

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Poética evanescente o de cómo se escribieron las gestas oníricas
de las Colinas Evanescentes**

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

MEDARDO MAZA DUEÑAS

Directora del trabajo recepcional
Lic. Adriana Jiménez García

Mexico D.F. Noviembre 2013

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradezco la oportunidad de haber tenido una familia de héroes:

A mi padre, el Perico, veterano del 68.

A mi madre, la Morena, soñadora de altura.

A mi hermano Mafaldo, campeón de la vida.

A mi hermano Mabeygnac, caballero andante contemporáneo.

A mi hermana Ardarel, bailarina alma de fuego.

A mi hermano Molay, insurgente de nuestros turbulentos días.

Y a mis perros, que también han sido mis hermanos.

Agradezco a mi personal colegio de bardos, la *Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, y a sus grandes que enseñan a los simples con talla humana, y de los que aprendí, de menos, a escribir otra novela y a sobrevivir en el intento, a saber aquí mencionados en orden de aparición según me tocaron sus clases:

Jorge Maza Reducindo (¡Sí, mi padre! ¡qué fortuna!), Adriana Jiménez García (mi hada madrina y directora de trabajo recepcional), María Emilia Chávez (mi tutora), Adriana González Mateos (que me dio clases también en la UNAM hace más de doce años), Rosina Conde (nuestra valquiria de la Universidad), Oscar Martínez Vélez (en cuyas clases comenzó este proyecto), Xhevdeh Bajraj (quiero ser como él), Teresa Dey (Caperucita Roja feminista), Hugo Hiriart (el viejo caballero Galaor), Mónica Lavín, Elsa Fujigaki, Jesús Anaya (como un monje medieval de corazón liberal), Carmen Ros (no olvidaré el asunto de los infinitivos) y Karla Montalvo. Asimismo, a las encantadoras, gentiles y generosas damas de Espacio Estudiantil, que mejoraron mi vida académica, literalmente, desde mi primer día de clases: Priscilla N.Gil Aguilar, Diana Elizabeth Quiroz Méndez y Marcela Canabal Pulido.

También, en otra honra merecida, agradezco el apoyo de la UACM para la impresión de este trabajo de titulación.

Y, una vez más, como en otra novela dedicada y como en todas las palabras acuñadas bajo sus rizos, a *Élla*, Rita Guidarelli, la Dama Verde de mi vida.

ÍNDICE

• Introducción:	
Del proyecto editorial <i>Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes</i>	4
I. De lo <i>collen</i>:	
Historia mínima de la literatura fantástica y épica.....	9
II. De la eucatástrofe:	
Poética mínima de Tolkien.....	23
III. Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes:	
Homenaje al género de fantasía <i>collen</i> para lectores de diversas edades.....	47
IV. Bajo la colina:	
Del relato popular a cuento infantil ilustrado.....	54
V. Bosque adentro:	
La epopeya busca su prosa.....	60
VI. Castillo hueco:	
De la novela de aventuras a la novela juvenil.....	77
VII. Póquer de cuatrillizos:	
Novela contemporánea polifónica.....	91
• Conclusiones:	
¿Por qué escribe lo que escribe quien escribe?.....	109
• Apéndices:	
○ Bibliografía.....	116
○ Colofón (<i>Nótelo por favor</i>).....	120

Introducción

*Ante él se encontraba el Árbol, su Árbol, ya terminado,
si tal cosa puede decirse 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.*

-Es un don- dijo

J.R.R. Tolkien, *Hoja, de Niggle*.

Poética es una palabra comprometedora.

Puede referirse, tanto a la teoría interna de cualquier obra literaria, como a la elección de un autor para escoger tal o cual tema, estilo o estructura, una vez que se ha decidido a enfrentar la oportunidad de escribir.¹

¿Ó sea que esa *poética* existirá en cualquier obra literaria se quiera o no, sea buena o no?... Sí, allí estará incluso, si el escritor no sabe que existe.

Pero, cuando uno sabe que la *poética* existe, no puede el escritor sino sentirse siempre con cierta vergüenza y deuda ante el lector, sobre el tino más preciso para escoger sus más eficaces y artísticas herramientas para obtener el efecto deseado.

Evanescente, por otro lado, no es una palabra más fácil, aunque sí, bastante más vapuleada. Significa: *algo que se desvanece, desaparece*² y que, por tanto, es algo sutil... pero ¿y qué desaparece aquí? ¿Dónde está lo pretendidamente sutil?

La única defensa coherente es esta: La *poética es evanescente*.

¹ Véase *Poética* en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Joaquín Forradellas y Angelo Manchese, Barcelona, Ariel, 2000.

² Véase *Evanescente* en el *Diccionario del uso del español*, María Moliner, Tomo I, Madrid, Gredos, 1998.

Ah, y *evanescente* también hace referencia al título de la obra que aquí se analiza: las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* que, a su vez, hacen referencia a la geografía en donde ocurren sus relatos: las Colinas Evanescentes.

Y la fantasía es evanescente. Oh, sí.

Así pues, esta tal *Poética evanescente* no es sino, simplemente, la confesión del escritor sobre cómo se escribieron los cuatro libros del ciclo antes mencionado. Y ciertamente se agradece esta oportunidad de contarle a alguien más, lo que normalmente sólo quiere escuchar una libreta.

Pero hay una cosa más a decir de la evanescencia, la poética y este proyecto: que han sido escritas buscando la prosa poética, una prosa que pretendidamente logre el objetivo narrador de la prosa, al mismo tiempo que el de poesía o *la manifestación del sentimiento o experiencia estética por medio de la palabra*,³ y este tipo de narrativa, tanto por su dificultad de asimilación, como por sus múltiples capas de significado, pueden tornar su comprensión en tenue y evanescente.

Las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*, están constituidas por cuatro libros: *Bajo la colina*, *Bosque adentro*, *Castillo hueco* y *Póquer de cuatrillizos*, y son una muestra personal de la curva de aprendizaje de la carrera de Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, buscando completar las tareas del ciclo del libro, desde la idea inicial del autor, al diseño editorial y de formación de páginas hasta las manos del lector.

La consolidación del proyecto evolucionó sus identidades y salidas al público a partir de los trabajos de certificación de diversas materias: En *Literatura infantil* (2007-I) surgió la idea del primer libro para niños con Oscar Martínez Vélez, *Bajo la colina*, que tomó su forma de poema narrativo en *Poesía II* (2008-I) con Xhevdeth Bajraj, donde se escribió su continuación, *Bosque adentro*. En el semestre 2009-II las materias de *Diseño de libros y revistas* con Elsa Fujigaki y *Producción Editorial* con Jesús Anaya, ofrecieron las destrezas para elaborar las maquetas de imprenta de ambos libros infantiles.

³ Véase *Poesía en el Diccionario de la lengua española*, Tomo II, Real Academia Española, Madrid, Espasa, 2002.

Póquer de cuatrillizos por su parte, fue el resultado de las materias de *Novela I* (2007-I), *Novela II* (2007-II) y *Novela IV* (2010-II)⁴ con Adriana Jiménez García, en las que, buscando antecedentes de un protagonista para escribir otra obra distinta, me encontré ante la imperativa necesidad de escribir lo que en un principio era solamente una anécdota periférica.

Por último, *Castillo Hueco* fue escrito en el semestre 2010-I, al descubrir la necesidad de un puente de literatura juvenil entre los primeros dos libros infantiles, y *Póquer de cuatrillizos*, la novela para adultos.

Como textos, los cuatro libros son un homenaje a la historia de la literatura fantástica, donde cada tomo se procura en que el estilo, la temática y la edad del protagonista, concuerden con la edad del lector al que está dirigido.

Como producto editorial, gracias a la beca estudiantil de licenciatura, se pagó al notable artista plástico Ari Aboytes Cortés⁵ para ilustrarlos, ajustando las imágenes a un formato de libro de bolsillo, con el menor desperdicio de papel posible en la selección del tamaño de los folios, y se procuró que las ilustraciones fueran creciendo en complejidad y disminuyendo en preponderancia, ajustándose a la edad creciente de los lectores esperados.

Para la publicación de los textos, afortunadamente se obtuvo el apoyo de la *Cuarta convocatoria de Proyectos estudiantiles 2010*, para un tiraje de mil libros en fomento a la lectura de los dos primeros tomos, *Bajo la colina* y *Bosque adentro*, que se donaron a bibliotecas de los DIF-DF para el programa de *Niñ@s Talento*, y a cuatro programas de fomento a la lectura de la Secretaría de Cultura del DF: *Libro-Clubes* de la ciudad de México, a estaciones de policías y de bomberos de los programas *Letras en Llamas* y *Letras en guardia*, al público de dos salas de espera de clínicas del programa *Sana, sana leyendo una plana* y los Metro-puertos de *Para leer de boleto en el metro*. Así mismo, en octubre de 2013 *Delfín Editorial* imprimió, para el público en general, los tres primeros tomos de la colección.

La Poética Evanesciente que el lector está por abordar, consta de siete capítulos, en los que primero se postulan las características de la tradición literaria de la fantasía épica,

⁴ El curso de *Novela III* (2008-I), fue cursado con la profesora Mónica Lavín donde precisamente brotó el proyecto del libro IV de las *Gestas oníricas*.

⁵ De quien el autor tiene el privilegio tanto de haber recibido su participación en el proyecto, como de su amistad.

para compararlas con la propuesta de cada uno de los cuatro libros de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*.

El capítulo I, *Historia mínima de la literatura fantástica y épica*, es un brevísimo recuento de los antecedentes literarios del subgénero de la fantasía épica desde las epopeyas de la antigüedad hasta J.R.R.Tolkien, enumerando los quince elementos que sus herederos literarios han utilizado para sus *imitatio auctoris*, postulando un subgénero al que aquí se le denomina como *collen*. Lin Carter es la fuente fundamental para esta recopilación, y Robert Graves para las bases simbólicas de lo llamado *collen*.

El capítulo II, *Poética mínima de Tolkien*, en tanto piedra angular del género e inspiración principal para quien esto escribe,⁶ presentan siete estrategias literarias que utilizó J.R.R.Tolkien para el efecto y verosimilitud de su árbol de cuentos, acudiendo tanto a los propios postulados de la poética que presentó en su ensayo *Sobre cuentos de hadas*, como las opiniones de sus biógrafos y críticos: Humphrey Carpenter, Tom Shippey, Eduardo Segura, Katheryn Crabbe, Fernando Savater, y Joseph Pearce.

El capítulo III, *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* ofrece perspectivas sobre la aplicación de algunas estrategias mencionadas en la poética de Tolkien y en la literatura *collen* de sus seguidores, para la construcción de los cuatro libros del ciclo. Primordialmente resalta la estructura del *Viaje del héroe* que Christopher Vogler hace a partir de los trabajos de Joseph Campbell.

El capítulo IV *Bajo la colina: de cuento popular a cuento infantil ilustrado*, cuenta una breve reseña de la obra, presenta los referentes literarios a los que rinde homenaje, su estructura y propuesta editorial, las estrategias discursivas que lo constituyen, la aplicación de los elementos mitológicos *collen* que lo integran, y el matiz escogido de *El viaje del héroe* para un relato para niños de 6 a 8 años.

El capítulo V, *Bosque adentro: la epopeya busca su prosa*, utiliza el mismo formato de presentación y análisis que el capítulo anterior: reseña, referentes de homenaje, estructura, diseño editorial, elementos *collen*, y el *Viaje del héroe*, con sus variantes para ser aplicado a un relato infantil para niños de 9 a 11 años. No obstante, al preponderar el texto sobre la imagen, se dan ejemplos del uso del lenguaje para la procuración de efectos literarios sobre el lector.

⁶ Y absolutamente omnipresente en mi formación como lector, escritor e individuo.

El capítulo VI, *Castillo Hueco: de novela de aventuras a novela juvenil*, sostiene el formato de los capítulos anteriores, pero incrementa el detalle del análisis del efecto a partir de ejemplos específicos, y combina el análisis de los elementos collen con la estructura del *Viaje del héroe*, con el fin de explicar las modificaciones necesarias en un relato para lectores adolescentes de 12 a 15 años.

Finalmente, el capítulo VII *Póquer de cuatrillizos: novela polifónica contemporánea*, si bien en la misma línea de análisis que los capítulos anteriores, amplía los detalles sobre las estrategias discursivas en el uso del lenguaje, del narrador, de los diálogos, del tiempo, del ritmo y de la evolución de los personajes. En cuanto al homenaje de sus fuentes literarias, se presenta un pretendido experimento de hibridación de géneros - propio de la novela moderna- donde se dota a cada capítulo con el tono de un género o subgénero literario distinto, tales como la novela negra, la gótica, el cuento popular, el pastiche revolucionario, la picaresca, el teatro y la de una novela dirigida al público adulto.

Si bien *Poética evanescente* es primordialmente un trabajo recepcional, se ofrece como texto de divulgación para todo público, sobre los procesos del escritor para forjar su obra; o que, al menos, puedan entenderse los primeros dos capítulos como ensayos independientes sobre la literatura fantástica. Este esfuerzo acaso puede provocar que los académicos encuentren sus definiciones ingenuas y superficiales, al mismo tiempo que quizá al público en general les parezca de pronto una obra narratológicamente muy técnica.

Pero en la búsqueda está el viaje.

I

*Faerië cuenta con muchas cosas más que elfos y hadas,
Con más incluso que enanos, brujas, gnomos, gigantes o dragones:
Cuenta con mares, con el sol, la luna, y el cielo; con la tierra
y todo cuanto ella contiene: árboles, y pájaros, agua y piedra, vino y pan,
y nosotros mismos, los hombres mortales, cuando quedamos encantados*

J.R.R. Tolkien, *„Sobre los cuentos de hadas.*

De lo collen:

Historia mínima de la literatura fantástica y épica⁷

El hombre de pronto, pudo nombrar.

Y por vez primera gracias a la palabra que transmitían a otros, los que morían, dejaban detrás de ellos el secreto para encender el fuego y los tiempos propios para la cosecha que habían costado varias generaciones de observación y de transmisión oral y que, poco a poco, el saber acumulado sobre la naturaleza comenzó a darles a los humanos una perspectiva de los ciclos del mundo, y acaso comenzaron a comparar a la natura con ellos mismos: las mujeres se embarazaban y parían como los campos; las estaciones reverdecían y se marchitaban, como la vida de sus propias familias.

Pero más aún, se preguntaron alguna vez “¿Para qué *Ser?*” y esa respuesta la buscaron en las historias que la naturaleza a su alrededor parecía contarles, y esa misma respuesta, la heredaron oralmente durante miles de años.⁸

⁷ Con más amplitud puede seguirse la historia de la literatura fantástica en Lin Carter, *Tolkien: A look behind the Lord of the Rings*, Ballantine, Nueva York, 1969. O su versión en español: Lin Carter, *Tolkien: El origen de El Señor de los Anillos*, Barcelona, Ediciones B, 2002.

⁸ Las tradiciones orales de las que depende la vida o la muerte, deben permanecer rígidas y sólidas, sin muchos cambios, como los tiempos exactos en que se desborda el río “al enfurecer” o los colores precisos de las plantas “amigas del hombre” que curan. Véase Ong, Walter, “III: Algunas psicodinámicas de la oralidad”,

Esas respuestas perfilaron la identidad de cada cultura.

Esas palabras ensamblaban al hombre con su entorno.

Era su verdad. Eran los mitos.

Sin embargo, alguna vez uno de estos pueblos, encontraron un valle verde y fértil entre los ríos Tigris y Eufrates, donde la cacería y la recolección era abundante, y pronto, por vía de un cuento u otro, descubrieron que de la tierra misma se volvía a producir de cada semilla sembrada, y de entre todos los pueblos de la tierra de entonces, ellos, los sumerios, fueron los primeros en instalarse en hogares donde los jardines no eran territorios salvajes, sino sus campos de cultivo, y con la holganza de la panza, en lugar de cazarlo todo para comerlo, pudieron domar animales que les comenzaron a proveer de leche, lana, ayuda en el trabajo...

Y entonces, por primera vez en los cincuenta mil años de la historia de la humanidad, tuvieron de más. Les sobraba alimento, herramientas y materiales.

Allí y así y con ellos, después de la palabra, vino la siguiente mayor invención del hombre: el comercio. Quienes tenían más, podían intercambiar y comenzar a adquirir un poder que no era el de la fuerza bruta, sino el de los bienes de trueque que ahora debían, de algún modo, ser contados y controlados por los que comenzaron a empoderarse con su posesión.

Y así los sumerios inventaron la escritura hace más de siete mil años: Para contar sus mercancías.

Pero era una idea demasiado buena para quedarse allí⁹.

Entonces las tradiciones orales comenzaron a resultar amenazadas por la escritura porque, paradójicamente, la palabra escrita permitía contener y preservar cosas estáticas y entonces, sobre esa base, contrariando la naturaleza estática de la oralidad, comenzar a generarse nuevas ideas, y nuevas ideas, y nuevas ideas¹⁰...

Al poco, así como las semillas molidas en harina puestas a cocer sobre una piedra les dio el pan, la vieja fuerza bruta reivindicada para robar los bienes de los demás, se unió

en *Oralidad y escritura. Técnicas de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

⁹ Hubo quienes empezaron a registrar sus sueños donde interpretaban el sentido del cosmos a través de ellos, y se llamaron así mismos *Oniromantes*. Jean Bottéro, *La cocina más antigua del mundo: la gastronomía en la antigua Mesopotamia*, Barcelona, Tusquets, 2005, págs. 44-45.

¹⁰ Ong, Walter, op. cit.

a la música, voz del alma; mezclándose con los modos de las tradiciones: y así la épica, los cantos de las guerras vinieron a ser inventado por ellos casi al mismo tiempo que el pan (y la cerveza).

Y nació el primer relato de proezas que quedó eternizada en trazos sobre barro cocido: el *Gilgamesh*¹¹, donde ya los más hondos de los temas de la condición humana aparecieron: la búsqueda de la inmortalidad, la ayuda de una mujer de sexualidad libre, la sabiduría de un anciano que tuvo la precaución de construir un arca para el diluvio o la iniciación por el inframundo. Ah, y un amante varón que los dioses le enviaron a Gilgamesh para que se sosegara.

Había iniciado, no sólo la literatura fantástica primera, sino la literatura en sí misma, preservando una forma de entender el mundo en un lugar y momento determinado que, salvado del tiempo, podía imaginarse una y otra vez.

Como las mareas.

Para volverse al relato una y otra vez.

Como las mareas.

Para estar dentro de una historia que no es la que le pasa a uno diario.

Para entrar en un acontecimiento imaginado, que pudo haber pasado o que no, que pudiera creerse verdadero o no. El fenómeno de *ficcionar* estaba operando.

