ilustrado* (Barcelona: Minotauro, 2009), 12-13

<sup>138</sup> Charles Baudelaire, «Correspondencias», en *Las flores del mal*, Edición bilingüe por Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (Madrid: Ediciones Cátedra, 2021), 95.

<sup>139</sup> «[...] nunca nadie ha podido descubrir o aprender un arte cualquiera sin ser incitado por el placer de la búsqueda o el deseo de la invención, y lo mismo es necesario que quien enseña ame a sus discípulos y que estos sientan una avidísima sed de doctrina. En segundo lugar, es muy justo que se las llame guía. Pues, en efecto, quien realiza con cuidado las obras de arte y exactamente las consume, también ama verdaderamente las obras y a quienes las ejecutan» Marsilio Ficino, *De amore*, III, 3.

porqué del frenesí ante un lienzo, e incluso lo considera un acto egoísta por no ayudarlo con sus tareas<sup>140</sup>. El texto adquiere la significación de parábola al mostrar de forma didáctica la idea de sub-creación en la obra de arte, el rol del genio artístico ante los demás, y el gran valor purificador de la naturaleza<sup>141</sup>. Niggle como artista logra comunicar la trascendencia que encuentra en su amor a la naturaleza<sup>142</sup>. Vertiendo ese sentimiento<sup>143</sup> en el cuadro que por su capacidad creadora será origen de un mundo propio, la comarca de *Niggle-Parish*<sup>144</sup>. Pero fuera de Niggle y Parish, o de la Primera voz y Segunda voz<sup>145</sup>, nadie entiende el motivo de tal obsesión<sup>146</sup>. Su pintura no cumple con un sentido práctico ni utilitario, no sirve para el trabajo manual<sup>147</sup>. Es por eso por lo que ante la pintura reaccionan así:

—Creo que era un pobre estúpido—, dijo el Concejal Tompkins. —Desde luego, un inútil. Sin ningún valor para la sociedad —Bueno, no sé — dijo Atkins que sólo era un maestro, alguien sin mayor importancia. —No estoy muy seguro. Depende de lo que se entienda por valor. —Sin utilidad práctica

---

<sup>140</sup> «Al tiempo que no cesaba de criticarle el huerto. Cuando Parish lo contemplaba (lo que ocurría con frecuencia) veía sobre todo malas hierbas; y cuando miraba los cuadros de Niggle (rara vez), sólo veía manchas verdes y grises, y líneas negras que se le antojaban completamente sin sentido» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 67.

<sup>141</sup> «Sin embargo, podía ver otro tipo de belleza que estaba velada a Niggle. Parish encontraba la dicha contemplativa en el cuidado y dedicación puestos en la tarea hortícola de cultivo y producción, en el amor por su tierra y la inclinación por conocer la naturaleza de manera concreta» Expósito, «El valor de la vida y la muerte...», 8.

<sup>142</sup> «Algunas de sus visitas más breves transcurrían con la sola contemplación de un árbol o una flor; pero después, durante viajes algo más largos, había visto cosas hermosas y al tiempo terribles, que luego no lograba recordar con claridad ni describir a sus amigos, aunque sabía que se mantenían vivas en su corazón» Tolkien, *El herrero...*, 147.

<sup>143</sup> «El mismo tema [Sub-creación] reaparece por tercera vez, ahora bajo la forma del relato en *Leaf by Niggle*. El protagonista es la imagen del Sub-creador y su obra, aunque no reconocida y subestimada por sus coetáneos se demuestra elemento fundamental e integrador de la Creación. Los lineamientos temáticos de este cuento están interrelacionados a su vez con la última creación publicada por Tolkien en vida, un relato llamado *Smith of Wootton* mayor que se publicó en 1967. En esta obra precisamente se completa y cierra el pensamiento del creador del autor inglés» Luz Enriqueta Aurelia Pepe, «Mythopoeisis o sub-creación en la obra de Tolkien», *Synthesis*, n°2 (1995): 46.

<sup>144</sup> «—Sí, es cierto—, dijo la Primera Voz. —Creo que deberíamos dar un nombre a esa comarca. ¿Cuál sugiere? —El Maletero se encargó de ello hace ya algún tiempo—, dijo la Segunda Voz. —El tren de Niggle-Parish está a punto de salir: eso es lo que ha venido gritando durante años. Niggle-Parish. Les envié un mensaje a los dos para comunicárselo—» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 81.

<sup>145</sup> Personajes que forman parte del cuento. No se los describe ni menciona su origen, dan la idea de seres de mayor trascendencia pudiendo ser símbolo de la divinidad manifestándose en sus diferentes facetas.

<sup>146</sup> La pasión puede invocar al artista de manera desenfadada en su intento de retratar bajo los medios materiales la sintonía que escucha y retarla a la perfección incluso cuando estos medios son imperfectos en sí: «Niggle dejó de interesarse por sus otras pinturas. O si lo hizo fue para intentar adosarlas a los extremos de su gran obra (...) —Cueste lo que cueste—, solía decir, —acabaré este cuadro, mi obra maestra, antes de que me vea obligado a emprender ese maldito viaje— (...) El cuadro tenía que dejar de crecer y había que terminarlo» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 66.