Y de esta primera semilla, los demás pueblos más allá de las montañas, los valles y los ríos, se contagiaron, en esos miles de años en que, a partir de la idea de la primera casa, los egipcios terminaron convirtiéndolas en pirámides; y los primeros comerciantes, los fenicios, terminaron vendiendo sus mercancías, expandiendo la escritura hasta la costa sur del África. Y de las primeras guerras de entonces, los micénicos obtuvieron Troya.

Oh sí. Troya. Ilión.

Y entonces, de la tradición de los micénicos mediterráneos que, en la placidez de una tierra benévola con pocas nieves, muchas frutas y amplios mares pléticos de relatos de comerciantes, brotó la más grande épica de todos los tiempos por Homero, *El Ciego*¹², donde la furia de un malcriado matador de hombres, por la muerte de su amado escudero (o

¹¹ Anónimo, *Gilgamesh o la angustia por la muerte poema babilónico*, trad. Jorge Silva Castillo, México, El Colegio de México, 1994.

¹² La tradición dice que quizá le decían *El Ciego*, porque quien no ve el mundo corriente, es capaz de mirar de frente la verdad del mundo. ¿De tal modo que imaginar y relatar, es quizá de algún modo, adentrarse en las verdades de los pueblos y con ellos de la especie misma?

de su escudero amante), da el pretexto para el relato que terminó por educar y cimentar el imaginario de millones de habitantes durante miles de años, a medio continente a la redonda.

Obviamente, con tal impacto lírico, narrativo, educativo, figurativo, teológico, semiótico y geográfico durante tanto tiempo, (por aquellas eras en que los derechos de autor significaban que todo era de todos), hubo una intensa lluvia de relatos en torno a *La Iliada* donde ,tomando aquello o aquello que cada quien quisiera, se confeccionaban nuevas tramas, y de donde quien quería entrar en la lid, copiaba de los imitadores y les añadía cualquiera buena idea.

Las más de aquellas versiones no soportaron las mareas del tiempo y las conquistas, pero la épica como género ya contenía y sostenía con un estilo narrativo sofisticado en verso códigos simbólicos que, a través de arquetipos mitológicos¹³ expresaban artísticamente el propio punto de vista del autor.

Y a esto llamó J.R.R.Tolkien *Mitopoeia*¹⁴.

Y la *mitopoeia* de la épica, creaba desde entonces, reinos imaginarios en un universo como lo figuraban sus autores (y que tanto ellos como millones tras ellos dieron por cierto como verdades geográficas del mundo), donde las acciones de los personajes se involucraban con criaturas que no eran humanas sino encarnaciones de la naturaleza, como dioses y espíritus (cual las driadas y arpías), en donde había una ecología fantástica de animales salvajes (como el grifo igual de distante y posible que los leones), en donde los motivos narrativos de la misión del héroe (con Odiseo queriendo regresar a casa) o las luchas de capitanes (Aquiles contra Héctor), eran las piezas de luchas entre opuestos, representando fuerzas cósmicas mayores (los bandos del Olimpo para devastar o salvar Troya).

¿Qué distanció a *La Iliada* de todos sus hijos menores? No solamente la estructura y figuras de virtuosismo literario, sino que, el poema de Homero, a pesar de estar basadas en una tradición milenaria de relatos orales de aedas micénicos, sintetizó en lo mejor y más integral de su contexto, ofreciéndole a su cultura una reinterpretación de sí misma, renovando el pensamiento, pero conservando el espíritu de lo anterior.

¹³ De los que se hablará con más amplitud en el capítulo III y IV.

¹⁴ *Mythopoeia* en el original en inglés, que en griego significa “generando mitos”.

Rodaron los tiempos que fortalecieron al mayor imperio del mundo: Roma, que en su poderío, fragmentó las distancias y comunicó a tribus de los bosques con pueblos de las arenas y estos mismos romanos se quitaron el sombrero ante *La Iliada* de tal modo que su mayor épica, *La Eneida*, es sólo una de estos apócrifos de un sobreviviente de Troya.

Nació el Cristo partiendo la historia. Cayó Roma partiendo Europa. Las guerras y la confusión obligaron a la gente a vivir recluida en fortalezas, y las tierras entre una morada y otra, eran tan salvajes en el norte de Europa, como los dioses de sus mitos y tradiciones, que la iglesia católica pretendió ocultar y que aún hoy sobreviven enmascarados como santos.

En esos largos tiempos de campos verdes y corazones negros, el espíritu de la *Iliada* y las épicas –ya fueran rescatadas de los vikingos por escribanos irlandeses herederos de los druidas, o traídos por la invasión árabe sobre España-, se mezclaron con los mitos y la *mitopoeia* de los pueblos del noroccidente de Europa y, poco a poco, generaron su propio tipo de épicas para resaltar el nacionalismo de una región u otra, ratificando los vínculos en sus cuentos, con la tierra que los parió, aportando personajes heroicos, que viajando a las fronteras del mundo conocido (casi a la vuelta de la esquina de los mapas), encontraban gentes de costumbres curiosas, inventando civilizaciones y sus modos, entre monstruos fantásticos, objetos y talismanes mágicos o espadas con nombres propios que aquí hicieron su primer aparición literaria.

De los germanos bajo los pinares oscuros entre Alemania y Dinamarca nació el *Beowulf*, estrenando una batalla final contra un dragón. De entre las colinas celtas, el galés *Mabynogion* parió al rey Arturo. El *Kalevala* sueco fue compuesto -en una lengua que tiene la mayor cantidad de pronunciación de vocales- para las hazañas de Kulervo. El *Voluspa* de los fiordos escandinavos versó sobre la Tierra Media en la que habitaban los hombres, que se hallaban entre los reinos de los dioses, los elfos, los gigantes y los infiernos. *El cantar del Mío Cid* fue tronante con hechos verídicos de aquel grande español. Tal como la historia tornada en leyenda de el *Roldán de Roncesvalles* de los francos que luego inventarían Francia, o las *Lusiadas* de Portugal.

Por entonces un libro costaba tanto como un caballo, que equivalía al precio de varios cientos de gente plebeya. Saber escribir era don y oficio de la iglesia (y unos pocos más), que compilaban y censuraban lo que les venía en gana y, aunque nada parecía

moverse, los barcos cada vez llegaban más lejos y los dineros comenzaron a ser más pudientes que los reyes: estaba naciendo la burguesía y otros modos de hacer las cosas, mucha más gente de pronto tuvo opción de tiempo libre o de letrarse, escribiendo ya sin tanto virtuosismo del verso, y la prosa narrativa vino al fin a ser deseada, escrita y leída, cuando los amanuenses al traducir y transcribir todas aquellas baladas épicas, comenzaron a añadirle lo que su ingenio les sugería, adaptando las nuevas versiones en prosa o *romances*, a las nuevas lenguas europeas en surgimiento, y como estaban dirigidas a entretener a las cortes de los reyes: así nacieron los libros de caballerías

Y llegó el primer gran éxito editorial del mundo europeo: el *Amadís de Gaula*, donde se contaban las aventuras de la élite del momento: los caballeros de cortes imaginarias y sus hechos, introduciéndose en estos relatos por primera vez el personaje de *el mago*, quizás eco de los druidas celtas o del sabio Odín “Capa gris”. También surgió la magia como elemento narrativo, como una herencia caída de la religión, tinto en los rituales paganos de los viejos dioses del norte.

Con este gran éxito editorial, surgieron una cantidad avasalladora de pastiches y apócrifos, tal como hubo en torno a *La Iliada*, pero sin el criterio del gusto de la gente para preservar los cantos, al poco fueron tales los intentos de cada autor de ser más superlativo y sorprendente, que llevó a la confusión del género, aunque por supuesto, no sin joyas entre caramelos: como el *Orlando el furioso* de Ludovico Ariosto o el mismísimo *Le mort D'Arthur* de Thomas Malory, donde terminó por solidificarse la leyenda del rey Arturo¹⁵. Incluso hubo un autor italiano que mezcló al rey Arturo con Alejandro Magno y el Preste Juan.¹⁶

Y todo este marasmo fue la olla de la aparición del siguiente titán después de *La Iliada*, que sacudiría la cultura occidental con la síntesis en una renovación tan poderosa en la forma del más grande relato de caballerías del mejor de todos los caballeros andantes que se tengan memoria y, al mismo tiempo, fundando la primera de las novela moderna: *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*. Era 1605 y la prosa poética de la lengua española alcanzó su cumbre, potenciada su palabra verdadera por la mano de un hombre

¹⁵ En el que John Boorman se basó para la película de *Excalibur* (1982).

¹⁶ Nada muy distinto de lo que hacemos los escritores de fantasía contemporáneos al juntar un hada celta con una medusa griega y un grifo persa.

extraordinario, gentil, valiente y liberal, que tuvo tanta aventura y desventura como el hijo de la Mancha.

En *El Quijote* por fin dejaban de ser los protagonistas príncipes, reyes o semidioses, que, desde *Gilgamesh*, parecían ser los únicos dignos de andanzas. Aquí la gente normal tenía episodios coloquiales de profundidad filosófica y transformaciones psicológicas que por fin, gracias a la reciente imprenta, podía alcanzar al hombre común y corriente que se las hubiera arreglado para saber leer.

¡Y pensar que hay quien desdeña a la literatura fantástica siendo la *Iliada* y *el Quijote* grandes hebras de su trama!

Siglos más tarde, así como el comercio provocó el surgimiento de la escritura, o las guerras propiciaron el surgimiento de las épicas, y la burguesía promovió la vitalidad literaria así, en la vieja patria del Rey Arturo, la dura llaga de la industrialización generaría un movimiento literario de contracultura que, ante el dolor y la pérdida de un mundo verde existente en el que sobrevivimos a las glaciaciones, cuajó la literatura fantástica épica contemporánea.

William Morris, un escritor y pintor prerrafaelita de finales del siglo XIX -que diseñaba y fabricaba sus propios libros- fue el primero en comenzar a escribir de una edad media no como recreación histórica a la Walter Scott, ni como la realidad que imaginaban tener en torno, sino evocando una era idealizada como pudo haber sido,¹⁷ tal como aparece en *The Well at the World's End* (1892), entre tantas otras de su obras. Poco después, Lord Dunsany -décimo octavo barón de línea directa normanda de los que conquistaron Inglaterra-, escribió *La hija del rey del país de los elfos* (1924) entre muchas otras de las piezas literarias que más tarde inspirarían a P.H. Lovecraft. Erick Rücker Eddison, militar retirado, escribió su épica de *La serpiente Uróboros* (1922) y Mervyn Peake su siniestra y magnífica trilogía de *Gormenhast* (1946).

¹⁷ Estos universos narrativos proto-medievales caen en la categoría de lo que Tzvetan Todorov llama de lo *maravilloso exótico*: "...Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivos para ponerlos en duda (...). La mezcla de los elementos naturales y sobrenaturales de lo maravilloso exótico, sólo existe para nosotros los lectores modernos, ya que el narrador implícito de los cuentos sitúa todo al mismo nivel de lo "natural" (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1981, pp. 46-47) La escritora Teresa Dey refirió en clase el fenómeno como *traspolación fantástica*, conformada por regiones donde las leyes sociales y naturales, se mantienen en una visión de periodo, circunscritos a cosmogonías de elementos mitológicos de distintas culturas.

Y estos fueron los cantares de gesta, los libros de caballerías, las epopeyas que, como hierbas que florecen una sola estación, prepararon la tierra donde estaba por crecer el más hermoso árbol de cuentos de la *mitopoeia* europea: el *Árbol de Amalion*. El árbol de los cuentos de J.R. R. Tolkien, con sus raíces en *El Silmarillion*, su tronco en *El Libro Rojo de la Comarca del Oeste* (como le llaman a *El Señor de los Anillos* dentro del propio libro) y sus ramas de cuentos,¹⁸ que florecieron en poemas, ensayos, apéndices y semillas para un nuevo bosque de literatura bajo cuya sombra se consolidaría un propio género literario en sí mismo.

J.R.R.Tolkien con su obra llevó a cabo una síntesis de las tradiciones mitológicas del noroeste europeo (celtas, germanos, sajones y escandinavos)¹⁹ creando una visión poética de coherencia, verosimilitud y potencia narrativa superiores a las de sus predecesores, en opinión de quien esto escribe.

La contundencia mitopoética de Tolkien es tal que, tras sus postulados narrativos, una nueva ola de emuladores condujo sus propios derroteros literarios bajo sus parámetros arquetípicos y paradigmas mitológicos, añadiendo elementos de su propia cosecha, que pueden o no ser cabales por sí mismos como obras magnas (tales como el ciclo de *Añoranzas y Pesares* de Tad Williams, *Bosque Mitago* de Robert Holdstock, las *Crónicas de Prydian* de Lloyd Alexander, *El último unicornio* de Peter S. Beagle o el de *Terramar* de Ursula K. Le Guin), provocando un marasmo de pastiches sobre pastiches como todos los apócrifos troyanos tras Homero o los libros de caballerías tras el *Amadís de Gaula*, hasta la posterior síntesis mitopoética del género en tan grande obra, que desde entonces alcanza con sus ecos todas las palabras.

En la fusión mitopoética contemporánea de lo post-tolkiniano, la globalización ha incluido imaginarios de muchas otras mitologías, como la serpiente emplumada mesoamericana, el grifo persa, el pegaso griego o el concepto chino del dragón-naturaleza.

Sin embargo, el enfoque y la tónica cultural predominante del género de la literatura fantástica, sigue siendo el noroccidental europeo, con la espada, el dragón y el hada a la sazón, y más aún ahora que las recapitulaciones bucólicas proto-medievales han adquirido

¹⁸ John Ronald Reuel Tolkien: *The Lord of the Rings: I The Fellowship of the ring, II The two towers, III The return of the king*, New York, Ballantine, 1973; *The Silmarillion*, New York, Ballantine, 1982.

¹⁹ Aunque David Day explora en su libro *El Anillo de Tolkien*, también posibles fuentes del oriente medio y lejano.

un prestigio de contracultura²⁰ ecológica contra las corporaciones trasnacionales, que como grandes dragones, acumulan riquezas impensables, devastando toda natura en torno a ellas y devorándose unas a otras en hecatombes que se cobran culturas y regiones enteras del mundo.

Ante tal desenfreno capitalista y tecnológico que centrifuga la vida moderna en una prisa a todos los lados y a ninguno, la aportación cultural de Tolkien de un reencuentro con la naturaleza -a partir de su entrañable *mitopoeia*- se ha convertido en adalid de muchas otras manifestaciones culturales, desde las sectas alternativas de religión *wicca* o el fenómeno editorial de *Harry Potter*, hasta el nuevo pasto de consumo de Hollywood de cualquier cosa que se parezca a la versión cinematográfica del *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson.²¹

En la primera década del siglo XXI, la literatura fantástica es ahora un fenómeno de *best-seller*, y los editores y libreros -quienes han inventado los subgéneros de la narrativa para saber en qué anaqueles de venta colocarlos- ahora a veces catalogan a este tipo de “literatura fantástica” entre las obras de terror gótico y ciencia ficción, o entre los anaqueles infantiles.²²

La literatura fantástica, como todas las otras catalogadas como subgéneros, trabaja con un limitado número de variables temáticas, y aunque no necesariamente de contenido y estilo definido. Es decir, toda la novela llamada de ciencia ficción, gótica, de vampiros, policiaca, erótica, del narco o de fantasía, circunscribe a sus autores a formatos y paradigmas copiados de la tradición de sus autores canónicos que, si por una parte facilitan el planteamiento dramático, por otra esa misma comodidad estructural puede estrangular la necesidad del autor de generar la *desautomatización*²³ que permita ver con ojos renovados

²⁰ Tal cual como fue en el Renacimiento y el siglo XIX, la recapitulación griega fue la contracultura del Humanismo y la Ilustración. Uno de los bienes de la globalización es haber permitido que otras contraculturas surjan en las del orientalismo, Mesoamérica y cualquier otro lugar del mundo.

²¹ Y no es que me queje de ello, porque cuando niño, hallar algún rastro de esta fantasía era subcultura *underground* en México, aunque ahora los críos que la tienen a la mano, les llega mucho antes por lo cibernético que a través de la palabra escrita, y no porque no pueda haber arte en la fusión visual contemporánea, sino por lo pasivo que puede tornar al público al que está dirigido.

²² En el siglo XIX, todas las tradiciones mitológicas no judeocristianas, así como todos los cuentos populares eran tenidos por el positivismo como restos de la *adolescencia* cultural de la humanidad y por ello, se relegaron a los anaqueles de la literatura infantil. Para saber más sobre este proceso: Arturo Souto Alabarce, *Robin Hood* (Introducción), Porrúa, México 2004.

²³ “...La finalidad del arte es dar una sensación de objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en

el lugar común que sus lectores de nicho agradecen, pues el lector de subgénero conoce muy bien su apetencia, detectando y despreciando de inmediato al autor inseguro y, lamentablemente, suele también renegar de toda obra fronteriza que se salga del molde prefigurado por el canon, frontera donde, paradójicamente, se encuentra la renovación del género mismo y la posibilidad de que la novela sea algo más que lo que exige el mercado del libro, extraviándose la posibilidad de la novela de la que habla Italo Calvino,²⁴ como “un ser con múltiples capas de significación en torno a un núcleo poético”, donde pueda sazonzarse la inmortalidad de una obra sin importar su género o subgénero, sino, como dice Heriberto Yépez, se llega a la novela como “un proceso que describe la transformación drástica de un personaje. El viaje hacia otra existencia”²⁵, rompiendo la tradición del subgénero en la propositiva naturaleza de la obra de arte universal, tal es el caso de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes con los libros de caballerías, *Madame Bovary* de Flaubert con la novela rosa, *Crimen y Castigo* de Dostoievski con la nota roja, *Moby Dick* de Herman Melville con la novela de aventuras, *Fundación* de Asimov en la ciencia ficción y, por supuesto, *El Señor de los Anillos* de la literatura fantástica épica.

Así pues, como en una cocina, el escritor con su limitado número de ingredientes para su novela de subgénero, depende de la sazón de su estilo para cocinar su obra. ¿Cuáles son entonces, de nuevo, los ingredientes mínimos de la literatura fantástica épica?

Recapitulando:

De las epopeyas de la antigüedad: los reinos imaginarios (la isla de los lotófagos); los personajes no humanos encarnados en la naturaleza (Dafne la driada, el centauro Quirón); la ecología fantástica (el río Escamandro, el remolino de Caríbidis, la hidra de Lerna, la quimera de Belerofonte); la misión del héroe (Odiseo de vuelta a casa), la lucha entre capitanes (Héctor y Aquiles); la dicotomía cósmica insertada en los hechos del mundo (olímpicos sobre Troya); poderes sobrenaturales de sacerdotes y rituales (la peste sobre los aqueos por el rapto de Briseida).

aumentar la dificultad y la duración de la percepción...” Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2002, p. 60.

²⁴ Italo Calvino, “Respuestas a preguntas sobre la novela (1955)” en *Mundo escrito y mundo no escrito*, Madrid, Siruela, 2006, pg. 35.