<sup>147</sup> «—Eso es—, dijo el Inspector —Tiene que marcharse. Mal comienzo para un viaje, dejar las cosas sin terminar. Pero, en fin, al menos ahora podremos dar alguna utilidad a este lienzo. —¡Dios mío!—, dijo el pobre Niggle, echándose a llorar —Ni siquiera está terminado—» Tolkien, *Árbol y hoja...*, 70.

o económica—, dijo Tompkins. —Me atrevería a decir que se podría haber hecho de él un ser de alguna utilidad si ustedes los maestros supiesen cuál es su obligación. Pero no la saben. Y así nos encontramos con inútiles como éste. Si yo mandase en este país, los pondría a él y a los de su clase a trabajar en algo apropiado para ellos, lavando platos en la cocina comunal o algo por el estilo, y me preocuparía que lo hiciesen bien. O los pondría en la calle. Hace tiempo que debí haberlo echado. —¿Echarlo? ¿Quiere decir que lo habría obligado a salir de viaje antes de cumplirse el tiempo? —Sí, si usted se empeña en usar esa expresión vacía y anticuada. Empujarlo a través del Túnel al Gran Vertedero: eso era lo que yo quería decir. —Entonces no cree que la pintura valga nada, que no hay por qué conservarla, mejorarla, o aun utilizarla. —Claro, la pintura es útil—, dijo Tompkins. —Pero no se podía usar la suya. Hay cantidad de oportunidades para los jóvenes agresivos que no teman las ideas ni los métodos nuevos. Ninguna para esta vieja morralla. Sólo son ensueños personales. No hubiese sido capaz de diseñar un buen poster ni aunque lo matasen. Siempre jugueteando con hojas y flores. En cierta ocasión le pregunté la causa. ¡Me contestó que las encontraba hermosas! ¿Puede creerlo? ¡Dijo hermosas! ¿Qué?, le pregunté yo, ¿los órganos digestivos y genitales de las plantas? Y no encontró contestación. Pobre majadero — ¡Majadero! —, suspiró Atkins. —Sí, pobre hombre, nunca terminó nada. Bueno, sus telas han quedado para "mejores usos" desde que él se marchó. Pero yo no estoy muy seguro, Tompkins. ¿Recuerda aquella grande que emplearon para reparar la casa vecina después del ventarrón y las inundaciones? Encontré tirada en el campo una de las esquinas. Estaba estropeada, pero se podía distinguir el dibujo: la cima de un monte y un grupo de hojas. No puedo quitármelo de la mente.<sup>148</sup>

Como también sucede con Nokes<sup>149</sup>, Maestro Cocinero en *El herrero de Wootton Mayor*, quien, a pesar de tener al Rey de Fantasía frente a sus ojos, no puede atravesar su comprensión del mundo tal y como lo conoce. Todo brillo que amenaza las firmes columnas de la construcción de la realidad es erradicado porque no posee la flexibilidad<sup>150</sup> de entender que no siempre el hombre debe conocer todas las finalidades últimas. Su trabajo es explorar las curvas de la vida y adaptarse a ellas. El arte le da esa habilidad, el señorío de poder mover las piezas del ajedrez y rearticular la jugada en un espacio seguro como lo es la fantasía o la invención de un lenguaje<sup>151</sup> para que cuando

---

<sup>148</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 79-80.

<sup>149</sup> Descrito como hombre de poco talento que haciende al rol apreciado de Maestro Cocinero por causalidad del destino no por propio mérito. Tolkien engloba la mezquindad de un sujeto que no logra poder ver la capacidad en los demás ya que no posee ni deseo ni búsqueda en sí mismo.

<sup>150</sup> «Se arrodilló, y ella se inclinó y le puso la mano en la cabeza y una gran calma descendió sobre él; y parecía estar simultáneamente en el Mundo y en Fantasía, y al mismo tiempo fuera de ambos, contemplándolos, de modo que se sintió a la vez desvalido, poderoso y en paz» Tolkien, *El herrero...*, 159.

<sup>151</sup> «No es información periodística, educación científica o guía moral lo que el hombre busca en una obra de arte aunque éstas pueden estar involucradas como consecuencias secundarias), sino la obtención de una realidad más profunda: la confirmación de su visión de la existencia, una confirmación, no en el

la vida práctica lo ponga en duda, sea capaz de ver más allá de lo «típico» o «esperado». Es así como «Si algún interés tiene la lectura de los cuentos de hadas como género específico es que merece la pena escribirlos por y para los adultos podrán en ellos, sin duda, y de ellos extraerán más de lo que los niños puedan poner y obtener»<sup>152</sup>. En consecuencia, solucionar problemas impensados o vivir aventuras peligrosas dota al hombre con herramientas<sup>153</sup> para que, cuando en una velada común se le presente el Rey de Fantasía, no pierda su oportunidad de verlo<sup>154</sup>. Nokes cierra su experiencia vital y niega la posibilidad de que quizás sus certezas estén equivocadas:

—Adiós, Maestro— saludó el Aprendiz, cerrando la caja con un golpe tal que el cocinero volvió a abrir los ojos—. Nokes —dijo—, eres tan sabio que sólo dos veces me he aventurado a decirte algo. Te dije que la estrella venía de Fantasía, y acabo de decirte que la recibió el herrero. Y te has reído de mí. Añadiré una sola cosa más antes de marchar. ¡No vuelvas a reírte! Eres un viejo impostor, vanidoso, gordo, holgazán y bellaco. Yo hice casi todo tu trabajo. Sin darme jamás las gracias, aprendiste de mí cuanto te fue posible..., menos el respeto por Fantasía y in poco de educación, que ni siquiera te alcanza para darme los buenos días. —Si de educación hablamos— dijo Nokes—, por ningún lado la veo en tus insultos a quienes te superan en años y en condición. ¡Vete al diablo con tu Fantasía y tus memeces! ¡Buenos días!, si eso es lo que estabas esperando. ¡Ahora lárgate! —Agitó burlonamente la mano—. Si tienes escondido en la cocina a uno de esos fantásticos amigos tuyos, envíamelo y le echaré un vistazo. Si agita su varita mágica y logra adelgazarme, le tendré mayor estima — rió.<sup>155</sup>

En una sociedad que se ha desconectado de la creación, la labor de Niggle es simplemente inútil. Los hombres herederos de los descubrimientos han reducido tanto los márgenes del mundo que, ante la obra de arte, solo pueden ver tela y pintura. La

---

sentido de resolver dudas cognitivas, sino en el sentido de permitirle contemplar sus abstracciones fuera de su mente, en forma de elementos concretos existenciales» Rand, «El arte y el sentido de la vida», en *El manifiesto romántico*, 50.

<sup>152</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 37.

<sup>153</sup> «El arte le da esa imagen, le da la experiencia de ver la realidad inmediata, concreta, total, de sus objetivos distantes. Dado que la ambición del hombre racional es ilimitada, dado que la búsqueda y la adquisición de sus valores es un proceso de toda la vida, y cuanto más elevados sus intereses, más dura la batalla, necesita un momento, una hora o algún período de tiempo en el cual pueda experimentar la sensación de su tarea cumplida, el sentir de vivir en un universo donde sus valores han sido alcanzados con éxito. Es como un momento de reposo, un momento para recargar su energía y seguir adelante. El arte le da esa energía; el placer de contemplar la realidad objetivada del sentido de vida propio es el placer se sentir lo que sería vivir en su propio mundo ideal» Rand, «El arte y el sentido de la vida», en *El manifiesto romántico*, 51.

<sup>154</sup> «—No te aflijas por mí, frente Estrellada —dijo—, ni te avergüences demasiado de tu propia gente. Acaso valga más una figurilla que el total olvido de Fantasía. Para algunos ése es el único atisbo, para otros es el despertar. Desde aquel día tú siempre has sentido en el corazón el deseo de verme, y yo he accedido a él» Tolkien, *El herrero...*, 158.

<sup>155</sup> Tolkien, *El herrero...*, 181.

labor del artista es romper con esos márgenes y expandir las barreras del hombre en el universo. Es formador de un puente interpersonal y mediante su obra resuelve el abismo y la destrucción que la Máquina perturbadora y enajenante provoca. Por eso podemos decir que *Hoja de Niggle* funciona a manera de parábola, ya que demuestra cómo Niggle es castigado e incomprendido por su vecino hasta que éste vive en primera persona el alcance de la obra, quedando extasiado por las maravillas que de allí salieron, siendo imaginadas por la mente de Niggle. Tolkien lo expresa así:

Lo que en verdad sucede es que el inventor de cuentos demuestra ser un atinado «sub-creador». Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es «verdad»: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él. Cuando surge la incredulidad, el hechizo se quiebra; ha fallado la magia, o más bien el arte. Y vuelves a situarte en el Mundo Primario, contemplando desde fuera el pequeño Mundo Secundario que no cuajó.<sup>156</sup>

En contacto directo con el mundo creado, el hombre se libera de las cadenas agobiantes y asfixiantes de su mundo propio y presencia como protagonista la armonía y la paz que le brinda la sintonía sagrada. Al igual que los Ainur en el *Ainulindalë*<sup>157</sup> que participan del canto sagrado de Ilúvatar. Esa es la diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artesano podrá labrar de la forma más hermosa un candelabro o una silla y los dibujos podrán deleitar al ojo en gran medida. Sin embargo, el verdadero artista, por más sencilla que sea su obra, ofrece un componente emocional y metafísico que arrebató hasta el más escéptico de los observadores. Artista y artesano podrán compartir la misma formación, las técnicas, los materiales, pero el arte de la sub-creación no es el que domina la mejor técnica, sino el que comunica la presencia del Sabio en todas las cosas:

El Encantamiento genera un Mundo Secundario accesible tanto al creador como al espectador, para mayor gozo de sus sentidos mientras se hallan inmersos en él; y en estado puro es artístico tanto en deseos como en diseños. La Magia produce, en cambio, o pretende producir, una alteración en el Mundo Primario. No importa a quién se atribuya su práctica, hadas o mortales, aparece distinta de las otras dos manifestaciones; no es un

---

<sup>156</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 32.

<sup>157</sup> Primer relato de *El Silmarillion*, y evento primer hecho histórico en cronología del *legendarium* de la Tierra Media. Por su estructura y contenido se lo ha comparado con el Génesis bíblico.

arte, sino una técnica; desea el poder en este mundo, el dominio de las cosas y las voluntades.<sup>158</sup>

El artista, el intelectual, el filósofo, el filólogo, infundida en su corazón la pasión por la verdad (no en sentido práctico, sino ontológico), no puede disfrutarla solamente para sí mismo de manera egoísta. Necesita comunicarla: «y aún lleva los harapos de su señorío, el dominio del mundo con actos creativos: y nunca adora al Gran Artefacto, hombre, sub-creador, luz refractada a través de quien se separa en fragmentos de Blanco de numerosos matices y continuándose sin fin en formas vivas que van de mente en mente»<sup>159</sup>.

En consecuencia, ese transitar de mente en mente escrito por Tolkien no es un vínculo causal imperativo, no todo espectador entablará con la obra de arte el diálogo o el encuentro. Al comienzo del relato el mismo Parish se muestra totalmente escéptico sobre el valor de la pintura de Niggle, fue necesario un largo camino y una inmersión directa para que sus sentidos logren sintonizar el mensaje que antes estaba simplemente frente a sus ojos<sup>160</sup>. Aun cuando Parish es salvado por el páramo, tanto el Concejal Tompkins como Atkins no son capaces de dimensionar poder de la obra de arte. Son arrebatados por el aspecto práctico de las cosas y fuera de este no pueden concebir la existencia de otras funciones que quizá no sean entendidas en términos de utilidad o materialidad. Se limitan a vivir la realidad en la dimensión que se les presenta sin pararse a pensar o contemplar la posibilidad de que tal modo no sea el único de interactuar con ella:

El poder oír no es una consecuencia del hablar mutuamente, sino antes al contrario supuesto de ello. Sólo que también el poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesidad de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Somos un diálogo que quiere decir que podemos oírnos mutuamente. Somos un diálogo significativamente igualmente que somos *un* diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez esta manifiesto en la palabra esencial el

---

<sup>158</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 42-43.