²⁵ Heriberto Yépez, “Carta a un viejo novelista” en *Replicante*, vol. V, núm. 17, invierno 2008/2009, p.14, (Guadalajara), 2010.

De las épicas europeas nacionalistas: viajes a fronteras del mundo conocido, ficcionando sus allendes (el reino del Preste Juan de la India); la invención de pueblos curiosos protohumanos (los sciápodos con una sola pierna); objetos, armas y talismanes mágicos (el anillo de los nibelungos, la espada Grunting de Beowulf).

De los libros de caballería: introducción de la magia a partir del sincretismo con los rituales paganos del norte, y el mago como la versión pagana de los sacerdotes mediterráneos (Merlín, El Sabio Festón némesis del caballero de la Triste Figura).

De la literatura fantástica moderna: Reconstrucción de una Edad Media no como fue, sino como pudo haber sido (William Morris); la ficción como plataforma para reflexiones más allá de la peripecia, ponderando la lírica y la filosofía sobre la épica (Lord Dunsany); usos de paradigmas arquetípicos en sincréticas fusiones mitológicas (Rücker Eddison); y las complejidades psicológicas y sociológicas a la búsqueda de un verismo fantástico (Mervyn Peake).

Tolkien, como se ha dicho, retoma todas las anteriores y la sublima y resignifica en la construcción de un universo narrativo finamente detallado geográficamente, lingüística, ecológica e históricamente, con una riqueza lírica, filosófica y polisemántica que impactó a los lectores desde los años 60 hasta nuestros días, estableciendo los ingredientes que constituirán un subgénero de la literatura fantástica épica, que sus seguidores cocinarán en pastiches bajo su sombra, tal como (a mucha honra) el autor que esto escribe.

Al referirse al género literario de *El señor de los anillos*, Tolkien apuntaba que estaba más emparentado al Beowulf que a la literatura contemporánea y añadía: “...*Me interesa poco la historia literaria serial y nada en absoluto la historia o la presente situación de la “novela” inglesa. Mi obra no es una “novela”, sino un “romance heroico”, una variedad literaria mucho más antigua y del todo diferente...*”²⁶. Sin embargo Tolkien se encontró en la desdichada situación de no poder leer lo que él hubiera querido leer y se vio ante la descomunal tarea de dedicar su vida entera a los relatos de Tierra Media para poder encontrar el texto que hubiera querido leer. No tuvo el mismo “un Tolkien” para descansar feliz a su sombra. Pero los que sí lo tenemos estamos, en cambio, profundamente interesados en la historia de *su* literatura, y el término *romance heroico* se confunde, al

²⁶ J.R.R. Tolkien, *Cartas*, Barcelona, Minotauro, p. 122.

menos en español, con las ya mencionadas traducciones en prosa de las primeras lenguas modernas europeas, de la traducción popular.

Tolkien, en 1939, en su conferencia *Sobre los cuentos de hadas* -que escribió justo en los años en los que comenzó a escribir *El Señor de los anillos*, probablemente reflexionado sobre su hechura-, llama también a obras similares a su poética, como *cuentos de hadas contemporáneos para adultos*.²⁷

¿Y cómo llamar a este subgénero post-tolkieniano entonces?

¿*Literatura fantástica épica bucólica neo romance heroico cuentos de hadas contemporáneos para adultos*?... Pero como las palabras nacen ante la necesidad de evitar confusiones y de hallar claridad en las cosas,²⁸ quien esto escribe, se rebela y propone una palabra nueva para definir en una sola voz a todo lo *post-tolkieniano con ecos mitopoéticos célticos, escandinavos, germánicos, sajones de las culturas del noroeste europeo, alimentados contemporáneamente por otras mitologías mundiales*: collen.

Literatura *collen*.

Fantasía *collen*.

Lo *collen* en un autor o en una obra.

Collen se extrae de la palabra *coll*, una voz galesa que, en el alfabeto de los árboles que utilizaban los bardos celtas de la antigüedad, era la letra número nueve para designar al avellano.²⁹

El nueve era para los bardos el número sagrado de las musas poéticas y de la sabiduría, en relación al mito de los nueve avellanos que crecían en torno al pozo de Connlar que, como todos los avellanos, tardaban nueve años en dar flores y frutos.

Madurando a fuego lento, como la escritura de una novela.

²⁷ "...Si algún interés tiene la lectura de los cuentos de hadas como género específico es que merece la pena escribirlos por y para adultos. Pondrán en ellos, sin duda, y de ellos extraerán más de lo que los niños pueden obtener. Y entonces, como una rama más del arte auténtico, los niños pueden tener la esperanza de que se les escriban cuentos, cuentos a su medida; como acaso esperan disponer de adecuadas introducciones a la poesía, la historia o las ciencias. De todas formas, siempre es preferible que algunas de las cosas que lean, en particular los cuentos de hadas, sobrepasen su capacidad y no les queden cortos. Los libros, como la ropa, no deben estorbar el crecimiento; los libros deben, cuando menos, alentarlos..." J.R.R. Tolkien, "Sobre los cuentos de hadas" en *Árbol y hoja*, Minotauro, Barcelona, 1997, pp. 58-59.

²⁸ Recordemos que el uso genera la variedad del lenguaje y, entre más cercana es la cosa, más nombres posee, así como la lejanía se muestra en las palabras que la determinan: en el español para hay una palabra para nombrar al caballo según su condición (*jamelgo* si es viejo, *yegua* si es hembra, *potrillo* si es joven), en tanto al lobo, menos cotidiano que el caballo, se le diferencia solo por género (*lobo/loba*), pero la *jirafa*, mucho menos cotidiana, se le llama igual si es hembra o macho.

²⁹ Robert Graves, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 233-239.

Las flores representaban la belleza y, las avellanas, la sabiduría.

La dicotomía básica de la poesía: forma y contenido.

En la leyenda, los avellanos caían de los árboles a la poza donde eran ingeridos por salmones, cuyas manchas se tornaban en brillo y dejaban de ser peces comunes y corrientes.

Como quien lee.

En la historia de Gwion, un joven esclavo de la bruja Carriadwen mueve el caldero de la sabiduría y, cuando unas gotas le saltan al dedo y él las chupa, adquiere el don del conocimiento. La bruja lo persigue y él se transforma en avellana para huir y ella, transformada en salmón, lo devora y se embaraza de la avellana, dando a luz a Taliesin, al más grande bardo galés que, como testigo desde su corte, contaría y cantaría los hechos del rey Arturo.

La avellana³⁰ como alegoría del conocimiento poético, es algo dulce, compacto y alimenticio, pero encerrado en una pequeña concha dura que hay que saber abrir.

Como un libro.

Como una novela.

Una novela *coll*. Una novela “avellana”, que contiene todos los ingredientes que alimentaron al árbol de los cuentos de Tolkien y que otorga semilla a nuevos árboles de cuentos de su sabor, con ecos de mitos y leyendas célticos, escandinavos, germánicos, sajones de las culturas del noroeste europeo, alimentados contemporáneamente por otras mitologías mundiales, todas estas culturas, al fin y al cabo, culturas de bosques y lagos, más importantes que las espadas con las que se dieron unos a otros porque, desde cualquier rincón de verdor del mundo, puede hallársele nueva patria a este subgénero, en tanto lo *collen*, como definición genérica de la esencia de la literatura fantástica épica contemporánea, no se encuentra en sus criaturas imaginarias (como elfos o unicornios), ni en su ecología ficticia, ni en el contexto medieval figurado pletórico de magia, ni en los dramas arquetípicos del “Viaje del héroe” (de *Gilgamesh* a *Star Wars*), sino en el tratamiento narrativo de la naturaleza, que deja de ser un escenario y adquiere una voz que se relaciona simbólicamente con el hombre en su lucha por la significación de sí mismo,

³⁰ Hasta el siglo XVII en Inglaterra, se utilizaba una vara bifurcada de avellano para encontrar tesoros enterrados, aguas ocultas y a los culpables de homicidio y robo. *Ibid.*, p. 239.

integrándose en la respuesta -más allá del homocentrismo- en un panteísmo poético para mirar al universo tan válido por todas sus partes.

Allí es donde se encuentra *lo collen*.

II

De la eucatástrofe:

Poética mínima de Tolkien

... “Rara vez encuentro libros modernos que fijen mi atención (...)
*Estoy buscando algo que no puedo encontrar y un día C.S.Lewis me dijo:
hay muy poco de lo que verdaderamente nos gusta en las historias.
Me temo que tendremos que intentar escribirlo nosotros mismos”...*

J.R.R. Tolkien, *Cartas*.

J.R.R. Tolkien es, sin duda, el padre de la literatura fantástica épica contemporánea. Así definió el mismo Tolkien a la fantasía y a su origen en su conferencia *Sobre cuentos de hadas* en 1939, en los días en los que estaba escribiendo *El Señor de los Anillos*:

En nuestro mundo, el pensamiento, el lenguaje y el cuento son coetáneos (...). No hay en *Faerie* hechizo ni encantamiento más poderoso que el adjetivo. La mente que pensó en ligero, pesado, gris, inmóvil, también concibió la noción de magia que convertiría el plomo gris en oro amarillo y la roca inmóvil en veloz arroyo. Si pudo hacer una cosa, también la otra; (...) podemos poner un verde horrendo en el rostro de un hombre y obtener un monstruo; podemos hacer que los bosques se pueblen de hojas de plata y que los carneros se cubran de vellocinos de oro; y podemos poner ardiente fuego en el vientre de un saurio (...). Es el inicio de la Fantasía. El hombre se convierte en sub-creador. La Fantasía sigue siendo un derecho humano: creamos a nuestra medida.³¹

³¹ J.R. R. Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas” pp. 33-34.

John Ronald Reuel Tolkien nació en Sudáfrica en 1892. Cuando tenía un año lo picó una gran araña en el jardín. A los cuatro, se murió su padre y su familia regresó a Inglaterra, donde muy pronto se maravilló de sus bosques y campos que descubrió hasta entonces. A los ocho años murió su madre de diabetes tras la pobreza y abandono de la familia Tolkien, porque la madre era católica y no protestante como ellos.

El padre Morgan, un sacerdote español-galés, fue su tutor desde entonces y le consiguió a él y a su hermano estancia en una casa de huéspedes donde, a los diecisiete años se enamoró de otra huérfana que vivía en ese mismo lugar: Edith, una tímida joven de ojos grises y dos años mayor que él, que gustaba tocar el piano de la casa. Ronald y su hermano a veces le pasaban bocadillos robados con una cuerda y una canasta a la ventana de abajo. Ella le correspondió su amor, pero su tutor le prohibió volver a verla o a escribirle hasta que cumpliera los veintiún años y fuera mayor de edad.

Ronald no volvió a saber de ella durante los siguientes años en los que se volcó a conseguir una beca en la universidad de Oxford, especializándose en filología y literatura clásica y donde, a través su desempeño como académico durante cuarenta años, su pasión por las lenguas sajonas, celtas, finlandesas, escandinavas, así como sus sagas y epopeyas, lo terminarían tornando en una de las autoridades filológicas más importantes de su tiempo, al grado de obtener incluso el nombramiento de Comendador del imperio británico de manos de la reina Isabel II en 1969.

A la medianoche en que cumplió los veintiún años, le escribió por fin de nuevo a Edith y al día siguiente salió a buscarla al condado donde ella vivía ahora, descubriendo que Edith, huérfana como era, sin volver a saber de él y por las presiones sociales de la época, estaba a punto de casarse con otro hombre. Al reencuentro, Edith canceló de inmediato su compromiso y se casó con Tolkien.

Pero ese mismo año tuvo que embarcarse con los Fusileros de Lancashire a Francia para participar en armas en el Somme, la más brutal y sanguinaria batalla de la Primera Guerra Mundial, en la que morirían dos de sus mejores amigos de la universidad, con quienes había comenzado un club de lecturas antiguas y poesías fantásticas. Uno de esos amigos, antes de morir en el frente, le había escrito en una carta a Tolkien que, si alguno de ellos sobrevivía, tendría que escribir por los otros perdidos.

Meses después de su participación en el Somme, Tolkien cayó enfermo con las fiebres acarreadas por las pulgas de las ratas que pululaban en las trincheras anegadas de porquería y, enviado convaleciente de vuelta a Inglaterra, tardará tres años en recuperarse por completo. Durante esta enfermedad comenzará las notas y borradores de lo que buscaba ser una nueva mitología para Inglaterra y de las que surgiría todo el árbol de cuentos de la Tierra Media, que seguiría desarrollando durante los siguientes sesenta años. En ese universo narrativo brotarían *El hobbit*, *El Señor de los Anillos* y *El Silmarillion*, que publicaría su hijo Christopher a su muerte.

Después de la guerra, Tolkien reanudó su labor académica y familiar hasta que un día, revisando un examen, un alumno dejó una página en blanco y él, sin saber porqué, escribió allí: *En un agujero en el suelo vivía un hobbit...* Así comenzaría la novela que luego se alimentaría de los relatos a sus hijos a la hora de dormir y que, sin embargo, escribía a escondidas de sus colegas, avergonzado de “ese vicio secreto” que los académicos de Oxford jamás aprobarían en un “respetable” profesor como él. Así que *El hobbit* permaneció en secreto hasta que una de sus alumnas lo instó a publicarlo en 1937.

El libro fue un éxito inmediato. En Alemania una editorial que pensaba traducirlo le escribió preguntándole si su apellido era de origen “ario” y Tolkien respondió que si por “ario” se refería a las migraciones antiguas de la India a Europa, que sí, su apellido era de origen alemán, pero que no tenía el *honor* de ser judío.³²

Su editor le pidió “más historias de hobbits” para publicarlas al año siguiente. Estalló la Segunda Guerra Mundial y tres de sus cuatro hijos se encontraron involucrados: uno en la fuerza aérea, otro en el frente en el norte de África y el mayor como sacerdote en el Vaticano. Y Tolkien durante esos años de horror y sombra, escribió *El Señor de los Anillos*. En 1944, Frodo estaba capturado por el enemigo en la Torre de Cirith Ungol mientras se inició el contraataque de los aliados el día D, en Normandía.

Termina la guerra. Todos sus hijos la sobreviven. Concluye su novela en 1947, pero tendrá que esperar otros siete años más hasta publicarla en 1954, tanto por su denuedo por corregirla y añadirle apéndices, como por los tropiezos editoriales ante un libro sin

³² Curiosamente, una bodega en Londres con los restos de los ejemplares de la primera edición de *El Hobbit*, fueron destruidos durante los bombardeos nazis.

precedentes, sin género preciso ni lector objetivo y además, de una extensión inusitada para la época.

Pero, desde sus primeras ediciones, la obra supera las mejores expectativas en ventas. Durante los años 60 se tornaría en un libro de culto para la generación que cambió al mundo con sus nuevos paradigmas sobre la libertad, la ecología y la renovación del pensamiento, que al fin comenzó a incluir a otras corrientes culturales de otras regiones además de occidente.

En 1971 muere su esposa Edith a los ochenta y dos años, y en su lápida se graba el nombre de *Lúthien*, así como en la de él se labraría el de *Beren*, los personajes de la epopeya romántica más importante en *El Silmarillion*.

Dos años después, en 1973 muere Tolkien y sus últimas palabras son: “Estoy en la cima del mundo”.

Se han vendido más de 60 millones de ejemplares de *El hobbit* y *El Señor de los Anillos*. Se venden 3 millones más cada año, traducidos a 30 idiomas, y la adaptación cinematográfica de Peter Jackson se llevó once óscaros en 2004, incluyendo mejor director y mejor película, record que sólo habían alcanzado *Ben-Hur* y *Titanic*.

Entre las particularidades del fenómeno literario del árbol de cuentos de Tolkien, se encuentra la extraña incapacidad de imparcialidad de sus críticos desde su publicación: o aman la obra con locura o la desprecian irracionalmente, incluso los críticos de su país, famosos por su talante flemático.

En 1997 una encuesta a cargo de la librería *Waterstones* escogió a *El Señor de los Anillos* como el mejor libro del siglo en Gran Bretaña y eso inició una discordante controversia que parecía ser un cisma cultural entre los lectores y los “iluminados literatos”, uno de los cuales decía:

Tolkien... Es algo para niños, ¿no? O para adultos retrasados... Esto demuestra la estupidez de las encuestas, la estupidez de enseñar a leer a la gente. Cierren las bibliotecas. Utilicen el dinero para alguna otra cosa. Este es otro día negro para la cultura británica.³³

³³ Joseph Pearce, *Tolkien: hombre y mito*, Barcelona, Minotauro, 2000, p. 15.

Hubo quien levantó alegatos de corrupción en la encuesta. Pocas semanas después el *Daily Telegraph* levantó su propia encuesta en la que *El Señor de los Anillos* volvió a ser seleccionado como el mejor libro del siglo en Gran Bretaña, pero ahora además se nombró a J.R.R. Tolkien como el autor más importante del siglo, por encima de George Orwell y Evelyn Waugh.

Poco después, la *Folio Society* publicó una encuesta más donde ahora ¡la obra de Tolkien fue escogida como la mejor obra escrita en cualquier siglo en Gran Bretaña! *Orgullo y prejuicio* de Jane Austin quedó en segundo lugar y *David Copperfield*, de Charles Dickens en tercero.

El motivo de este texto no es, sin embargo, entrar en ese debate, del cual el lector podrá hacerse su propia idea, sino participar -de entre los muchos estudios sobre la obra de Tolkien- con una breve propuesta sobre algunas de las herramientas literarias que componen la poética del árbol de cuentos de Tolkien.

Toda obra literaria se construye, por supuesto, con el lenguaje, pero el uso que de él hizo Tolkien para moldear diversos efectos narrativos, resulta particularmente interesante en tanto que, como filólogo, para Tolkien, más allá del placer de la anécdota de la novela, se encontraba su gozo por la invención de las lenguas mismas. Así se refiere a su proceso de creación:

Historias semejantes no nacen de la observación de las hojas de los árboles ni de la botánica o la ciencia del suelo, crecen como semillas en la oscuridad, alimentándose del humus de la mente; todo lo que se ha visto o pensado o leído, y que fue olvidado hace mucho... la materia de mi humus es, principal y evidentemente, materia lingüística.³⁴

Y Charles Nicol así se refiere a esta disposición de Tolkien hacia el lenguaje:

Las palabras significaban para él algo diferente que para los demás: eran objetos compuestos de muchas capas, a través de las cuales podía captar el espíritu del mundo anterior, y la brillantez de su sabiduría estaba en la capacidad de reconstruir el ambiente de un romance en inglés medio mediante un análisis sutil de vocabulario.³⁵

³⁴ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien: una biografía*, Barcelona, Minotauro, 1997, p. 144.

³⁵ Katharyn F. Crabbe, *J.R.R. Tolkien*, México, FCE, 1985, p.184.

Así pues, a continuación, las siete categorías propuestas para analizar el uso del lenguaje de la poética de Tolkien, a partir de sus propias palabras en su ensayo *Sobre cuentos de hadas* y la opinión de algunos de sus estudiosos.

1. El narrador y la verosimilitud de la Creencia Secundaria

El narrador es el punto de vista que elige un autor para contar una historia. En contraste con el narrador omnisciente que todo lo sabe de la literatura desde la antigüedad hasta el siglo XIX, la novela contemporánea experimenta con otras voces narrativas, como aquellas en las que parece conocerse la historia sólo desde la perspectiva de un personaje y que no sabe ni más ni menos que lo que le toca en su contexto.³⁶ También ocurre que un autor inventa a otro narrador para contar sus relatos, tal como hace Cervantes cuando aclara que la historia del Quijote la encontró en unos papeles viejos firmados por un sabio árabe de nombre Cide Hamete Benengueli.

La peculiaridad de los múltiples narradores de *El Señor de los Anillos*, comienza con el modo en el que el autor se acercaba a su propia obra, tal como nos dice: *Siempre tuve la sensación de registrar algo que ya estaba allí, en alguna parte, jamás de inventar.*³⁷ Y su biógrafo Humphrey Carpenter amplía este comentario:

Cuando hallaba en alguno de los relatos una aparente contradicción o un nombre poco satisfactorio, no decía: “Esto no lo deseo, debo cambiarlo”, sino que enfocaba el problema preguntándose: “¿Qué significa esto? Debo *descubrirlo*. Este hecho no se debía a que hubiese perdido el ingenio o el sentido de la proporción. En parte era un juego intelectual, un solitario, y en parte surgía de su creencia en la *verdad* última de su propia mitología.”³⁸

Y por verdad literaria Tolkien se refería a lo siguiente:

³⁶ A lo que se le llama en narratología como la 3era persona *Avec*.

³⁷ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien: una biografía*, p. 108.

³⁸ *Ibid*, p. 111.

Todo escritor que construye un Mundo Secundario desea en alguna medida ser un verdadero creador, o espera capturar la realidad; espera que la cualidad de ese mundo secundario (cuando no todos los detalles) deriven de la realidad o fluyan hacia ella.³⁹

Así pues, para Tolkien, el hombre como sub-creador de universos narrativos, genera una Creencia Secundaria en la que convence al lector de la existencia de un Mundo Secundario cuando el arte se ejecuta cabalmente, y así lo amplía:

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 del mundo. Crees en él pues mientras estás, por así decirlo, dentro de él.⁴⁰

Esta perspectiva como autor, procura, de parte de Tolkien, generar la verosimilitud necesaria para llevar al lector al interior del su Mundo Secundario de la Tierra Media, y para ejecutar ese efecto, construye varios narradores, tal como nos dice Eduardo Segura:

A lo largo de *El Señor de los Anillos* la verosimilitud se va construyendo, desde un punto de vista narratológico, sobre la desaparición de un narrador omnisciente, y la cesión de la voz narrativa a Frodo Bolsón y Sam Gamyi.⁴¹

En total, son cinco narradores los que operan la construcción de *El Señor de los Anillos*. El primero es el mismo Tolkien, que se presenta en las primeras páginas del primer tomo y en las últimas páginas de los apéndices del tercer tomo, como un mero traductor de un supuesto texto original en *westron* al inglés moderno; pero muy pronto cede su lugar en el prólogo al segundo narrador: Findegil, un cronista del rey Eldarion, hijo de Aragorn y Arwen, que ha elaborado la versión de *El Señor de los Anillos* que el lector tiene en sus manos, a partir de una transcripción de *El Libro Rojo* original, al que ahora se le añaden apéndices cronológicos y epílogos de los personajes principales, que ninguno de los protagonistas hubiera podido haber registrado.

³⁹ J.R. R. Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas” p. 49.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Eduardo Segura, *El viaje del anillo*, Barcelona, Minotauro, 2004, p. 124.

Pero Findegil, este segundo narrador, también desaparecerá en cuanto se inicia la acción en la novela, resaltando entonces el hecho de que, así como Don Quijote de la Mancha -al inicio de la segunda- parte tiene en sus manos un volumen de la primera parte de sus aventuras, asimismo *El Señor de los Anillos* es llamado por los hobbits que lo escribieron, como *El Libro Rojo* de varios tomos, cuyos primeros textos, son la tradición élfica de *El Silmarillion* y la novela “autobiográfica” de *El hobbit* de mano de Bilbo Bolsón, el tercer narrador.

El proyecto de la colección de tomos de *El Libro Rojo* es continuado por el cuarto narrador, Frodo Bolsón quien, como testigo y protagonista de la saga de la caída de Sauron, en los años posteriores escribe este tomo de *El Libro Rojo* que constituirá *El Señor de los Anillos* en su mayor parte y que, en el epílogo, entrega a Sam Gamyi con la clara indicación de que ha dejado páginas en blanco para que él lo continúe.

Es Sam Gamyi entonces el quinto narrador, que registrará el paso de Frodo al oeste inmortal, y quien probablemente añadió los árboles genealógicos de los primeros apéndices, que acaso pudieran parecer de escaso interés general, pero de un muy personal interés para los hobbits.

Así que ante la pregunta: “¿Quién escribió *El Señor de los Anillos*?”, un lector distraído podría responder: “J.R.R.Tolkien”, pero Tolkien habría respondido de manera diferente.

2. La estructura: el viaje del héroe

La estructura básica de las literaturas de la antigüedad, desde los orígenes de la escritura, es lo que Joseph Campbell denomina *El viaje del héroe*, y que es una representación narrativa de todas las tradiciones sobre los procesos iniciáticos del ser humano. El héroe, dice Campbell:

Es el hombre o mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales (...). El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno, pero como hombre – eterno/perfecto, no es específico, universal- ha vuelto a nacer.⁴²

⁴² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1999, p. 20.

Este reflejo del relato del individuo como proceso de la condición humana, lo comenta Tolkien con su hijo Christopher en una carta:

Si la literatura nos enseña algo es esto: que tenemos nosotros un elemento eterno, libre del cuidado y el terror, que puede examinar las cosas que en “la vida”, llamamos mal con serenidad (no sin apreciar su cualidad, pero sin perturbación de nuestro equilibrio espiritual). No del mismo modo, aunque semejante, examinaremos todos nuestra propia historia cuando la conozcamos (y mucho más la Historia Completa).⁴³

En concreto, hay un diagrama ancestral del modo en que el héroe se enfrenta a sus retos, caídas, aliados y recompensas, que se encuentra presente transversalmente en distintos niveles de la estructura de *El Señor de los Anillos*.

Enrique Pérez en su libro *El viaje de Frodo*,⁴⁴ resume esta trama universal para aplicarla al proceso de Frodo Bolsón, y aquí se añadirán a su exposición, ejemplos del transcurrir de sus aventuras:

1. El héroe se lanza a la aventura, saliendo de su mundo cotidiano, de su choza o castillo. Es llamado, atraído o arrebatado por un heraldo o guía (*Frodo abandona la Comarca tras la explicación de Gandalf sobre la naturaleza siniestra del Anillo Único*).
2. ...el héroe rehúsa el llamado o puede seguirlo (*Frodo le ofrece a Gandalf el Anillo Único para librarse de su responsabilidad*).
3. ...y entonces dirigirse hacia una región de encanto sobrenatural, donde transcurre por una serie de incidentes o peligros hasta el umbral de la gran aventura (*Los hobbits a través del Bosque Viejo y la Colina de los Vientos, y después la Comunidad del Anillo escapando de Moria y la disolución de la comunidad en los saltos de Rauros hasta que al fin, Frodo se adentra a Mordor solo con Sam*).
4. ...ahí se encuentra la presencia de una sombra que guarda el paso, con quien debe encararse. El héroe puede propiciar y conciliar a esta fuerza o desafiarla y vencerla,

⁴³ J.R.R. Tolkien, *Cartas*, p. 129.

⁴⁴ Enrique Pérez, *El viaje de Frodo*, Puebla, Educación y Cultura, 2010, p. 16-18.

para penetrar con vida al reino de la oscuridad y el terror (*Encuentro con Gollum en Eryn Muil y, tras derrotarlo, tornarlo en su guía a las entrañas de Mordor*).

5. ...también puede resultar que el héroe sea muerto, o separado de alguna forma de su mundo y existencia normal, para los cuales ya no viva (*Frodo es envenenado por Ellalaraña y tomado prisionero en la torre de Cirith Ungol*).
6. ...más allá del umbral, el héroe viaja por un mundo extraño, donde encuentra fuerzas desconocidas y fabulosas, aunque curiosamente familiares, algunas de las cuales lo amenazan y algunas otras le dan su apoyo y auxilio mágico (*Los jinetes negros, el tumulario, el balrog, la montaña viva de Caradhras como amenazas, o Tom Bombadil, Aragorn, Glorfiendel, Elrond, Galadriel o Faramir como apoyo y/o auxilio mágico*).
7. ...dentro de ese contexto de pruebas e indicaciones, el héroe llega finalmente al clímax de su trayecto. Allí debe someterse a una prueba suprema y triunfar o fracasar definitivamente, ganar o perder la recompensa y todos los dones que busca (*Frodo alcanza la grieta del destino donde debe arrojar el Anillo Único*).

El académico Javier Vargas -profesor de la Academia de Lengua Española de la Universidad de Laval- apunta que, específicamente en la aplicación de Tolkien del *Viaje del héroe*, como una de las capas de significación de su obra, a diferencia de todas sus fuentes previas de la literatura de la antigüedad, *El Señor de los Anillos* le da la vuelta a lo que se espera de la épica.

En la estructura tradicional de la épica, el héroe obtiene un objeto mágico a través del cual obtiene la victoria y la renovación de su época y de su región, en cambio Tolkien, de acuerdo a Javier Vargas, propone a un antihéroe como los hobbits, que en lugar de obtener el objeto mágico para obtener la victoria, Frodo en lugar de usar sus poderes del Anillo Único, debe deshacerse de él.

Otro giro renovador que Tolkien aplica al *Viaje del héroe* es que, justo en la prueba final, Frodo fracasa. Es derrotado. Cae finalmente bajo el poder del anillo y, al ponérselo, atrae la atención de Sauron, revelando y arruinando todos los planes de la resistencia, y acercando la obra a la ruina absoluta.

Entonces la esperanza alcanza a Frodo: gracias a que desde la precuela de *El hobbit*, Bilbo Bolsón le ha perdonado la vida a Gollum por misericordia, y que durante *El Señor de*

los Anillos, otros personajes ante esta disyuntiva también prefirieron perdonarle la vida en lugar de darle muerte por sus crímenes (los elfos del Bosque Negro, Aragorn, Gandalf, Sam y Frodo mismo), Gollum se lanza sobre Frodo para arrancarle el Anillo Único y entonces cae a las llamas, salvando con ello toda Tierra Media y, ulteriormente, a Frodo.

Así que, al final, Gollum, es el más marginal y arruinado de todos los personajes, quien se entrona como el héroe salvador de todos cuantos son en ése relato.

3. El estilo: la épica renovada a través de la cotidianidad

El estilo puede definirse como el conjunto de rasgos de vocabulario, en su riqueza, precisión, adecuación y originalidad, en la elaboración, las oraciones y los giros del lenguaje de una obra literaria.⁴⁵

Así como Tolkien, en términos de narrador, aventura varios autores de su obra, y en el *Viaje del héroe*, renueva su estructura, así también su estilo fusiona las expectativas del lenguaje de la solemnidad de la épica, con la inesperada simpleza de la vida cotidiana.

Esta combinación, apunta el escritor Hugo Hiriart, es una de las eficacias de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, al combinar Cervantes el tono idealizado de la novela pastoril –tenida por culta en su tiempo-, con el realismo y la comedia de la novela picaresca.

La potencia de este acertado contraste, alcanza su cumbre con los personajes mismos del Quijote y Sancho Panza, hidalgo solemne e idealista, con un labriego pragmático y comediante. No es este espacio suficiente para ponderar la grandeza extraordinaria de los hijos de la Mancha, pero si se requiere resaltar que, al final del Quijote, el viejo caballero se ha tornado pragmático tras la compañía de su escudero, y Sancho ha adquirido convicciones éticas caballerescas; el primer labriego en la historia de la literatura occidental, inaugurando con ello, la novela moderna.

En el caso de *El Señor de los Anillos*, Tolkien ha elegido contar la historia a través de la continua y equilibrada combinación y contraste, de la épica clásica con la cotidianidad de la novela moderna, y así lo plantea:

⁴⁵ José Sagredo, *Diccionario de literatura* (tomo I), México, Ediplesa, 1986.

Es evidente que sin lo elevado y lo noble, lo simple y lo vulgar son por completo mezquinos; y sin lo simple y lo corriente, lo noble y lo heroico carecen por completo de significado.⁴⁶

Y Tom Shippey da un ejemplo claro de esto:

El comportamiento de Bilbo negociando la Piedra del Arca con el Rey elfo Thranduril y Bardo es fuertemente anacrónico, puesto que él lleva una chaqueta (sobre la cota de mallas), cuenta con un contrato y propone un compromiso mercantil que contemplaría la petición de Bilbo de “gastos corrientes” (casi deducibles de impuestos), distinguiendo cuidadosamente entre gasto y beneficio. Donde Bardo y Thranduril hablan usando arcaísmos, él usa palabras modernas. Es justo decir que ningún personaje de una saga podría ni de lejos empezar a pensar o hablar como Bilbo. Pero ¿cuál es el efecto de esta yuxtaposición final entre Bardo y Bilbo, “héroe y negociador”?⁴⁷

La modulación entre ambos contrastes es dispuesta por Tolkien con gran sutileza y economía, de tal modo que logra llevar a un señorito burgués y a su jardinero, de los chismorreos de cantina a Galadriel, excelsa como una reina de las hadas, o al enfrentamiento de la infecta criatura demoniaca de Ellalaraña, sin romper la verosimilitud.

En *El Señor de los Anillos*, los parientes molestos que quieren una herencia, el costo en monedas de plata de los ponies, o el guiso de conejo ante las Montañas de la Sombra, permiten al lector asumir con naturalidad la fantasmagórica presencia de los jinetes negros, la epopéyica carrera de tres días seguidos de Aragorn, Legolas y Gimli o el heroico rescate de Frodo de la torre de Cirith Ungol a través del canto.

4. El tono: magia y sutileza

El tono es, según la escritora Carmen Ros, la distancia emocional entre quien cuenta y lo que es contado. Esto es, permite establecer e identificar el tipo de historias que uno lee, de tal modo que, en los casos clásicos, la ligereza con la que se trata un asunto nos delata

⁴⁶ *Cartas*, p. 190.

⁴⁷ Tom Shippey, *El camino de la Tierra Media*, Barcelona, Minotauro, 2002, p. 110.

una comedia; la solemnidad y pesadumbre de otro texto nos la revela como tragedia, o los acontecimientos emocionales súbitos y desbordados, delimitan al melodrama.

Suele ocurrir en la literatura a la que se le llama de “subgéneros”, que los autores prevén un tono correspondiente a lo que el lector espera de ellos, de tal modo que de la novela rosa se espera sentimentalismo, de la novela negra se espera sordidez o de la novela fantástica se espera magia.

Sin embargo, tal como se mencionó en el capítulo pasado, grandes obras maestras de la literatura, han surgido, entre otros giros, al cambiar el tono de la novela, gestando resultados tan inesperados como proverbiales, y otro tanto ocurre con Tolkien ante la novela fantástica: por supuesto que la magia está presente, pero el uso que se hace de ella es sutil y siempre moderado, apuntalando con ello el realismo y la verosimilitud que sus otras estrategias literarias proponen.

Así define Tolkien la magia en la fantasía en su ensayo *Sobre los cuentos de hadas*: Los cuentos de hadas presentan en su conjunto tres caras: La Mística, que mira hacia lo sobrenatural, La Mágica, hacia la naturaleza, y El Espejo del desdén y la piedad, que mira hacia el Hombre. La característica esencial de la fantasía es la segunda, la magia (...), que produce, o pretende producir, una alteración en el mundo primario.⁴⁸

Los hechos sobrenaturales de *El Señor de los Anillos*, siempre buscan la sutileza, vinculados con referentes naturales fácilmente explicables por cambios climáticos, tal como la sombra de la presencia de ultratumba de los jinetes negros, la voz cruel de la voluntad de la montaña Caradhras imbuida en una ventisca invernal, la oscuridad de la voluntad de Sauron que cubre el sol durante los últimos días de la Guerra del Anillo y que parece una extensión más de los eventos desesperanzados que entonces ocurren, o la ayuda y voluntad de los dioses en una simple brisa marina que dispersa dicha oscuridad de Sauron.

El caso más claro y singular es el referente a los encantamientos de los elfos: tan solo el canto de Gildor ahuyenta al jinete negro de Bosque Cerrado; Asfalot, el caballo élfico, es quien supera la sombra de los nueve jinetes negros a la carrera; las artes curativas de Elrond libran del mundo de los espectros a Frodo; en Eryn Muil la cuerda de Lórien se

⁴⁸ J.R. R. Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas” pp. 38, 66.

desata sola para poder reutilizarse, y el vial de Galadriel, con tan solo el reflejo de la estrella de Eärendil,⁴⁹ es la luz en la oscuridad del antro de Ellalaraña que logra herir a la bestia infame casi tanto como *Aguijón*, la daga élfica y ayudante mágico predilecto de los héroes hobbits: Bilbo, Frodo y Sam, sus portadores consecutivos respectivamente.

Y sin embargo, esta aura de sagrado encantamiento élfico tan presente en el libro, no es obviada como magia en sí misma, tal como le dice Galadriel a Sam en Lórien ante el Espejo de Agua:

-Y tú- dijo volviéndose a Sam- Pues esto es lo que tu gente llama magia, aunque no entiendo claramente qué quiere decir, y parece que usaran la misma palabra para hablar de los engaños del enemigo. Pero ésta, si quieres, es la magia de Galadriel.⁵⁰

La magia, ni siquiera en el caso de los magos es superlativa y espectacular: Gandalf utiliza en toda la obra sólo unos cuantos hechizos de producción espontánea de fuego y de luz, pero es el modo de aplicación lo que genera el matiz épico, ya sea incendiando la punta de la flecha de Legolas en el aire que alcanza la garganta de un licántropo, la luz en su espada al enfrentarse al balrog o el haz de luz de su bastón que dispersa de día a los jinetes negros en el campo de Pelenor cuando sale al rescate de Faramir. La magia del otro mago, Saruman, se manifiesta en la alquimia del artefacto que explota el Muro del Bajo en el Abismo de Helm, o en la tecnología de sus máquinas de guerra que arruinan los bosques de Fangorn y de la Comarca.