<sup>159</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 83.

<sup>160</sup> «En la descripción de Parish, el relato señala que era cojo de una pierna. Sin embargo, este defecto que le entorpecía el desplazamiento y le ocasionaba serios dolores, no solo remite a cuestiones físicas. En realidad, el Sr. Parish también era cojo de un aspecto del alma que le impedía ver la belleza como ese trascendental que surge de todas las cosas por el solo hecho de existir y que solo puede ser apreciado a través de la meditación contemplativa. El sentido práctico de Parish le impide abrir los ojos a la belleza de la sub-creación. Las cosas importantes para él se ciernen en la satisfacción de necesidades materiales, de la manera más cómoda posible, pidiendo ayuda y refugiándose en su invalidez sin intención de superarse» Expósito, «El valor de la vida y la muerte...», 8.

uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*)[sic.].<sup>161</sup>

Como podemos oírnos, tomando las palabras de Heidegger en *Arte y poesía*, se produce una reunión y es esta reunión la clave para entender el valor del arte, no como una praxis particular, un culto propio del artista que se entrega al goce de su creación, sino como un grito de existencia. El artista no es alquimista de sensaciones personales, sino artífice del lugar en el que se produce el encuentro. Ya sean coexistentes artista y espectador, o los separe una distancia espacial o temporal, es en la obra de arte donde se trazan líneas entre ambas subjetividades. Y estas líneas son el sostén del mundo creado por la obra. El artista y los contempladores no constituyen una dicotomía, sino una extensión:

[...] entraron en acción los frenos y el tren se detuvo. No había estación ni cartel indicador, sólo un tramo de peldaños que subía por el verde talud. Al final de la escalera se abría un postigo en un seto muy cuidado. Junto a él estaba su bicicleta: por lo menos parecía la suya y llevaba una etiqueta amarilla atada al manillar, con la palabra Niggle, escrita en grandes letras negras. Abrió la puerta de la barrera, saltó a la bicicleta y se lanzó colina abajo, acariciado por el sol primaveral. Pronto comprobó que desaparecía el camino que había venido siguiendo y que la bicicleta rodaba sobre un césped maravilloso. Era verde y tupido; podía apreciar, sin embargo, cada brizna de hierba. Le parecía recordar que en algún lugar había visto o soñado este prado. Las ondulaciones del terreno le resultaban en cierta forma familiares. Sí, el terreno se nivelaba, coincidiendo con sus recuerdos, y después, claro está, comenzaba a ascender de nuevo. Una gran sombra verde se interpuso entre él y el sol. Niggle levantó la vista y se cayó de la bicicleta. Ante él se encontraba el Árbol, su Árbol, ya terminado, si tal cosa puede afirmarse de un árbol que está vivo, cuyas hojas nacen y cuyas ramas crecen y se mecen en aquel aire que Niggle tantas veces había imaginado y que tantas veces había intentado en vano captar. Miró el Árbol, y lentamente levantó y extendió los brazos. [...] Siguió mirando el Árbol. Todas las hojas sobre las que él había trabajado estaban allí, más como él las había intuido que como había logrado plasmarlas. Y había otras que sólo fueron brotes en su imaginación y muchas más que hubieran brotado de haber tenido tiempo. No había nada escrito en ellas; eran sólo hojas exquisitas; pero todas llevaban una fecha, nítidas como las de un calendario. Se veía que algunas de las más hermosas y características, las que mejor reflejaban el estilo de Niggle, habían sido realizadas en colaboración con el señor Parish: no hay otra forma de decirlo.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Heidegger, *Arte y poesía*, 108.

<sup>162</sup> Tolkien, *Árbol y hoja...*, 75-76.

Cada hoja tiene «fecha de nacimiento» en la que se marca el comienzo de su existencia como creatura por fuera de la mente del artista. Niggle como «padre» busca la perfección en cada una de ellas intentando que alcancen su *telos* en términos aristotélicos. Ya que «la verdad “óptica”, la cognoscibilidad y diafanidad, les vienen a las cosas del hecho de ser pensadas por el Creador, así también el querer creador les otorga su condición de ser objetos de un “sí” y, por consiguiente, les otorga su bondad, como una cualidad que, desde ese mismo momento, les adviene por su propio ser»<sup>163</sup>. Aun así, hay algo todavía más destacable, no es solo Niggle el creador, sino que Parish como observador también forma parte del Árbol, hasta un punto tan intrínseco que para el propio artista no es posible diferenciar aquellas que son producto de su propia imaginación y cuáles son obra de Parish. Pero sí tiene la seguridad de que el páramo como símbolo de la obra de arte es la materialización de un proyecto intercognitivo que, por su cualidades, lleva a que Niggle y Parish se encuentren vagando libres en él.

Es en esa libertad compartida que el puente interpersonal se hace presente, dos consciencias que disfrutan al unísono en perfecta sinfonía como las bellas canciones de los Ainur. Dos dimensiones que confluyen: el proyecto intercognitivo llevado a cabo a través de la construcción por parte del artista de una obra que se concibe abierta en su totalidad de expresiones y un espectador que se entrega. De allí que sea un proyecto, ya que requiere la construcción de un esfuerzo mutuo; y el siguiente paso, el del puente interpersonal, en el que se comparte la vivencia, a veces comprendiendo, a veces por casualidad, de la obra de arte. Un Yo que en la necesidad de satisfacción propia ha podido comunicarse y encontrar un Tú, logrando un Nosotros que se arraiga en un espacio atemporal:

Solo la reflexión tiene acceso a aquello que no es una imagen, una imaginación, pero que tiene *lugar*. En su «serenidad para con lo digno de ser cuestionado» se mezcla con lo perdurable y sosegado, que se sustrae al rápido acceso. Ensancha la mirada, superando lo que está ahí adelante y lo que está a la mano.<sup>164</sup>

Un diálogo fundamental entre los seres humanos que, con cada nuevo paso que damos, como ya advertía Tolkien, hemos dejado de escucharnos en el ruido universal. Con una tendencia globalizadora y tribal, pero no en sentido mítico e identitario, sino desde la

---

<sup>163</sup> Pieper, *Creaturidad y tradición*, 21.