El resultado de esta estricta moderación mágica, produce en Tolkien un efecto poderoso, tal como lo describe Fernando Savater:

Tolkien nos cuenta todo como si fuera la primera vez, qué digo, mucho más de lo que nos contaron la primera vez (...). Al aclarar los detalles, no se deja arrebatar nunca por lo inverosímil o demasiado extravagante. Una vez postulado lo fantástico, Tolkien hace de ello el más discreto uso posible. Previendo nuestra desengañada reticencia a instalarnos de lleno en lo prodigioso, nos lo va haciendo tolerable (...). Pero la presencia de la cotidianidad

⁴⁹ Que a su vez es reflejo de los Árboles de la Luz, que a su vez reflejaron la Llama Imperecedera de la creación, pero sobre este fenómeno de referencias en espiral se hablará más tarde.

⁵⁰ J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos I: La comunidad del anillo*, México, Minotauro, 2002, p. 499.

precisa del modo más realista, nos predispone a aceptar lo mágico, cuya aparición nunca es más portentosa de lo estrictamente necesario.⁵¹

5. Ritmo: cadencia de acción y detalle

El ritmo es tan esencial en la literatura como en la música. Las palabras, los acontecimientos y los silencios, generan en cada obra una cadencia que permite al lector adentrarse en la musicalidad del lenguaje y la poesía de las imágenes de cualquier novela, y cuyo balance y proporción posibilita al lector identificar un texto como “ágil” o “pesado”.

Tolkien conduce al lector a un universo narrativo tan profuso y detallado, que resulta sorprendente que la prosa de *El Señor de los Anillos*, en lugar de resultar de una espesura enciclopédica –al tener que presentar y describir criaturas y regiones desconocidas-, no sólo posea la sencillez de los grandes, sino que, con la estructura de aventuras de *El viaje del héroe*, permite que la acción se desarrolle con intensidad en un ritmo creciente, con puntos de suspenso cruciales al final de cada libro, y una culminación por todo lo alto en el último tomo, cumpliendo, con una armonía casi musical, el ritmo propuesto *in crescendo* de su obra.

Pero... ¿cómo entonces saber cuándo detenerse en las descripciones y cuándo pasar a la acción? ¿cómo sabe un autor cuándo una descripción creciente deja de resultar una expansión interesante de su universo narrativo y se convierte en una pesada autocomplacencia?

Así describe Tolkien su propio proceso creativo a través del cuento casi autobiográfico de *Hoja, de Niggle*, que escribió durante el más importante bloqueo literario para terminar *El Señor de los Anillos* a finales de la Segunda Guerra Mundial:

Era de esa clase de pintores que hacen mejor las hojas que los árboles. Solía pasarse infinidad de tiempo en una sola hoja, intentando captar su forma, su brillo y los reflejos de rocío de sus bordes. Pero su afán era pintar un árbol completo, en todas las hojas de un mismo estilo y todas distintas (...). Había comenzado con una hoja arrastrada por el viento y se había convertido en un árbol. Y el árbol creció dando numerosas ramas y echando las más fantásticas raíces.

⁵¹ Fernando Savater, *Misterio, emoción y riesgo: sobre libros y películas de aventuras*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 297.

Llegaron pájaros extraños que se posaron en las ramitas, y hubo que atenderlos. Después, todo alrededor del árbol y detrás de él, en los espacios que dejaban las hojas y las ramas, comenzó a crecer un paisaje. Y aparecieron atisbos de un bosque que avanzaba sobre las tierras de labor y montañas coronadas de nieve. Niggle dejó de interesarse por sus otras pinturas. O si lo hizo fue para intentar adosarlas a los extremos de su gran obra.⁵²

Más notable aún es que *El Señor de los Anillos* pueda sostener su ritmo y armonía virtuosamente, cuando no sólo está construida en prosa, sino también se constituye de fragmentos de poesía y tratados en los apéndices.

Fernando Savater dice lo siguiente concerniente a este logro:

Nunca pierde el sentido de la acción ni la remansa hasta el punto de romper el ritmo de los acontecimientos (...). Lo que en puro argumento, no prometía más que una sencilla historia maniquea con hadas al fondo, se convierte, por obra y gracia de una hábil prolijidad, en una experiencia de lectura fascinante. Es como leer un antiguo poema mágico-épico celta contado de nuevo por Dickens o Ridder Haggard.⁵³

La consolidación de un eficaz ritmo narrativo y de una contundencia lírica al mismo tiempo, no es poca cosa, es fruto no sólo de la intuición artística, sino de las disciplinadas correcciones, tal como se hace con las películas editándolas, hasta obtener la mejor versión de su discurso.

Esta “edición” y correcciones en la actualidad, cuando los escritores tienen presiones de entrega a sus editoriales por las exigencias del mercado, es uno de los factores que obliga a los escritores de acción a no detenerse con los lirismos que, si bien pudieran resultar pertinentes para engrandecer la obra, no resultan rentables.

De nuevo Tolkien, tampoco siguió las pautas de su tiempo a este respecto, y pese a la presión de su editorial, tardó quince años en entregar la continuación de *El hobbit*, que le habían pedido para “el año siguiente”.

De agradecerse.

⁵² J.R.R.Tolkien, “Hoja de Niggle” en *Árbol y hoja*, p. 104.

⁵³ Savater, p. 297.

6. Significación: las espirales poéticas

Alguna vez alguien le preguntó a Tolkien de qué trataba *El Señor de los Anillos*, y que si no era una alegoría sobre la guerra contra Hitler en el Este, y el Anillo Único la bomba atómica. Y Tolkien respondió que su obra era un esfuerzo para crear una situación en la que un saludo cordial fuera *elen sílalummen`o mentielmo* (una estrella brilla en la hora de nuestro encuentro).

¿De qué se trata entonces *El Señor de los Anillos*? Algunos apuntan que sobre la lucha eterna entre el bien y el mal o sobre el ascenso de los débiles... ¿Trata de eso la obra? ¿o sobre la compasión y la redención? ¿o es una proclama ecológica advirtiendo los peligros de la tecnología inconsciente? ¿o una demanda contra los totalitarismos? ¿o una ponderación a la tolerancia entre los diversos? ¿a la restitución de los derechos de las minorías? ¿o sobre la corrupción del poder y la ulterior avaricia humana? ¿o un canto melancólico a la naturaleza?...

Quizá, pero no solamente y no necesariamente. En otra ocasión, Tolkien, acosado por esta pregunta, respondió que si de algo se trataba su obra, era sobre la muerte y la pérdida. En cualquier caso, se resistía a la interpretación unilateral de las alegorías, tal como un día dijo:

Me disgusta cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones, y siempre ha sido así desde que crecí lo suficiente y me hice lo bastante avezado para detectar su presencia (...). Prefiero la historia, verdadera o ficticia, con su variada aplicabilidad al pensamiento y a la experiencia de los lectores. Creo que muchos confunden “aplicabilidad” con “alegoría”; pero la una reside en la libertad del lector, mientras que la otra lo hace la dominación intencionada del autor.⁵⁴

Así pues, mientras que la alegoría propone una sola interpretación y hace “uso” del relato como vehículo de su “mensaje”, la aplicabilidad en cambio, es la posibilidad abierta de que el lector encuentre lo que sus referentes deseen, permitiéndole entrar en contacto con una obra compleja. Una obra capaz de contener distintas lecturas y capaz de

⁵⁴ Tom Shippey, p. 199.

significado, no sólo para un lector “otro”, sino para lectores de una época u otra, tal como lo refiere Italo Calvino:

La novela: una obra narrativa utilizable y significativa en los distintos planos que se entrecruzan (...) la nuestra es una época donde la realidad advierte una lectura plural y no se puede constatar ninguna realidad fuera de este dato.

Hoy existe una necesidad de lecturas que no se agoten en una sola dirección (...) con continuos descubrimientos en cada estrato o nivel: el de la comedia humana, el de cuadro simbólico, el lírico, el visionario, el de la indagación psicológica, el alegórico, el de la invención del lenguaje propio, el de red de referencias culturales (...) la posibilidad de lectura desde múltiples planos es característica de todas las grandes novelas de todos los tiempos.⁵⁵

Y todas estas capas de significación diversas en el lenguaje y sus estrategias, están tejidas en torno a un núcleo mítico –tal como se mencionó en el capítulo pasado- continúa Calvino:

Existe una correspondencia entre algunas de las novelas que hoy se escriben, se leen y esta necesidad de *representar el mundo mediante aproximaciones pluridimensionales, acaso compuestas, en las que una unidad de núcleo mítico, un rigor interno* –sin el cual no existe obra poética- no se puede distinguir más allá de las distintas lentes de la cultura, de la conciencia, de la inspiración o de las manías personales que compone sus prismáticos.⁵⁶

Ante esta perspectiva de visiones plurales para contemplar *El Señor de los Anillos*, Tom Shippey apunta:

Probablemente Tolkien habría suscrito la tesis (no desconocida para los medievalistas), de que todas las grandes obras de ficción deben contener una escena esencial o “núcleo lírico”.⁵⁷

⁵⁵ Italo Calvino, “Respuestas a preguntas sobre la novela (1955)” en *Mundo escrito y mundo no escrito*, p. 35.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Ibídem.

¿Cuál sería entonces “el núcleo lírico” sobre el que se entreteje *El señor de los Anillos*? Una aventurada posibilidad es la siguiente: las espirales poéticas de referentes.

En toda la obra de Tolkien, es posible rastrear transversalmente los ecos de sus “grandes relatos” que toman forma distinta en cada obra, o varias en un mismo texto.

Estas referencias parecen establecer espirales donde un referente mitológico vuelve a aparecer en una forma menor de leyenda, para ser retomado posteriormente en un contexto histórico y, finalmente, elevado a la mínima y sutil referencia de lo poético.

Uno de esos casos es el de la Llama Imperecedera de la creación:

En los mitos de *El Silmarillion*, la entidad cósmica de Iluvatar el Eru genera la vida a través de su Llama Imperecedera, luego sus hijos los dioses, reflejan esta misma llama creando a los dos Árboles de la luz, de los que surgirán más tarde el sol y la luna. Más adelante en *El Silmarillion*, en las leyendas que cuentan los hechos de los elfos noldor, la luz de los árboles es capturada y reflejada en una joyas, los silmarils, y uno de ellos será alzado en el cielo por Eärendil para convertirse en la estrella de la tarde.

En la historia de *El Señor de los Anillos*, el Espejo de Galadriel captura y refleja la luz de la estrella de la tarde y, finalmente, un poco del agua que contiene su reflejo, es guardada en el vial que Galadriel regala a Frodo, y es así como un simple frasco sólo con agua clara, se torna en la luz en la oscuridad, reflejando la estrella de la tarde, que refleja a los Árboles de la Luz, que refleja la Llama imperecedera del origen de la creación.

Siendo el lenguaje por sí mismo esencial para Tolkien y *El Señor de los Anillos*, es natural que otra de las espirales se refiera al poder de creación de la palabra.⁵⁸ En *El Silmarillion*, el mito cuenta que Iluvatar el Eru crea el universo esparciendo la Llama Imperecedera a través de su canto, y sus hijos los dioses, cantan con él en un coro para crear la Tierra Media en particular, y poco después también gestar con sus voces, los Árboles de la Luz. Más tarde, en las leyendas de los elfos, Finrod Felagund se enfrenta contra Sauron en un duelo de cantos, donde sus voces, más que ser meramente música, son capaces de transformarse en palabras de poder y encantamiento. En la historia de *El Señor de los Anillos*, cuando los hobbits son alcanzados la primera vez por un jinete negro,

⁵⁸ No es causal la referencia de estos creadores que moldean el mundo a través de su arte (sus cantos, su orfebrería, sus forjas), considerando la postura de Tolkien en *Sobre cuentos de hadas*, del hombre como sub-creador con derecho a la imaginación y a completar el mundo con su propio arte, en su caso, a su literatura, que literalmente ha transformado la vida de millones de lectores, entre ellos quien esto escribe.

aparecen por el camino los elfos cantando y su voz es suficiente para ahuyentar al espectro. El remate lírico de esta espiral es cuando el más simple y humilde de los hobbits, el jardinero Sam Gamgee, encuentra la prisión secreta de Frodo en la torre de Cirith Ungol porque, en su desesperación, Sam se pone a cantar en la lengua de los elfos, y Frodo lo escucha a la distancia y lo llama.

Otro caso es el de los amores entre individuos de distinta categoría social: en el mito en *El Silmarillion*, el rey elfo Elú Thingol se gana el corazón de Melian, un espíritu mayor con forma de hada. De su unión nacerá Lúthien, la más bella de las doncellas élficas, que se enamorará de Beren, un vagabundo humano quien tendrá que robarle una joya de la corona al dios de mal, para ganar su mano. En la historia de *El Señor de los Anillos*, Aragorn, también hombre mortal, tendrá que ayudar a Frodo en la Guerra del Anillo para ganar el derecho al corazón de otra dama élfica: Arwen. Y el remate lírico de estas referencias –sutil y sugerida como todos los otros remates poéticos–, es el enamoramiento absoluto del enano Gimli hacia la dama Galadriel, que le dará de regalo algo que le negó al mismísimo hacedor de las joyas de la luz: no uno, sino tres de sus cabellos dorados.

Así pues, los remates líricos de las espirales de Tolkien, ofrecen resoluciones cotidianas y realistas al eco de referencias portentosas, logrando su mayor contundencia con la medida de lo sobrenatural, como ya antes se ha mencionado.

La poesía es su poética.

7. Paratextos: las fronteras desbordadas de una novela

Los paratextos son todas aquellas partes de un libro que acompañan un texto: el título, la portada, la cuarta de forros, los índices, los apéndices, las dedicatorias, las notas a pie de página, el colofón, la página legal, las ilustraciones o cualquier otro similar.

Si bien lo común es que el autor escriba sólo el texto y deje a los editores el diseño y pertinencia de los paratextos, considerando sus necesidades económicas y legales., no obstante, algunos escritores hacen uso de estos paratextos para completar el discurso de su obra. Tolkien es un caso, paradigmático y sorprendente, del uso propositivo de los paratextos, no solo en la literatura fantástica, sino en toda la historia de la literatura.

Los paratextos de *El Señor de los Anillos* son utilizados estratégicamente como un instrumento literario de verosimilitud, ofreciéndole al lector inesperadas fronteras culturales de su universo narrativo, creando esa profunda noción de “verdad literaria”.

Mapas de regiones, cronologías, árboles genealógicos, glosarios de diversas lenguas inventadas para los pueblos que habitan la Tierra Media, apéndices históricos, tratados lingüísticos, dos sistemas íntegros de escritura, ilustraciones de las letras élficas en el interior del Anillo Único, las runas de la tumba de Balin, el escudo de armas de la puerta de Moria... e, incluso, diseñó e ilustró varias portadas para *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*, que fueron descartadas en las primera ediciones pero que hoy se publican en versiones conmemorativas.

La inclusión de estos paratextos es una de las razones, como se ha comentado, por la que durante años se detuvo la publicación de *El Señor de los Anillos* pues, pese a todas las críticas y argumentos, Tolkien no permitió que se publicara su obra sin ellos, consciente no solo de su efecto de inmersión en su Mundo Secundario, sino también de que, con ello, se completaba la integralidad de su discurso. Así relata su biógrafo el proceso de creación de estos paratextos:

Decía Tolkien: “Si vas a escribir una historia complicada, debes hacer un mapa; de otro modo, jamás lo podrás hacer después”. Pero no bastaba con esto, sino que hizo además infinitos cálculos de tiempos y distancias, y elaboradas tablas de hechos de la historia, acompañados de fechas, días de la semana, horas y a veces hasta la dirección del viento y las fases de la luna. Esto se debía en parte a su insistencia habitual a la perfección, y en parte porque gozaba de su “sub-creación”, pero sobre todo por el deseo de ofrecer un retrato absolutamente verosímil. Mucho más tarde dijo: “He querido que la gente penetre en la narración y la tome (en cierto sentido) como una historia real”.⁵⁹

Y de sus paratextos resultan particularmente sorprendentes sus apéndices lingüísticos, donde toda su fruición y su carrera de filólogo, encontró cauce para dos lenguas de elfos⁶⁰ y extractos sobre la lengua de los enanos, los orcos, los numenoreáanos y los jinetes de Rohan.

⁵⁹ Humphrey Carpenter, p. 216.

⁶⁰ Una basada en el galés (el sindarin) y la otra basada en el finlandés (el quenya), dos lenguas por las que Tolkien sentía especial aprecio.

En la introducción se mencionó que, además de la obvia utilización de todo escritor para construir una novela con palabras, Tolkien había dado además al lenguaje, usos literarios como los que se han mencionado escuetamente, y que, aunque el tema ha requerido estudios mucho más extensos y detallados, es imprescindible aquí al menos ponderar dos casos: la prosa poética -inmersa en una consistencia lírica sólida, evocativa y polisemántica-, y, por otro lado, el uso de los diálogos en el *Señor de los Anillos* utilizada para caracterizar a los personajes, a partir de la clase social, la especie a la que pertenecen y su propia relación emotiva o intelectual con el lenguaje en el que hablan:⁶¹ Los hobbits utilizan una coloquialidad rural o un tono burgués contemporáneo (según su posición social), mientras los altos señores como Gandalf, Elrond o Galadriel hablan con arcaísmos y modos culteranos (participando del contraste de lo épico y lo cotidiano antes mencionado), Gollum con una sintaxis rota y obsesiva, en tanto personajes como Frodo o Aragorn, pueden cambiar sus registros de lo coloquial a lo culto o lo poético, según sus circunstancias.

Para los hobbits el lenguaje puede ser instrumento de diversión y chistes locales,⁶² y en tanto, para los elfos, los cantos y los cuentos les resultan tan imprescindible como el sueño, en cambio los orcos no muestran ningún amor por la lengua en la que hablan y los ents despliegan su naturaleza arbórea sosegada que los lleva a una construcción de frases largas y compuestas.

Al respecto comenta Katharyn F. Crabbe:

Esta visión social (de Frodo) es una de las razones por las que el lenguaje es tan importante en la obra posterior: los lenguajes a la vez reflejan y crean cultura, y la vida de una cultura depende de su lenguaje.

Cada lenguaje –escribe Waclaw Ledwicki- representa siglos de esfuerzos trágicos, por parte de los humanos, para hallarle expresión adecuada a sus sentimientos y pensamientos acerca del universo. A decir verdad, cada gran lenguaje es un espejo

⁶¹ Y que en narratología se denomina como *dialogización*. Para saber más confrontar: Míjail Bajtín, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

⁶² Como el callejón donde muere Saruman, (Que se hizo llamar Sharky en La Comarca) al que le llaman “Sharkys End”, que en inglés significa tanto “El callejón de Sharky” como “La muerte de Sharky”.

único del paisaje, del aire, del cielo, de todo medio natural en el que se ha desarrollado.⁶³

Y al final, los paratextos que en su momento se temían fueran carga excesiva para el público, terminaron por resultar apenas sólo un sorbo para la sed que desde entonces han querido satisfacer, bebiendo más y más de la Tierra Media, generaciones enteras de lectores.

Conclusión: el más alto deber del cuento de hadas

Sí: J.R.R. Tolkien es el padre de la literatura fantástica épica contemporánea, y sin embargo, cuando se le preguntó sobre el género literario de *El Señor de los Anillos*, -tal como se mencionó en el capítulo pasado- él respondió:

Me interesa poco la historia literaria serial y nada en absoluto la historia o la presente situación de la “novela” inglesa. Mi obra *no* es una “novela” sino un “romance heroico”, una variedad literaria mucho más antigua y del todo diferente.⁶⁴

Y de la literatura de la antigüedad, del cuento de hadas, Tolkien revitalizaría un recurso narrativo que ha perdido gran prestigio en siglo XX: el final feliz. Así explica Jorge Luis Borges el descreimiento al que alude Tolkien:

En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del grial. Ahora la busca está condenada al fracaso. El capitán Ahab da con la ballena y la ballena lo deshace; los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota. Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial. No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.⁶⁵

No es para Tolkien el final feliz un “mero halago industrial”, sino ni más ni menos que el más alto deber del cuento de hadas:

⁶³ D.N. Thomas, “Poetry in translation” en *J.R.R. Tolkien*, Katharyn F. Crabbe, México, FCE, pp. 95-96.

⁶⁴ J.R.R. Tolkien, *Cartas*, p. 122.

⁶⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas* (Tomo II), Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 504.

Más allá de los viejos anhelos del hombre, el mayor consuelo de los cuentos de hadas es el final feliz (...). El valor consolador (...) ofrece otra faceta, además de la satisfacción imaginativa de los viejos anhelos. (...) Casi me atrevería a asegurar que así debe terminar todo cuento de hadas que se precie. Sí aseguraría cuando menos que si la tragedia es la auténtica forma del Teatro, su misión más elevada, lo opuesto también es cierto del cuento de hadas. La denominaré *Eucatástrofe* (...) es la *buena catástrofe*, el repentino y gozoso giro (pues ninguno de ellos tiene auténtico final), toda esta dicha es una de las cosas que los cuentos de hadas pueden conseguir extraordinariamente bien, no se fundamenta en la evasión ni en la huida (...) no niegan la existencia de la tristeza y del fracaso, pues la posibilidad de ambos se hace necesario para el gozo de la liberación (...), rechazando, tras numerosas pruebas, la completa derrota final (...) produciendo esa emoción esencial: la alegría que provoca las lágrimas, porque es cuantitativamente equivalente al dolor, porque proviene de los mismos lugares donde la Alegría y el Dolor son lo mismo.⁶⁶

Y así, *El Señor de los Anillos* es la Eucatástrofe de la literatura del siglo XX. Y para quien esto escribe, y la Eucatástrofe de la literatura moderna desde que Sancho le pidió a su amo ponerse en pie de su lecho de muerte para salir *él* también a desfacer entuertos.

En las escaleras de Cirith Ungol, Sam y Frodo dialogan sobre los cuentos de hadas como los suyos, plenos de oscuridad y temor, y se preguntan si alguna vez habrá alguien que cuente su historia.

-Y la gente dirá: “¡Oigamos la historia de Frodo y el anillo!”. Y dirán: “Sí, es una de mis historias favoritas.

-Es decir demasiado –respondió Frodo y se echó a reír, con una risa larga y clara que le nacía del corazón.⁶⁷

⁶⁶ J.R.R. Tolkien, “Sobre los cuentos de hadas”, pp. 83, 122.

⁶⁷ J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos Tomo II: Las Dos Torres*, México, Minotauro, 2004, p. 446.

III

*-¡Halflings!- rió el jinete que estaba junto a Eómer
- ¡Halflings! Pero son solo una gentecita que aparece en
las viejas canciones y los cuentos infantiles del Norte.
¿Dónde estamos, en el país de las leyendas o en una
tierra verde a la luz del sol?*

*-Un hombre puede estar en ambos sitios- dijo Aragorn
-Pues no nosotros sino otras gentes que vendrán más
tarde contarán leyendas de este tiempo
¿La tierra verde dices? ¡Buen asunto para una
Leyenda, aunque pasees por ella a la luz del día!*

J.R.R. Tolkien, *La dos torres*.

Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes:

Homenaje al género de fantasía *collen* para lectores de diversas edades

Un trabajo que tenía sus beneficios creativos, tras una serie de incomprensiones ejecutivas, terminó tornándose en un triste trabajo de oficina. Era el 2008 y la presión laboral me llevó casi a abandonar mis estudios en la UACM, así que sin tiempo para leer ni escribir, mi hora más libre y de mejor respiración era, cuando de camino a la oficina, andaba entre los pocos y sucios árboles de un estrecho camellón.

Pero esos pocos verdes en tiempos de polvo, me hicieron tropezar con lo que yo no había proyectado escribir y que se terminaría tornando en mi proyecto de titulación de los años siguientes. Trataba de, mañana en mañana, de avanzar en un borrador (descartado) de

La Rana Libertadora, cuando descubrí que al personaje con el que comenzaba la novela (y que había inventado veinte años atrás), ya no lo conocía lo suficiente para las nuevas necesidades narrativas, de modo que, indagando en su biografía, me topé con algunas tramas que se impusieron como oportunidades literarias que no pude soslayar, y que dieron origen a los cuatro libros de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*.

Tal como se ha mencionado anteriormente, el ciclo consiste en cuatro textos de fantasía collen de distintos géneros literarios, dirigidos a distinto público y con distinto estilo de ilustraciones, en las que se relata la historia de Merywm, el mördyn,⁶⁸ desde su temprana infancia hasta el umbral de su madurez.

Si bien cada uno de estos textos está diseñado para ser leído y comprendido independientemente, todos ellos están unificados en forma y contenido para presentarlos como un solo proyecto literario y como un solo producto editorial con cuatro características que, libro a libro, van desarrollando su propia propuesta: 1) La evolución del protagonista, 2) La evolución de los géneros literarios en la historia de la literatura fantástica 3) La edad del público al que está dirigido y 4) la transformación de los estilos de ilustraciones a cargo de Ari Aboytes Cortés.⁶⁹

⁶⁸ Los mördyns son pequeños sujetos con grandes pies velludos. Son sencillos campesinos que viven en agujeros en el suelo. Fuman pipas en sus jardines cuando descansan de sus trabajos. No les gustan las aventuras, pero han sido famosos por ellas"... Se trata de hobbits apócrifos. En Inglaterra los hobbits forman parte del Oxford Dictionary y de la cultura popular (tal como los morlocks y los eloi de H.G.Wells), asimilando esa creación de Tolkien con la misma validez que los elfos o centauros (tal como hacen muchos ingleses también hoy en día, asumiendo *El Libro Rojo* como parte de su propia mitología fundacional). No obstante, los derechos de autor de la obra de Tolkien no permitirán usar el término sin sanción hasta el año 2023. Otros autores con el mismo problema les llaman *halflings* o *medianos* (término genéricos para los hobbits también acuñado por Tolkien), pero el autor prefirió acuñar su propio término para ellos: *mördyns*, no solo busca evitar un apócrifo irrespetuoso, sino darle un cariz personal a mi versión.

⁶⁹ **Ari Mauricio Aboytes Cortés.** Nace en Sahagún, Hidalgo. Su familia va del campo a la ciudad y viceversa, pero es en provincia donde felizmente deambula los primeros años de su vida entre magueyes y pirules, en los alrededores de viejos cascos de haciendas que fueron sus primeros dragones y castillos. Desde muy joven en las bibliotecas locales devora muchos libros sobre hadas y otros mundos que explotaron su ya desbordada imaginación. A los 10 años tuvo la suerte de hallar en aquellas oscuras habitaciones *La Muerte del Rey Arturo* que cambio su rumbo para siempre condenándolo a la fuerza de un creador de fantasía. Antiacadémico por aburrimiento general, estudia arte desde niño con John Mc Ghee y Chucho Mora; más tarde en su nublada vocación pictórica trabaja en estudios de pintores como León Velaunzaran (alumno de Anguiano) entre otros, lavando pinceles al estilo medieval o trazando, y ahí desarrolla sus pobres técnicas para deformar el arte en des poblados trucos publicitarios. Cuenta con algunas grises exposiciones en su haber, sus cuadros están perdidos, mal vendidos para comprar cerveza, o no existen aún. Salvo algunos que han sido rescatados por familiares y amigos. Se ha dedicado principalmente al dibujo y a la ilustración de fantasía con moderados aplausos en distintos foros, a la fecha algo de su obra *Ps speedpaint* puede admirarse en <http://www.brokenrealityonline.com> bajo la excelente dirección artística de Ehécatl Ugalde. Y pueden apreciarse otras áreas de su obra, como diseño de vestuario o las ilustraciones en las que ha colaborado con Medardo Landon, en este vinculo: <http://argahen.wix.com/artmosphere> (*Nota de Ari*)

Propuesta editorial

La propuesta editorial básica de los cuatro libros es la misma: libros de bolsillo⁷⁰ de 11.5 cm x 16 cm en pliegos de papel bond, que proporcionan 32 páginas cada pliego con un 3% de desperdicio de papel. El diseño de la portada contiene un arco de árboles que enmarcan la ilustración correspondiente de cada título, con un color distinto que predomina en cada libro, y una cuarta de forros invitando al lector con una sinopsis brevísima de cada obra.

El primer libro, *Bajo la colina*, trata del extravío de un mördyn en un aquelarre bajo tierra. Está dirigido a niños de seis a ocho años, la misma edad del protagonista. Si bien es un libro infantil ilustrado, su texto es un poema narrativo que hace homenaje a los inicios de la literatura en las epopeyas ancestrales del *Gilgamesh* o la *Iliada*.

El segundo libro, *Bosque adentro*, cuenta las peripecias del niño mördyn (cuyo nombre al fin conocemos) Merwym, buscando bosque adentro un hogar para los huevecillos de una araña que asesinó. Está dirigido a niños de 9 a 11 años, la edad de Merywm en esta aventura. El texto es un poema narrativo más elaborado, en homenaje a las baladas épicas medievales del *Beowulf*, *Voluspä* o el *Cid Campeador*.

El tercer libro, *Castillo Hueco*, relata la aventura de Merywm y su pandilla para llevar un mensaje que salvará a muchos inocentes, mientras lidia con las rivalidades de otras pandillas. Está dirigido a jóvenes de 12 a 15 años, la edad de Merywm en ese episodio. El texto es una novela corta en homenaje a las novelas de aventuras y de caballerías.

El último libro, *Póquer de cuatrillizos*, presenta la perspectiva de doce personajes sobre la disolución de una célula de insurgentes en contra de un tirano y presenta secundariamente a Merywm al final de su infancia. Dirigido al público adulto, tanto por lo inconveniente de algunos de sus temas (como el abuso infantil o la violencia explícita), como por su lenguaje arcaico. El texto pretende ser una novela en sus características contemporáneas como la polifonía, la hibridación de géneros o la evolución del personaje.

⁷⁰ En honor a los libros juego de fantasía de la colección *Aventura sin fin* (basados en la franquicia de *Dungeons & Dragons*) que la editorial Timun Mas publicó en España en los años 80 y que fueron mis primeras lecturas y mi introducción a Tolkien y a la literatura en general: ¡Tamaña gracia!

El protagonista, Merywm el mördyn, destinado a encarnar el arquetipo del *ayudante mágico* al servicio de la Rana Libertadora, tiene aquí el papel protagónico de la saga, comenzando como un observador pasivo en *Bajo la colina* que, tras encontrar sus primeras responsabilidades y afrontar (literalmente) su identidad en *Bosque adentro*, encuentra sus primeros atisbos de heroísmo en la medida de sus propias capacidades cotidianas en *Castillo Hueco* para, finalmente, en *Póquer de cuatrillizos*, asumir sus propios ideales épicos, ante el colapso trágico de su familia, si bien con algunos atisbos, de la futura esperanza de la Rana Libertadora que está por encapucharse.

Para Merywm el mördyn, ejercer como protagonista al encontrar su propio heroísmo le resulta una tarea ardua y enojosa. Comienza en *Bajo la colina* como un niño soberbio, consentido y resentido, y su crecimiento consiste solamente en el reconocimiento del dolor de los demás, a partir del suyo. En *Bosque adentro* asesina por diversión a una araña, y es la culpa y no la generosidad, lo que lo lleva a buscarle un hogar a las hijas de la víctima y, tras su iniciación en el bosque, el final feliz para las arañas, más que ser obra de Merywm, es una consecuencia casi aleatoria del reconocimiento de su responsabilidad.

En *Castillo Hueco*, como sargento de una pandilla de niños, sus responsabilidades entran en fricción con sus propias envidias y resentimientos, donde de nuevo, lucha por anteponer los intereses de la comunidad a los suyos, más por deber y prestigio que por cabalidad, y aún cuando comienza a hallar convicciones más altas que sus menudos intereses, eso le acarrea más sinsabores que satisfacciones.

Es en *Póquer de cuatrillizos* cuando al fin Merywm se descubre como héroe, pero no por ejercer la épica de las armas, sino solamente por arriesgarse a rescatar lo que parece ya no tener esperanza, y que, ulteriormente, construirá su propia salvación en medio del colapso de la insurgencia, cuando no lo sabía.

El viaje del héroe

Los cuatro libros de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* están constituidas alrededor del número doce: doce estrofas y doce ilustraciones en *Bajo la Colina*; doce estrofas de doce versos junto con doce ilustraciones en *Bosque adentro*; doce capítulos y doce ilustraciones en *Castillo hueco* y doce capítulos para doce personajes y doce viñetas en *Póquer de cuatrillizos*.

El número doce fue seleccionado, tanto por su relación simbólica con las estaciones, los elementos, los puntos cardinales y el horóscopo, como por los doce pasos del viaje del héroe que presenta Christopher Vogler⁷¹ en *El viaje del escritor*, basado en la obra de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*,⁷² a su vez glosando los trabajos de Carl Gustav Jung de *Arquetipos e inconsciente colectivo*.⁷³ Y, en este caso, se han adaptado y ajustado a las necesidades narrativas de la literatura *collen*, los doce momentos que atraviesan como eje transversal los cuatro libros, representando en cada uno de ellos, un ascenso en espiral de los mismos motivos arquetípicos, presentados cada vez más sofisticadamente al matizar estos temas mitológicos según el contexto de cada libro.

Estos son en síntesis, los doce episodios de cada viaje que Merywm tendrá que vivir en cuatro ciclos hasta consolidar su propio heroísmo:

- 1. El mundo cotidiano:** presentación del protagonista en su contexto cotidiano predeterminado y estable de tiempo dilatado, en contraste con el tiempo *lleno* de la aventura, donde todos los momentos son plétóricos de acción narrativa⁷⁴.
- 2. Rompimiento del mundo cotidiano:** la realidad, como la conoce el protagonista, es trastocada y transgredida por algún acontecimiento cuya restauración de la armonía previa, constituirá el motivo central del viaje del héroe.
- 3. El heraldo y la misión:** el heraldo es el arquetipo de la persona o circunstancia que hace consciente al protagonista, de la ruptura del mundo cotidiano y que le indica la misión que deberá emprender para la restauración de la armonía previa.
- 4. El primer umbral, el traspaso al mundo sobrenatural:** el protagonista al salir de su mundo cotidiano, traspasa la línea de la primera *peripecia*.⁷⁵ En este caso correspondiendo al contraste entre el realismo cotidiano y la otra realidad sobrenatural y portentosa propio de lo “digno de relatarse”, pero ambas como partes orgánicas de un mismo universo narrativo.

⁷¹ Christopher Vogler, *El camino del escritor*, Ma non troppo, Barcelona, 2000.

⁷² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

⁷³ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009.

⁷⁴ Fernando Savater, *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*, Barcelona, Taurus, 1990, p. 115.

⁷⁵ **Peripecia:** “...En el drama, novela o cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación, accidente imprevisto que cambia de estado las cosas o el desarrollo de la obra...” José Sagredo, *Diccionario de literatura* (Tomo I), México, Ediles, 1986.

5. **El primer guardián y el carácter del protagonista:** una vez inserto de pleno en el territorio de las aventuras, se enfrenta el héroe a su primera prueba en la que comenzará a revelar su carácter y a reconocer sus propias capacidades.
6. **El segundo umbral, desviación a lo profundo:** la espiral de lo sobrenatural incrementa sus manifestaciones, significados y peligros, y el protagonista descubre en su nuevo contexto, trazas de los hechos portentosos que generan las leyendas que le son familiares.
7. **El segundo guardián, el encuentro legendario:** en el territorio de las leyendas, el riesgo que enfrenta al protagonista es ahora de las características legendarias previamente esbozadas y, de pronto, el héroe descubre que ha ser algo más de lo que es y ha sido, para poder sobrevivir a este reto.
8. **El tercer umbral, el rechazo de la aventura:** el protagonista se ha adentrado tan profundo en las fuentes primarias de las fuerzas naturales de los mitos que consolidan la realidad que lo rodean, que se ve forzado a buscar y a encontrar su propia identidad arquetípica en la esencia de su propia individualidad, pero ante tal empeño, prefiere volver a la tranquilidad de la ignorancia previa, que no le exige las tareas de la conciencia y, al rechazar la aventura, extravía la ruta y la oportunidad de acudir a las profundidades.
9. **El tercer guardián, la expiación del exilio:** el protagonista atraviesa un aciago periodo de penuria al descubrirse doblemente exiliado: primero de su cotidianidad, y después del territorio de lo sobrenatural, sin pertenecer a ninguna de las dos ahora.
10. **La renovación:** el protagonista descubre, a través del sufrimiento, que no es el mismo individuo previo a la aventura y que se encuentra marcado por lo legendario y mitológico (y lo feérico), y al fin abraza su transformación y se atreve a buscar su nueva identidad, al fin listo para la última prueba.
11. **La cueva más profunda, la apoteosis⁷⁶ del héroe:** enfrentamiento del protagonista contra sí mismo al descubrir de su identidad en la otredad

⁷⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, pp. 140-141: "...Cuando la envoltura de la conciencia ha sido aniquilada, se libra de todo temor, queda fuera del alcance de todo cambio (Prajña-Paramita-Hridaya-Sutra; "Sacred Books of the East", Vol. XLIX, parte II, pp. 48, 154). Esta es la liberación potencial que está dentro de cada uno de nosotros y que cualquiera puede obtener a través del heroísmo...". Así mismo, Christopher

mitológica de su arquetipo. Es avasallado entonces por las ausencias de sus hechos previos, pero la disposición de lucha lo hace acreedor, al menos, al elixir de la esperanza.