<sup>164</sup> Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Herder, 2019), 161.

exclusión y la separación. La obra de arte en este panorama moderno nos descubre una forma de vernos más allá de las máscaras sociales, de las redes sociales indecisas y lo políticamente incorrecto. El arte es la puerta de acceso a la fuente primaria de la luz, una invitación del artista a indagar entre las nubes de inconsciente, de reclamar señorío, en medida de lo posible, de la nube:

Poseemos en nuestro interior el intelecto iluminante, un sol espiritual que irradia permanentemente luz, que anima toda cosa de la inteligencia, y cuya luz hace que nazcan las ideas en nuestro interior, y cuya energía penetra todas las operaciones de nuestra mente. Mas esa fuente primaria de luz no puede ser vista por nosotros; permanece oculta en el inconsciente del espíritu. Además, el intelecto iluminante alumbra con su luz espiritual las imágenes de que extraemos nuestros conceptos. Y este proceso mismo de iluminación es algo que permanece desconocido para nosotros, pues tiene lugar en el inconsciente; y frecuentemente las imágenes mismas (a lo menos buena parte de ellas), sin las cuales no hay pensamiento, permanece también en el inconsciente o son escasamente perceptibles en el proceso. De manera que lo que conocemos [...] es lo que pensamos, más no podemos saber cómo pensamos ni que, antes de que se haya formado y expresado en conceptos y juicios, el conocimiento intelectual es, en su primer fase, un principio de conocimiento interior, todavía no formulado, una suerte de nube que nace del choque de la luz del intelecto iluminante con el mundo de las imágenes y que, siendo una temblorosa y humilde incoación, empero, invaluable, tiende a aprehender un contenido inteligible.<sup>165</sup>

Es así como la obra de arte reintegra intelecto e imagen, es el sentimiento de encontrarnos en el límite del pensar y lo pensado. Es tal la luz del intelecto provocada por el ejercicio mental del artista que atrae e invita a sus espectadores a acompañarlo. La cohesión de intelectos funciona con la obra de arte como vía comunicativa, el segundo aspecto denominado puente interpersonal. El encuentro prescinde de reglas sociales o compromisos de actitud, es un proyecto conjunto en el que se construye la obra de arte como creatura en sí misma, pero a su vez extiende los lazos de la relación humana y del puente. Y como:

El resplandor estético no es meramente ideología afirmativa, sino también el destello de la vida indómita; al oponerse a la decadencia, hay esperanza en él. El resplandor no es sólo el embuste de la industria cultural. Cuanto más alto es el rango de una obra, tanto más resplandece; sobre todo la obra gris, en la que el tecnicolor fracasa.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Jaques Maritain, *La poesía y el arte* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1955), 124-125.

<sup>166</sup> Theodor Adorno, *Obra completa vol. VII: Teoría estética* (Madrid: Akal, 2006), 392.

Al unirse Niggle y Parish no solo el Páramo crece autónomo y con valor ontológico, sino que ellos mismos logran una trascendencia más allá del hecho concreto de la obra de arte. Se conectan dos intelectos que apuntan al infinito con la excusa de correr el velo, uno desde la contemplación y el otro desde la práctica, aunque ambos con la idea de que las categorías del ser le sean un poco menos extrañas, creciendo en su experiencia vital. En consecuencia, la obra, además de ser un proyecto construido por dos intelectos, es decir una obra abierta, es un puente interpersonal. Una conexión vincular entre ambos sujetos que en última instancia aspira a la trascendencia.

Cada uno a su propio paso y ocupando su propio rol: Niggle con su sensibilidad artística es motor de la creación, aunque incompleto sin sus espectadores. No puede ver más allá de su frenesí artístico y la obra se le objetiviza, es «aquello que debe culminar». Una vez que logra separarse de su producción como algo propio y viaja con Parish al Páramo, puede apreciar y contemplar. Allí se encuentra con la trascendencia junto a su espectador y viaja a las montañas que todavía le son vedadas a Parish. Le son vedadas porque todavía debe vagar y transitar por la prueba vital y demostrarse merecedor de tal salvación. Aún debe probar que no buscará en ese espacio una evasión de su realidad ni pretenderá ser rey de ese mundo que no es suyo ni le corresponde.

## Consideraciones finales

*Raros son aquellos capaces de prever  
a dónde los llevará el camino,  
antes de llegar.*

**J.R.R. Tolkien**<sup>167</sup>

*Belleza oculta  
Largo tiempo te he buscado  
¿Te habré encontrado al fin?*

**Georges Rouault**<sup>168</sup>

La visión de Tolkien, como escritor y académico, proporciona la posibilidad infinita de mundos que simplemente se esconden es la esquina de un papel o la vuelta de una pincelada. La obra de arte como sub-creación análoga a la creación divina no solo supone una conexión metafísica hombre-creación, se considere tanto divina como no, sino que, ante su amplitud, el hombre participa de ella expandiéndola incluso más allá de lo que él mismo puede llegar a ser consciente.

La presente tesis tuvo el objetivo de demostrar a través de la lectura de los ensayos académicos del autor su particular visión sobre el arte. No por su originalidad, como se ha demostrado varios autores comparten su visión y afirman de diferentes maneras los postulados aquí detallados, pero particular, porque en una primera intención se han podido trasladar estos postulados a la praxis ficcional. Se observa que es una primera intención dado el vasto y complejo corpus ficcional, por ello esta investigación realiza un acotado avance en cuanto a la articulación de ejemplos.

Se generó una síntesis coherente de los postulados más importantes que permiten apreciar el valor ontológico del arte en la obra de J.R.R. Tolkien. De este objetivo se extrajeron ideas centrales que se ven representadas a través del esquema de tres capítulos: la Mitopoeia, la creatura filológica, y el proyecto intercognitivo y puente interpersonal.

---

<sup>167</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *El señor de los anillos II: Las dos torres* (Barcelona: Minotauro, 1979), 122.

<sup>168</sup> Georges Rouault, «Oraciones del corazón arrepentido», en *Sobre el arte y sobre la vida* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2007), 144.

La Mitopoeia, es la primera vía de recuperar esa existencia perdida que María Zambrano mencionaba, puesto que impulsa al hombre a conocer formas de ser que ha dejado atrás en su intento desesperado de modernidad. El filomito obtiene de ese amor las claves primarias para acercarse al mundo en su dimensión creatural. Es bajo su estructura que la creatura filológica se acuña y se cobija. La Mitopoeia se sostiene en la imperiosa necesidad de los pueblos de contar su historia, pero no como cadenas infinitas de acontecimientos fieles, sino como aprendizaje, como diversión, como arte. La Mitopoeia le da al hombre flexibilidad para conocer los engaños y embrujos, conociéndolos puede evitar la evasión. Y controlando y equilibrando su sed de posesión a través de la creación evita las tentaciones de la Máquina destructora.

La creatura filología demuestra el alcance del lenguaje en Tolkien. Se sacraliza de tal forma que el verbo del Mitopoeta cumple la misma función que el verbo divino. El hombre es lenguaje en todas sus formas, desde pensamiento hasta expresión, y el juego vivo de conjunciones fonéticas es su pasaje a demiurgo. La fuerza que le nace de unir de manera novedosa letras y sonidos para crear una nueva creatura le proporciona goce y lo colma. En el gozo y la conjunción se proyecta la creatura, que es al mismo tiempo la diversión del vicio secreto y punto de inflexión para un ente propio. La creatura filológica es la expresión palpable de señorío del hombre como sub-creador, preside hasta en última instancia de todo lo material, pero le es posible conectar algo que en principio no tenía sentido ni significado y, sin embargo, bajo su mano reclama estas faltas.

Estas consideraciones nos llevan al proyecto intercognitivo y al puente interpersonal porque el artista no hace solo, no posee en sí una divinidad más propia que el resto de los hombres, es quién inicia la conversación, quién proporciona la línea de comunicación pensando su obra como una obra abierta a ser escuchada. El arte cerrado no es arte en carácter ontológico, podrá ser bello por proporción y armonía, pero es hueco y vacío. La obra abierta es la carta que envía el artista para que en conjunto con sus espectadores se construya el proyecto intercognitivo, el diálogo, el encuentro. Y cuando el diálogo se establece nacen las relaciones interpersonales. Una forma que hermana, que se construye y vincula. Como en toda relación hay un porcentaje de dar y recibir, entender y comprender.

La interdependencia de estos tres puntos centrales construye la obra de arte vista como un baluarte ontológico del hombre. La obra abierta pensada desde un código lingüístico, es decir de expresión, es etimológicamente creatural. La obra de arte creatural es proyectada y los filomitos recorren los puentes que conectan sus vidas cotidianas con nuevos mundos. Además, de encontrarse allí con más aventureros del mundo de Fantasía como él, tanto visitas casuales como largos conocedores del terreno.

Para Tolkien la dimensión metafísica es en la que el hombre experimenta el mundo de una nueva forma. Sin embargo, lo más interesante es que esta nueva experiencia del mundo proviene en primera medida de un estímulo sensorial, como puede ser el color en un cuadro o el sonido de un lenguaje, pero a su vez lo trasciende. No solo hay una unión entre la realidad extramental del artista con el mundo tangible o un puente entre el *logos* universal y el *pathos* individual, sino que se transforma en una experiencia sensible que puede despertar una experiencia metafísica. Allí radica la capacidad sub-creadora, en extraer la sustancia más esencial de las cosas y poder traducirla en un cuadro, en una novela fantástica o en un nuevo lenguaje, aunque solo cuando el artista sepa tocar los acordes del Gran Sabio.

Se abren, por lo tanto, las siguientes líneas de investigación: en primer lugar, reversionar el texto que el autor considera cómo fundacional para la Tierra Media, *El Silmarillion*, desde la estructura Mitopoiética, respondiendo a qué ideas se pueden rastrear en su construcción y lenguaje. Además de cómo, en palabras del mismo Tolkien, tanto *El Silmarillion* como *El señor de los Anillos*, se convierten en aquella mitología que él anhelaba para su pueblo en lengua materna, haciendo un análisis de vinculación entre la idiosincrasia inglesa y la construcción de ambas historias, intentando visualizar que raíces consideró Tolkien que se necesitaban conectar o que armas de sabiduría ocultó en su narración para los más jóvenes.

En segundo lugar, releer en códigos de la creatura filológica los artículos que Tolkien realizó en su labor académica como filólogo y profundizar en su concepto de estética lingüística. Además de ahondar sobre los límites de la creatura filológica, por ejemplo, en conexión con neologismos contemporáneos. Para finalizar, pero en consonancia con las líneas anteriores, trasladar el concepto de proyecto intercognitivo y puente interpersonal a toda la obra ficcional. Esta investigación abarca las narraciones cortas de *Hoja de Niggle* y *El herrero de Wootton Mayor* de modo ilustrativo, pero

quedando abierta a futuros trabajos que recorran los vínculos de obras como *El hobbit* o *Los Cuentos Perdidos*, que no fueron elegidos para la presente investigación, porque debido a su extensión requieren un estudio propio. A su vez, mencionar la importancia del ensayo *Sobre los Cuentos de Hadas* posible de analizar como producción individual.