12. Eucatástrofe: el protagonista regresa a su realidad cotidiana de origen, pero se sabe extranjero en su antiguo hogar, al reconocer su nueva naturaleza feérica tras haber sido tocado por la experiencia de la aventura y haber asumido las nuevas responsabilidades de su nueva personalidad, asumiendo su otredad lírica y descubriéndose, una vez, más exiliado del entorno de origen y del universo de lo sobrenatural, pero al fin solazado en el descubrimiento de que, su nueva tarea y misión, será también la consumación de sus esperanzas.

Una vez dispuesta la verdad, ha llegado el momento de cruzar el umbral bosque adentro tras la *mitopoeia* de Merywm el mördyn.

Ah, y de pasar la página para ello.

Vogler refiere en *El viaje del escritor*, p. 209: "...El héroe que se enfrenta en una Odisea ha desplazado su centro desde el ego al yo, su parte más divina. También podemos asistir a un movimiento del yo hacia el grupo, al aceptar el héroe una responsabilidad mayor, superior al cuidado de sí mismo. Un héroe arriesga su vida por el bien colectivo y de la vida misma, y de este modo se gana el derecho a ser considerado un héroe..."

IV

*Estáis en pleno reino de Tylwyg Teg, la gente honrada,
La familia feliz, el pueblo pequeño o cualquiera de los irritantes
nombres que nos habéis puesto (...) tenemos túneles y galerías
en todos los lugares que podáis imaginar.*

Llyod Alexander, *El libro de los tres*.

Bajo la Colina:

Del relato popular al cuento infantil ilustrado

*Bajo la colina*⁷⁷ trata de un mördyn que odia a los humanos porque lastiman a los animales y él considera un hermano a su perro. Un día ve llegar a un humano⁷⁸ a su jardín y de puro disgusto y capricho se va a esconder a un agujero en un rincón, donde encuentra una puertecilla con una escalera al interior de la colina, en la que cada luna llena se reúnen en aquelarre las mágicas criaturas de los rincones.

Allí se encuentra a un gnomo miserable y, como el mördyn en su plácida ignorancia de cautiva felicidad infantil, no conoce aún la tristeza, contempla con asco y soberbia al gnomo, dándose por superior a él. A punto de coger un pastel mágico (que de probarlo hubiera quedado encantado), pero su hermano perro le arrebató el pastel y le hiere la cara. El mördyn, lastimado, se va a un rincón a ocultarse para chantajear al perro y hacerlo consciente de su ofensa.

⁷⁷ Aunque no tiene cabida en este estudio, *Bajo la colina* fue también adaptado como monólogo de teatro en *Dramaturgia I* (2008-II) y en *Teoría literaria y análisis de textos literarios, escénicos, cinematográficos y TV* (2010-I) con el título de *Colinas me ahuecas* donde un joven marginal de Iztapalapa que desea ser escritor de fantasía, es el autor apócrifo de *Bajo la colina*.

⁷⁸ Que más tarde, fuera del cuento se sabría, era un agente de la insurgencia contra el tirano.

Pero en ese rincón el mördyn vislumbra a un hada verde y el niño queda deslumbrado, ya fuera por el *glamour*⁷⁹ o la belleza de ella y su corazón infantil entra en conflicto por el amor que le tendrá desde entonces. El hermano perro lo encuentra y lo arrastra fuera de la colina para salvarlo del aquelarre, y al descubrir a su hijo trastornado por el encantamiento de un hada, los padres someten al mördyn a duras recetas caseras para evitar que se les escape en pos de ella, hasta que, llegada la Navidad, dan por curado al mördyn y lo liberan.

Pero el mördyn “...no había curado ni sanaría, porque el Hada Verde enraizó en su corazón y mucho más tarde, cuando dejó de odiar a la gente, la encontró...”

Estructura del texto y propuesta editorial

La estructura del libro se compone de dos partes: el texto y la imagen, y es en esta combinación donde se busca al mismo tiempo el homenaje literario y la propuesta contemporánea del llamado *álbum infantil ilustrado*⁸⁰. El texto consiste en doce cuartetas de verso libre⁸¹ y, como se ha dicho anteriormente, buscan evocar las traducciones en verso libre de las transcripciones de la tradición oral de los orígenes de la literatura, en las tablillas de barro sumerio del Gilgamesh, hace más de siete mil años.

Sin embargo, estos fragmentos en *Bajo la colina*, se disponen como el acompañamiento de las imágenes apaisadas, ajustándose los versos a los espacios en blanco de cada ilustración, tal como se utiliza actualmente en los libros para niños de las últimas décadas, donde para atraer a la lectura al público infantil, se le ofrece un producto visualmente colorido. En este caso, las ilustraciones con profusos motivos oníricos y célticos, fueron elaboradas con acuarelas sobre papel fabriano de 125 gramos, y más tarde retocadas digitalmente por el ilustrador.

Estrategias discursivas

⁷⁹ Del gaélico *glenm* que originalmente se refería al encantamiento sobrenatural que produce la belleza de las hadas y que trastorna la vida de quien las contempla.

⁸⁰ En donde las ilustraciones, más que mostrar lo que ocurre en el texto, deben completar su discurso con la imagen... acaso no se logró ese objetivo en este proyecto, pero ésa es la meta y la definición de un álbum ilustrador, a diferencia de un libro cualquiera con imágenes.

⁸¹ **Verso libre:** “...Se denominan a versos sin norma obligada, de ritmo y variable...” José Sagredo, *Diccionario de literatura* (tomo I).

Al circunscribir cada escena a una estrofa de cuatro versos, la síntesis fue imprescindible; procurando el lenguaje lo más sencillo posible sin prescindir de una pretensión lírica. El narrador es un omnisciente en 3a persona, como se acostumbra tanto en la literatura infantil, como en las épicas de la antigüedad.

Los paratextos acompañan a la colección a lo largo de los cuatro libros y, en *Bajo la colina*, se presentan en su versión más sencilla los recursos que se incrementan en cada tomo: epígrafe al inicio, nota al pie de página,⁸² y un bestiario o glosario de criaturas fantásticas con las que se presentan, en texto e imagen, los tres seres primordiales para la comprensión del texto: el mördyn, el hada y el gnomo. Por último, se añade un colofón con la viñeta del hermano perro y una alegórica referencia al autor y a la correctora del libro, su Hada Verde correspondiente.

El contexto

El breve universo narrativo de este libro se construye buscando evocar un entorno genérico de fantasía que pudiera corresponder a cualquier región de los cuentos populares, que en inglés llaman Faerie, *el lugar donde ocurren los cuentos de hadas*.⁸³

En *Bajo la colina* no aparecen nombres propios sino epítetos de los personajes, tal como el *niño mördyn*, el *hermano perro*, el *Hada verde*, el *gnomo miserable*⁸⁴; sin embargo, pese a su aspecto genérico fantástico, algunos elementos mitopoéticos delatan su origen collen, a saber:

Las colinas huecas

Son, en las leyendas de las islas británicas, el lugar donde se oculta el pueblo de las hadas después del predominio del hombre sobre la mayoría de las regiones salvajes del mundo. Allí moran los sidhe irlandeses y los twyltyg teg galeses. Además, en el traspaso al interior de la tierra pueden rastrearse muchas referencias de la antigüedad como el descenso

⁸² Sobre la naturaleza del *glamour* de las hadas, para otorgar al público infantil un nuevo referente cultural sobre de ellas.

⁸³ Aunque rara vez aparezcan hadas en estos relatos populares heredados de la tradición oral, véase, J.R.R. Tolkien, *Sobre los Cuentos de Hadas*, p. 15.

⁸⁴ Este recurso lo utilizó J.R.R. Tolkien en *El Hobbit* y *El señor de los anillos*, contrastando los topónimos de la geografía de Tierra Media en varias lenguas inventadas para las culturas que la habitaban, en comparación con la simplicidad de los topónimos de la Comarca de los Hobbits, tales como *La Colina*, *Delagua* o *El Azul*.

al inframundo, que algunas culturas vinculan tanto con el retorno al útero de la Madre Tierra, como a la muerte.

En este caso innegablemente representa el traspaso iniciático al mundo sobrenatural y *el encuentro con la diosa*⁸⁵ como la esencia de lo femenino en el Hada verde, que determinará la vida del mördyn por entero.

El aquelarre

Si bien *aquelarre*⁸⁶ es una palabra para evocar un cónclave de brujas y adoraciones siniestras, en este contexto se utiliza -como sinónimo de los corros nocturnos y bajo la luna llena de hadas que salen a bailar, cantar en parranda general,⁸⁷ y todos los mortales que con ellos se extravían bosque adentro y comen y beben sus viandas encantadas, salen del tiempo de los hombres, volviendo a los valles cientos de años después o despertando convertidos en ancianos o amaneciendo en un país distante.

El gnomo

Un diminuto burócrata miserable y representante de la propuesta de fantasía ligera y humorística del siglo XIX,⁸⁸ que muestra a las criaturas de los rincones con una realidad anacrónica con avances tecnológicos e instituciones parodiadas, como bancos de calcetines, líneas aéreas de palomas o cadenas comerciales de vigilias; que pueden servir de agudo contraste con la realidad proto-medieval de lo collen convencional.

Este gnomo además, en su miseria, presenta una realidad de deberes y desencuentros sociales y personales de una vida adulta, en contraste con la felicidad asumida del niño mördyn.

El Hada Verde

Es la esencia del arquetipo de la Diosa Triple, de lo femenino identificado con las fuerzas de la naturaleza con todos sus atributos de belleza, sabiduría, capricho y peligro, de sus representaciones mitológicas. Es asimismo la otredad del mundo espiritual, onírico ante cuyo encuentro, el niño mördyn se trastorna sin retorno como ante el primer libro leído, el

⁸⁵ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, pp. 104-114.

⁸⁶ Del euskera *akelarre*, "aker" = macho cabrío; "larre" = campo.

⁸⁷ Y en este contexto además, a jugar rol bajo la conducción narrativa del hada de más jerarquía, utilizando dados de huesos de hidras.

⁸⁸ Y retomada por autores contemporáneos como Margaret Weis y Tracy Hickman en su ciclo de la *Dragonlance*, o el artista plástico mexicano y contemporáneo Emiliano Ortega Rousset en sus propias narrativas orales y gráficas.

primer sueño recordado, el primer instante de conciencia y consecuencia... Y la impotencia de -para ella y ante ella- querer ser algo más de lo que se es, de poseer algo que no se imaginaba que existiera, de pertenecer a algo más. Allí se encuentra el niño mördyn con su mayor alegría en su descubrimiento, y su mayor tristeza en su lejanía.

El hermano perro

Es el arquetipo del ayudante mágico, y el verdadero héroe de este libro,⁸⁹ que salva al mördyn de extraviarse bosque adentro. Bestia tenida por pariente, es eco de la Edad de Oro de muchas mitologías en las que los hombres y los animales eran iguales y hermanos.⁹⁰

La Navidad

Si bien la ilustración correspondiente muestra la escena de una navidad contemporánea (fácilmente identificable para el lector infantil), esta festividad es llamada en el universo narrativo como *Noche de Lirios* y responde a los múltiples ritos invernales del solsticio de invierno, como el *yule* céltico o las *saturnalias* romanas donde se acostumbraban generosas dispersiones a los desposeídos. En este contexto se hace referencia a un Ángel Púrpura que, si por una parte es una clara referencia a Santa Claus, por otra en la narración se refiere específicamente a un espíritu de los pinos, consorte de la Dama Blanca del invierno y padre del paladín de las estrellas de la constelación de Orión.

El viaje del héroe

El mördyn es un niño mimado y una criatura distinta a un humano, que tiene un prejuicio contra ellos por lo que ha escuchado de sus padres. Sus diferencias con un humano en este libro, si bien no muy evidentes, son muy determinantes: como criatura de los bosques, se encuentra cerca de los animales al punto de entenderlos como iguales, y su percepción es suficientemente aguda para distinguir sin una luz, una puertecilla al fondo de un agujero en la tierra.

Los mördyns se presentan (el niño y sus padres), como criaturas agrarias y sin poderes, puente entre la humanidad que vive en los valles (tanto aquellos sin escrúpulos que maltratan a los animales, como los insurgentes, la llegada de uno de los cuales le hace huir del jardín) y las criaturas feéricas de las colinas huecas y de bosque adentro, como el gnomo, el Hada Verde y las demás criaturas del rincón del aquelarre. De hecho en este libro

⁸⁹ Y basado en *El Amigo*, perro que creció en casa del autor durante trece años. En *Póquer de cuatrillizos* se le llama Mephall y es a él a quien está dedicada esa novela.

⁹⁰ Hesiodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, Madrid, Alianza, 2001.

el protagonista, más que una criatura de otra especie, podría ser simplemente un habitante rural a caballo entre la civilización y las profundidades míticas de la naturaleza salvaje, pero la pertinencia del niño como un mördyn constituirá, más adelante en los demás libros, un elemento central de la perspectiva externo de “lo humano”.

El mördyn es el protagonista de *Bajo la colina*, pero no el héroe, siendo el hermano perro como se ha dicho, el que puede y quiere actuar en beneficio de una comunidad.⁹¹ El niño mördyn no solo no ejerce ninguna acción en beneficio de nadie más, sino que más aún, no lleva a cabo acción importante alguna, salvo el rechazo al humano que lo lleva al extravío casual, sin ninguna causalidad de su parte.

El mördyn, de aproximadamente seis años -la edad del lector al que está dirigido este libro- tiene una participación pasiva. Es solamente un espectador: del humano, del gnomo y, del Hada Verde. Desdeña a los humanos, margina al gnomo, se enamora del hada; sin embargo esta aparente pasividad constituye el desarrollo de sus primeras reflexiones individuales hacia la configuración de su conciencia.

A partir del Hada Verde el mördyn deja de ser un observador pasivo, para comenzar a experimentar la disolución de su paz y la inquietud del deseo; como infante no es capaz de nada sino de padecer la pérdida del libre albedrío: es exiliado del aquelarre por su perro, es sometido por sus padres en un doloroso tratamiento y aún en su liberación en la *Noche de Lirios* no es fruto de ningún logro cosechado, sino un don que le viene de afuera, como el resto de lo que le ha ocurrido en el relato.

El cuento entonces termina en su primera acción consciente, que si bien, no es visible, tiene consecuencias inmediatas en la narración: después del descubrimiento del mundo más allá de uno, de la otredad portentosa del universo que lo rodea, ha descubierto la maravilla de *Faerie* y de lo feérico, sólo para ser exiliado de ello. Reflexiona que ya no es lo que era y tiene la esperanza de alcanzar a ser algo que no es.

Ha sido transformado por su propio pensamiento.

⁹¹ Fernando Savater, *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*, Taurus, Barcelona, 1990, pp. 116-117.

V

*Me adentré en el misterio de su vida tanto como él
se había adentrado en el misterio de su propio enlace
inconsciente con el bosque primitivo.*

Robert Holdstock, *Bosque Mitago*.

Bosque Adentro:

La epopeya busca su prosa

Bosque adentro continúa las aventuras del niño mördyn de *Bajo la colina*, y al fin tiene relevancia su nombre: Merywm. Han pasado algunos años, los suficientes como para que su padre le regale su primer puñal de la vida campestre, del que poco después hace mal uso, al matar a una araña por miedo, crueldad y prejuicio, para después llorar arrepentido.

Una salamandra que conocía a la araña y que escucha llorar a Merywm, se acerca para ofrecerle una opción: tienen que llevar los huevecillos de la asesinada a un nuevo hogar bosque adentro, o salir de la foresta y no volver nunca más. El mördyn se adentra entonces en la maleza sufriendo extravíos, persecuciones y trampas de hiedra hasta terminar varado en un pozo, donde lo encuentran tres duendes que, como él hizo con la araña, lo torturan por diversión.

Semidesnudo y herido, Merywm logra emerger del pozo y encontrar unas pequeñas ruinas élficas donde le parece que puede dejar a las arañitas que ya nacieron en su bolso, pero al acercarse descubre que hay un hormiguero en las ruinas, y a otro mördyn, muy parecido a él, pero pelirrojo y mayor, que está arrojando arañas a las hormigas por diversión.

Merywm se esfuerza entonces por sacar a las arañas del hormiguero, provocando la furia del otro mördyn, que se le arroja encima a golpes dando con él por tierra, sólo se libra

porque, durante la lucha, el pelirrojo rueda sobre el hormiguero y cubierto de insectos, huye de las ruinas.

Merywm sigue al pelirrojo hasta un río, donde lo pierde de vista, pero siguiendo las aguas pendiente abajo, logra regresar a casa para otorgarles un nuevo hogar a las arañitas en su propio jardín.

Estructura del texto y propuesta editorial

Se le llama *Balada Loneriana* al supuesto estilo juglaresco, no ya de la tradición antigua auténtica, sino de la contemporaneidad del protagonista en su contexto -de un cariz más verista, complejo y matizado que el libro anterior-, supuestamente escritos sólo para ser leídos en voz alta, con una forma más sofisticada que las estrofas de *Bajo la colina*: doce versos con estrofas que varían entre 21 y 24 sílabas, con un título por estrofa que narra un episodio concreto, que corresponde dramáticamente a una escena completa, terminada al filo de la expectación, para un supuesto público oyente al que se le lee o canta esta balada.

Esta balada, más compleja, es un homenaje a la evolución de las epopeyas sumerias hacia la tradición de las épicas en verso desde la *Iliada*, hasta las gestas nacionalistas medievales fundacionales como el *Beowulf* que, al comenzar a ser transcritas en prosa, generaron los libros de caballerías con sus viajes y peripecias.

A diferencia de *Bajo la colina*, donde predomina en la página la imagen solamente acompañada de fragmentos de texto, *Bosque Adentro* ofrece un balance entre la imagen y la palabra, alternando las ilustraciones en las páginas pares y el texto en las páginas nones.

Las ilustraciones, si bien conservan los colores, son de tonos más pardos y sobrios, resaltando sólo un notable brillo en torno a las presencias feéricas (como las mariposas, el trébol de cristal, las ruinas élficas y la reina hormiga-abeja). La proporción misma de las imágenes se ajusta ahora a marcos esféricos con motivos forestales que puedan insertarse en una sola página; se propone en el lenguaje y estilo, para un lector al filo de la pubertad de 9 a 11 años, la misma edad de Merywm en este libro.

Los paratextos del libro anterior se mantienen: el epígrafe de inicio, pero el bestiario aumenta, conteniendo a cinco criaturas en lugar de tres, con algo más de texto para cada entrada. El colofón vuelve a presentar la viñeta de un animal amigable del texto (una de las arañas en el jardín) y la breve referencia alegórica al autor y a la correctora, el Hada Verde.

Estrategias discursivas

El narrador deja de ser un omnisciente de tercera persona, para transformarse en una tercera persona *Avec*, centrada en la perspectiva y experiencia de Merywm.