Los griegos consideraban que la perfección del mundo estaba en su completud y su representación era la de un círculo, que no tenía principio ni fin. Los mundos de la obra abierta son completos porque viven en independencia de su creador. El verdadero arte, no aquel que intenta ser un simple engaño al lector o al espectador, es un encantamiento y de los más poderosos. Abre un portal mental en el que uno se puede sumergir para aparecer en otra realidad independiente de la que consideramos como nuestra. Así como Alicia se escabulle en madrigueras, atraviesa espejos y llega a *Wonderland*.

La participación activa del hombre con su entorno es una obligación para comprender lo que le rodea de manera más consciente y no transitar el mundo en sucesivas maratones. Requiere la paciencia de contemplación y la introspección, relegando, aunque no olvidado, las responsabilidades para trascender un plano existencial diferente. Diferente, pero no por ello mejor, cada individuo es juez y gendarme de su propia experiencia vital. En cada uno recae el peso de elegir que aspecto de la realidad deseamos para absorber cabalmente su sustancia. Tolkien propone el arte como la forma más intrínseca de encontrarse con la esencia del ente, siendo ente en sí mismo. Desprendiéndose de todo lo que le es accesorio ya que lo alcanza con la rapidez característica de lo sensorial, para indagar en las profundidades las posibilidades exponenciales de la existencia.

La clave sustancial radica en que, cuando el hombre encuentre el puente, en búsqueda de esa luz, sienta en su corazón el deseo de cruzarlo, y lo cruce. Si su corazón le infunde miedo o la comodidad de los estímulos del mundo material nunca abandonará la cueva. Pero si su sed de conocimiento lo lleva a cruzar ese puente, volverá para contar las maravillas que ha visto y deseará volver con pasión arrasadora por la inagotable corriente de ese lago inmenso que es el arte. Ningún viaje será para él igual, los parajes cambiarán, incluso los puentes lo conectarán con nuevos páramos imaginados por otros hombres.

Ningún viaje lo dejará indiferente o igual, porque cada uno es único y lo reconectará guiándolo hacia la ambrosía de los dioses. Ambrosía que anhela desesperadamente más que nada en un mundo material que lo engulle y lo rodea recordándole que hay algo más allá de la veloz matriz económica y los automóviles grasientos, de la cadena eterna de horas laborales, de la vorágine y las deudas de cada mes. Lo percibe, lo intuye, lo siente. Hay algo más allá, sino ¿Qué sentido tiene la obra teatral incesante de ser? La obra de arte es la puerta de entrada a una búsqueda vital y es ese su valor intrínsecamente ontológico.

## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

- Tolkien, John Ronald Reuel. *Cartas de Papá Noel*. Barcelona: Minotauro, 2020.
- \_\_\_\_\_. *El hobbit*. Barcelona, Minotauro, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Egidio, el granjero de Ham, El herrero de Wootton Mayor*. Barcelona: Minotauro, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Árbol y Hoja y el poema de la Mitopoeia*. Barcelona: Minotauro, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cartas: Selección de Humphrey Carpenter con la colaboración de Cristopher Tolkien*. Barcelona: Minotauro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El Silmarillion*. Barcelona: Minotauro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona: Minotauro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El señor de los anillos III: El retorno del rey*. Barcelona: Minotauro, 1980.
- \_\_\_\_\_. *El señor de los anillos II: Las dos torres*. Barcelona: Minotauro, 1979.
- \_\_\_\_\_. *El señor de los anillos I: La comunidad del anillo*. Barcelona: Minotauro, 1977.

### **Bibliografía secundaria**

- Adorno, Theodor. *Obra completa vol. IV: Mínima Moralia, reflexiones de una vida dañada*. Madrid: Akal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa vol. VII: Teoría estética*. Madrid: Akal, 2006.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza, 2011.
- Artaud, Antonin. *Carta a los poderes*. Buenos Aires: Argonauta, 2003.
- \_\_\_\_\_. «Lettre aux Recteurs des Universités Européens». *La révolution surréaliste*, nº 3 (1925).
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nueve ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo 21, 2011.

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, edición bilingüe por Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Catedra, 2021.
- Bradbury, Ray. *El hombre ilustrado*. Barcelona: Minotauro, 2009.
- Calvino, Ítalo. *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid: Ediciones Siruela, 2013.
- Calvo Martínez, Clara. *Realidad y fantasía: La arquitectura en la Tierra Media de J.R.R Tolkien*. Tesis inédita de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2019.
- Campbell, Joseph. *Los mitos: Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Carr, Edwar. *¿Qué es la historia?*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Carpenter, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: Una biografía*. Barcelona: Minotauro, 1990.
- Carson, Anne. *Eros: El dulce-amargo*, prólogo de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- Carter, Lin. *Tolkien: El origen de El Señor de los Anillos*. Barcelona: Ediciones B Grupo Z, 2002.
- Cassirer, Ernest. *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1959.
- Colbert, David. *Los mundos mágicos de El Señor de los Anillos: Mitos leyendas y datos fascinantes*. Buenos Aires: Ediciones B Grupo Z, 2004.
- Collingwood, Robin George. *El arte y la imaginación*. Madrid: Casimiro libros, 2016.
- Day, David. *A dictionary of Tolkien*. Londres: Cassell Illustrated, 2016.
- \_\_\_\_\_. *The battles of Tolkien*. Londres: Cassell Illustrated, 2016.
- \_\_\_\_\_. *An atlas of Tolkien*. Londres: Cassell Illustrated, 2015.
- De Sevilla, María; De Tovar, Liual; Arráez Belly, Morella. «El mito: la explicación de una realidad». *Laurus* vol. 12, nº 21 (2006): 122-137.

- De Souza Zanetti, Laura Cristina; Gomes Wielewicki, Vera Helena. «A personagem Éowyn, de O Senhor dos Anéis, sob um viés da crítica literária feminista e dos Estudos da Tradução». *Tradterm*, n° 38 (2021): 252-271, <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v38p252-271>.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1992.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- Emerson, Ralph. *Obra completa vol. VIII: The works of Ralph Waldo Emerson, letters and social aims*. Boston: Fireside Edition, 1909.
- Expósito, Cristián. «El valor de la vida y la muerte en J.R.R. Tolkien desde Hoja de Niggle». *Dios y el hombre* vol. 4, n° 1 (2020): 1-24.
- Ferro, Jorge. *Leyendo a Tolkien*. Buenos Aires: Vórtice, 2012.
- Ficino, Marsilio. *De amore: Comentario al Banquete de Platón*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2016.
- Gándara Fernández, Leticia. «Un viaje por la tierra media: la invención lingüística en el señor de los anillos». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* vol. 46, n° 1 (2020): 171-191.
- Garth, John. *Tolkien y la gran guerra: El origen de la Tierra Media*. Barcelona: Minotauro, 2014.
- Grotta, Daniel. *J.R.R. Tolkien*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1992.
- Guardini, Romano. *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.
- Guthrie, William. *Los filósofos griegos*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1994.
- Han, Byung- Chul. *El Aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.
- Honorato, Diego. «Lo “Irreal” en Xavier Zubiri: el problema filosófico del arte y la literatura (a la luz de J. R. R. Tolkien)», *Revista de filosofía*, n° 73 (2017): 71-

86, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602017000100071>.

Ibáñez, Horacio. *El árbol y las hojas: J.R.R. Tolkien, una estética lingüística*. Buenos Aires/Tucumán: Vórtice/Unsta, 2013.

Isaacson, José. *Filosofía, literatura y etcétera*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

Jauffred Gorostiza, Paola. «Los alcances mitológicos de J.R.R. Tolkien». *Revista Digital Universitaria* vol.13, nº 2 (2012): 1-12.

Jitrik, Noé. *Verde es toda teoría: Literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Buenos Aires: Liber Ediciones, 2010.

Kurlemann, Benedikt. «Entre creación y subcreación: reflexiones sobre el trasfondo teológico y filosófico en *El Silmarillion* de J.R.R. Tolkien». *Verbo*, nº 507-508 (2012): 567- 578.

Marín Martínez, Ricardo. «Tolkien: su tierra media, nuestra tierra media». *Archivos del imaginario* vol. 1, nº 2 (2019): 91-99.

Maritain, Jaques. *La poesía y el arte*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955.

Mentxakatorre Odriozola, Jon. *La muerte como don: J.R.R. Tolkien hacia una metafísica del arte y la redención*. Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, 2018.

Moderno Pedrosa, Joaquín. *Creación y realidad en la poética de J.R.R. Tolkien*. Sevilla, Universidad de Sevilla (sf).

Moreno Báez, Enrique. *El arte, la poesía y la crítica desde el punto de vista cristiano*. Madrid: Ateneo, 1954.

Negre Riol, Montserrat. «El lenguaje de los mitos». *Thémata: Revista de filosofía*, nº 9 (1992): 257-270.

Nubiola, Jaime; Conesa, Francisco. *Filosofía del Lenguaje*. Barcelona: Editorial Herder, 1999.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza, 2012.

- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.
- Pepe, Luz Enriqueta Aurelia. «Mythopoiesis o sub-creación en la obra de Tolkien». *Synthesis*, n° 2 (1995): 41-52.
- Pieper, Josef. *Creaturidad y tradición: Tres ensayos sobre la condición creatural del hombre*. Buenos Aires: Fades Ediciones, 1983.
- \_\_\_\_\_. «Creaturidad». *Revista Philosophica*, n° 2/3 (1979): 15-27.
- Pinto Tapia, Bismarck. «La construcción de la realidad en el universo de J.R.R Tolkien». *Ajayu*, n° 1 (2014): 84-105.
- Platón. *República*. Madrid: Austral, 2006.
- Plotino. *Enéadas vol. 3: V-VI*. Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- Rand, Ayn. *El manifiesto romántico*. Buenos Aires: Grito Sagrado Editorial, 2012.
- Rial, Marcos José. «El hombre y su capacidad sub-creadora: una aproximación a las bellas artes desde J.R.R. Tolkien». *XL Semana Tomista: Persona y Diálogo Interdisciplinar*, Sociedad Tomista Argentina; Universidad Católica Argentina, 2015.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: Ensayos de la hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rouault, Georges. *Sobre el arte y sobre la vida*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2007.
- Rozas Arceo, Alba. «O Hobbit: unha aventura cartográfica». *Elos Revista De Literatura Infantil E Xuvenil*, n° 1 (2014): 123-131, <https://doi.org/10.15304/elos.1.1846>.
- Segura, Eduardo. *J.R.R. Tolkien: El mago de las palabras*. Madrid: Editorial Casals, 2011.
- \_\_\_\_\_. *J.R.R. Tolkien: Mitopoeia y mitología, reflexiones bajo la luz refractada*. Vitoria: Portal, 2008.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1994.

- Sigal, Ignacio. «Performance y filosofía del lenguaje: desde Schelling hasta Tolkien». Segundas jornadas de estudios de la Performance, Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Silva Souza, Mariana. *A caracterização do feminino em The Silmarillion de J. R. R. Tolkien*. Tesis de Maestría en Letras, Universidad Estadual Paulista, 2008.
- Supervielle, Jules. *Poemas*. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2006.
- Zambrano, María. *Obras completas vol. II: Libros (1940-1950)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2016.