Así como la propuesta visual se ofrece para un niño mayor que en *Bajo la colina*, la extensión de texto por página ha crecido de cuatro, a doce versos por estrofa, y el contenido de la obra se ofrece más complejo, así mismo el lenguaje recurrido para la narración ha evolucionado en significados, ofreciéndose arcaísmos asequibles y algunos tropos de lenguaje y pensamiento, tales como la metáfora⁹² de "...el gran manto de la lluvia catarata..." (pág15), o la paradoja⁹³ de la repetición dramática de la tortura de la araña infringida por Merywm, al padecer después el mördyn el acoso de los tres duendes.

Cada estrofa contiene el episodio de una peripecia. En los versos 1 -3 se presenta el contexto nuevo de la nueva prueba o peligro, en los versos 4-6 Merywm despliega sus posibilidades en fricción contra la circunstancia, en los versos 7-9 se muestra la resolución de la acción y en los versos 10-12 se cierra el episodio y se abre la comunicación narrativa de transición al siguiente episodio, tal como en este caso de la estrofa VII, página 19:

*En la sofocante oscuridad del espeso olor de la hiedra aun bajo la lluvia,
el mördyn descubrió que se había atascado como una mosca en telaraña,
sin ayudarle mucho su peso a bajar, sin ayudarle mucho la lluvia a trepar.*

(Versos 1-3: introducción de la acción)

*Una vez más se detuvo, hinchado de frustración, desespero e impotencia,
y, desenvainando su puñal en la súbita furia del miedo, atacó a los zarcillos,*

⁹² **Metáfora:** "...El diccionario alemán lo define como "imagen del lenguaje", es decir, la utilización de una expresión gráfica en lugar de otra, generalmente consiste en emplear una expresión visual en lugar de un concepto abstracto (sin la partícula comparativa *como*). La metáfora admite cuatro modalidades, según se tome lo animado por inanimado (*era una ardilla por era muy vivaracho*); lo inanimado, por lo animado (*la flor de la vida por la juventud*); lo inanimado por lo animado (*perlas de rocío por gotas*); y lo inanimado por lo animado (*la conciencia por remordimiento*)..." José Sagredo, *Diccionario de literatura* (tomo I), México, 1986, p. 186.

⁹³ **Paradoja:** "... Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestaría un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado...", Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, p. 180.

y, venciendo unos pocos con los filos, se inflamó de un aterrado brío.

(Versos 4-6: los recursos de Merywm contra la prueba)

cortando hacia abajo gruñendo, ayudándose con los pies a abrirse paso.

*Tan agotadora era esa ruta, que bogó entre tenacidad y desesperanza,
llorando con manos tías y pies heridos por las puñaladas mal cifradas.*

(Versos 7-9: resolución de la prueba)

Ya se daba cavando su verde tumba, cuando atisbó una claridad grisácea,

*y, embriagado de esperanza, cortó hacia abajo aún más de lo que llevaba,
cayendo tras los últimos zarcillos en un pozo entre truenos y borrasca.*

(Versos 10-12: cierre del episodio y transición al siguiente)

La descripción –primordial en la poética de quien esto escribe- busca ser lo más concisa posible sin robar versos necesarios para la acción, se manifiesta con la presencia de dos adjetivos y epítetos en los primeros versos y en los últimos, para establecer la atmósfera de la escena a la que se está entrando y de la nueva situación a la que se está saliendo. He aquí un ejemplo cernido con la estrofa citada:

*En la **sofocante** oscuridad del **espeso** olor de la hiedra aun bajo la lluvia*

(Verso 1)

*Ya se daba cavando su **verde** tumba, cuando atisbó una claridad **grisácea***

(Verso 9)

El diálogo aparece una sola vez, y de manera indirecta en la primera estrofa, cuando se refieren las palabras del padre de Merywm⁹⁴ y la sentencia del primer deber, cuya prohibición, al ser trasgredida, da origen a la narración:

Tu filo es tu lengua,” le había dicho su padre ciñéndole la vaina de madera.

⁹⁴ Llamado *Dwesdo*, como sabremos hasta el tomo III *Castillo Hueco*, o *Dwesdo Lletto Mills*, su nombre completo hasta el tomo IV *Póquer de cuatrillizos*.

“Sean tus voces esta hoja. No desenfundes en vano. Hónrala y hónrate.

(Versos 11-12, estrofa I, página 7)

El poder de la palabra en estas regiones forestales, donde las leyes de la naturaleza corresponden a los patrones legendarios y mitológicos de la antigüedad, le otorga a la palabra la potencia de ser “subcreadora” de universos, como diría Tolkien,⁹⁵ de tal suerte la palabra y el canto, los diálogos y las promesas, son fórmulas que atan al universo narrativo, tanto natural como social de un modo tan firme y asumido como los paradigmas de la ciencia o los modales más básicos de la convivencia en nuestra realidad primaria verdadera. En este sentido, la trasgresión a la palabra en el relato es una trasgresión a lo natural y lo social que uno no se atrevería a hacer a la ligera.

Este poder de la palabra recae, además, con mayor responsabilidad en el protagonista, cuyo destino será el de un bardo; y así como la poesía es, para un bardo de su tipo, la síntesis del cuento y la natura, el canto es una vinculación con los órdenes armónicos de la naturaleza, en un ritual capaz de alterar la realidad, ejerciendo la *subcreación* con todo el eco de los rituales ancestrales que imitan la creación primera.

Esta vinculación extática al canto y el cuento es, además, de cariz religioso no solo para los bardos, sino para la tradición familiar de los padres de Merywm, que ven en el bosque mismo la comunión de la Reina de las Hadas y el Dragón de Hiedra, el sueño y la memoria respectivamente, de lo que puede ser y lo que fue, no solamente de criaturas y sus posibles civilizaciones, sino el presente entre las memorias del ayer y los sueños de “un quizá mañana que es ahora” de la naturaleza misma, en el registro de los anillos de los árboles, los cuentos en el limo o, si acaso, en la evocación de los arquetipos contenidos en la memoria colectiva.

El poder de la palabra es sueño y memoria.

Que es Faerie misma.

⁹⁵ “El Hombre, Subcreador, es la luz refractada/ como una astilla sacada del Blanco único/ de mil colores que combinan sin cesar/ en formas vivas que saltan de mente en mente. /Aunque poblamos el universo y todos sus rincones/ con elfos y trasgos y nos atrevimos a hacer dioses/y sus moradas con la sombra y la luz/ y aventamos semillas de dragones... era nuestro derecho/ (Bien o mal usado). Ese derecho sigue en pie: / aún seguimos la ley por la que fuimos hechos”. J.R.R Tolkien, “Mitopoeia” en *Árbol y hoja*, pág. 68.

Y cada novela.

O cada vida.

Y, el inicio de esta espiral espiritual es cuando, en la estrofa V -*El almizcle del lobo*-, al salvarse de la persecución de la bestia, Merwym pasa de meramente tener la información sobre las atribuciones simbólicas del Dragón de Hiedra y la Reina de las Hadas, a tornar ese conocimiento en convicción a su causa: ⁹⁶

*Aunque aún no había lugar para la fe intangible en su corazón infantil,
Merywm, sediento de consuelo, comenzó a rezar a los dioses de sus padres.
En aquel silencio y penumbra le pareció discernir la voluntad y el aliento
del supremo bosque entero, en el Dragón de Hiedra y la Reina de las Hadas.*

El tiempo de la narración se mantiene en pasado salvo por la analepsis al inicio, cuando, a partir del llanto de Merywm en la primera estrofa, se cuenta lo ocurrido con la araña (“...¿Como hechos tan breves habían quebrado una mañana tan simple?”...), y una prolepsis en la última estrofa, sobre el futuro encuentro frente al espejo de Merywm con “el pelirrojo” (“...y no volvió a verlo salvo en sueños y, años más tarde, frente al espejo...”).

Contexto

Si bien por lo general este texto refiere a los personajes en epítetos genéricos como en *Bajo la colina*, algunos nombres más tarde imprescindibles, se despliegan de una vez: Merywm ⁹⁷y Las Colinas Evanescientes. El protagonista y la región en la que transcurre las *Gestas oníricas*, y que irán desplegando más detalles de ambas en los siguientes dos libros; de tal modo que *Bosque adentro* es un puente entre un contexto de fantasía genérica collen, y el contexto específico del universo narrativo de la insurgencia de La Rana Libertadora.

Los elementos mitopoéticos *collen* se consolidan en *Bosque adentro*, ampliando su complejidad:

⁹⁶ Que será no solamente trascendente en los siguientes dos libros, sino incluso crucial en las aventuras posteriores al servicio de la Rana Libertadora, donde esta filiación forestal como bardo, permitirá a la insurgencia obtener un refugio secreto para la revuelta.

⁹⁷ Un *mördyn* como ya se ha dicho, es un hobbit, y los nombres hobbit suelen ser de 5 letras (Bilbo, Frodo, Merry), pero el patrón lingüístico emulado aquí no es el inglés, sino los sonidos célticos galeses /w/, /y/, para la emulación de una lengua de los tiempos legendarios del Reino de Verano.

El bosque

La foresta se presenta como un universo narrativo complejo y completo por sí mismo, donde se manifiestan todas las posibles lecturas del bosque en las mitologías: como laberinto, región de peligro, entorno de liminaridad⁹⁸ o frontera iniciática, pero también se le añaden las atribuciones que propone Robert Holdstock en su obra *Bosque Mitago*, en la que el inconsciente colectivo se encuentra contenido en lo profundo de la foresta, y quien en él se adentra, es susceptible de generar una imagen mitológica o *mitago*, de algún arquetipo que le incumba individual o colectivamente, que se pueden encarnar en el bosque como un individuo. Y la presentación del lector al inicio de esta circunstancia, se busca sugerir en la línea 3 de la estrofa IV en la página 13: “...sumergiéndose, con ello, en las Veredas de las Hadas del soñar verdadero...”

En este caso, el mitago que Merywm manifiesta, es el de un adolescente *mördyn* pelirrojo, reflejo tanto de su propia esencia arquetípica como criatura de los arbustos, pero que se presenta también como enemigo de las arañas a partir de los miedos y odios de Merywm mismo.

Todo el relato, *Bosque adentro*, es de algún modo un viaje a su interior, cuyo carácter iniciático se comentará más tarde.

Las arañas y la vereda de las hadas

En la foresta como una entidad simbólica, geográfica, no mapeable, las Veredas de las Hadas constituyen una suerte de caminos hacia el interior que, a partir de vórtices entorno a los árboles, tejen caminos bosque adentro, donde los sueños de los mortales -y de sus arquetipos-, se funden con los sueños mismos del bosque y los mitos del inconsciente colectivo que resguardan.

En la medida en que los sueños y los mitos se entretujan en el bosque, las arañas - como tejedoras de la naturaleza- resultan simbólicamente guardianes de los umbrales de

⁹⁸ Rita Guidarelli Mattioli, *El universo narrado: estudio antropológico sobre el juego de rol*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011, p. 54: “...Víctor Turner profundizó en el tema del ritual, (...) y las tres fases de los ritos de paso los cuales establecen transiciones entre estados distintos: separación liminaridad y agregación. Sin embargo, fue el periodo intermedio, el *limen* o umbral, el que atrajo en mayor medida su atención, pues es cuando las estructuras sociales son puestas entre paréntesis y los símbolos conocidos se mezclan en combinaciones inusitadas. **Durante la liminaridad, las personas se encuentran más allá de la estructura normativa, juegan** con los elementos de lo familiar y lo defamiliarizan (V. Turner, *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1974, p. 70)...”

estos vórtices hacia el interior, y para representar esto en el texto, la araña y la telaraña se describen en los versos 4 y 5 de la estrofa II en la página 9 del siguiente modo:

*con una gran telaraña temblando a la humedad, titilando en arcoíris,
delineada a contraluz del alba, y una hermosa araña verde, azul y morado.*

La cualidad del blanco refractada con el rocío en un haz multicolor, pretende sugerir la profundidad de la telaraña como umbral onírico, conteniendo más de lo que se ve bajo la luz llana, en este caso a contraluz con el amanecer, que sugiere la naturaleza iniciática del texto; en tanto la araña se presenta con colores frecuentes en las ilustraciones de las hadas: verde, azul y morado.

Y Merywm, que en *Bajo la colina* se había descubierto y manifestado como amante de lo feérico y lo forestal, debía haber tenido a las arañas por sacras o, cuando menos, dignas de respeto como cualquier otro ser vivo, de tal modo que cuando sus prejuicios y temores hacen catarsis en la crueldad infantil y lo llevan a asesinar a una araña, ha ofendido el mördyn con ello a todo lo feérico y ha resquebrajado la base sobre la que había decidido construir su identidad.

El mentor salamandra

De esa caída que lo habría exiliado por siempre del bosque -y por tanto de lo feérico-, quebrantando todas sus futuras esperanzas, lo libraré una salamandra quien, como anfibio o criatura del agua y de la tierra al mismo tiempo, es una criatura *liminar*, guardián de la frontera entre las Veredas de las Hadas de los ríos que provienen del corazón del bosque.

La salamandra, amiga de la araña, habría tenido por enemigo al mördyn asesino pero, al descubrir el arrepentimiento del crío en su llanto, decide otorgarle una oportunidad de expiación, aprovechando su culpa para beneficiar a los huérfanos de la víctima araña. Y en la necesidad sintética de esta obra, se busca presentar todo este proceso mental de la salamandra con el verso 4 de la estrofa III de la página 11: “...*Se trataba de una salamandra que, comprendiendo lo ocurrido...*”. Donde *lo ocurrido* comprende no sólo el asesinato, sino el drama del mördyn.

El lobo

Tras cruzar el umbral de la telaraña hacia el ensueño, inevitablemente Merywm se extravía, quedando al albedrío de los predadores forestales, crío como es.

El lobo es un referente ancestral de la ferocidad y el mundo de lo salvaje, tenido en los mitos europeos como enemigo del hombre (contra el que se disputaba sus presas y la vida en invierno desde la llegada de la especie a esa región), o en América del norte donde representaba al valor y la astucia entre los pueblos originarios.

Es además la presencia del can salvaje, el guardián del inframundo egipcio como Anubis el chacal o el perro Cerbero del Tártaro helénico y el xolozcuintle de los mexicas que guiaba el paso de muertos a la tierra del Mictlán.

Así pues, otro tanto en la foresta de esta balada, se manifiesta el riesgo de su presencia como el guardián de la ruta bosque adentro, ante el cual Merywm no tiene ninguna oportunidad,⁹⁹ presentándose por tanto en el texto periféricamente como una amenaza latente, pues de encontrarse en toda su presencia, no cabría lugar a la esperanza de sobrevivirlo, en el verso 4 de la estrofa V de la página 15: “...olió el almizcle amargo y grasiendo de un lobo...”

La lluvia

Pero Merywm no librará la amenaza del lobo ni por vía de las armas (pues no sería rival para la bestia), ni con el ingenio (que no parece ser particularmente agudo en este mördyn), sino por el descubrimiento de su espiritualidad.

Dándose por derrotado, el mördyn se postra y clama ayuda a los dioses de sus padres: el Dragón de Hiedra y la Reina de las Hadas, y ya fuera por casualidad o por causalidad, vino la lluvia espesa a encubrir su olor del olfato del lobo.

Ahora bien, la voluntad y la presencia de lo sagrado en este relato, se encarna a través de sutiles gestos de la naturaleza, de tal modo que las hadas en las regiones exteriores de los bosques, sólo pueden ser vistas como mariposas o libélulas, y cuanto mayor es el poder de la criatura mitológica en cuestión, más sutil ha de ser su omnipresencia, de tal modo que la lluvia es la manifestación del Dragón de Hiedra y la

⁹⁹ Y cuyo enfrentamiento inevitable se dará en el capítulo IX del tomo IV, *Póquer de cuatrillizos*.

Reina de las Hadas, que reconocen en Merywm a un sirviente de lo feérico, si bien en desgracia,¹⁰⁰ enamorado del Hada Verde, hijo de unos fieles devotos y quizá más importante aún, futuro sirviente de la Rana Libertadora a quien favorecen esos dioses en su lucha contra el tirano. Y la presencia sobrenatural de esta gracia en el texto busca representarse con la metáfora de la línea 11, estrofa V, página 15: “...del gran manto de la lluvia catarata...”; en la medida en que este tropo de lenguaje es la articulación de un aparente sinsentido gramatical, y cuya comprensión depende del sentido poético. En este caso lo que busca articular la realidad de la contradicción de la *lluvia* (que cae del cielo), y de la *catarata* (que cae de un flujo terrestre de agua), es el portento de la presencia de los dioses forestales.

El trébol de cristal

En la misma tónica de la representación feérica mediante elementos forestales cotidianos con algún giro anómalo protolírico, el trébol de cristal es una metáfora encarnada en los versos 4 y 5 de la estrofa VI en la página 17:

*Y siguiendo a prisa el curso del agua, encontró un trébol de cristal
danzando en una trebolera musgosa al filo de un precipicio escabroso.*

Esta pequeña planta no parece ser un trébol de cristal en algún sentido figurado, sino que *es* un trébol de cristal y esta manifestación, más sutilmente portentosa que la telaraña que parece multicolor, es signo de la profundidad forestal y de un segundo umbral. Se encuentra creciendo al filo entre una nueva frontera: un cauce de agua (que como se ha mencionado en lo referente a la salamandra, suelen ser rutas al corazón del bosque) y el precipicio, anunciando un nuevo peligro y reto que, esta vez, acude a los miedos ancestrales de los mördyns, que como criaturas pequeñas y de arbustos espesos, temen tanto al horizonte abierto donde pueden ser presas, como a las alturas que son doblemente altas para ellos, que para un humano.

¹⁰⁰ Literalmente, fuera de la gracia de lo feérico tras el asesinato de la araña.

También se aprovecha la presencia del trébol portentoso para atrever el lenguaje poético al neologismo de *trebolera* como un manojo de tréboles, palabra que, se imagina, podrían tener los habitantes y hablantes con referentes forestales diarios de este reino.

El discernimiento de Merywm ante el primer umbral del bosque de la telaraña era un simple binomio: cruzarlo o no. Ahora este segundo umbral propone una disyuntiva más compleja; desde el trébol de cristal se abren dos caminos hacia el interior del bosque: la áspera vereda por el borde del risco que desciende hacia el tercer umbral de la ruina élfica, donde, pese al peligro, se sugiere esperanzadora la presencia de las mariposas y de adjetivos luminosos en los versos 8 y 9 de la estrofa VI en la página 17:

*Por su izquierda, un estrecho reborde limoso descendía hacia el fondo,
donde oleadas azules y púrpuras de mariposas ondeaban sobre las copas.*

O, la otra distintiva, por el camino aparentemente fácil de la Hiedra Fría, cuya amenaza también es sugerida en los adjetivos que la disciernen en los versos 10 y 11 de la estrofa antes citada:

*Hacia su derecha, una pendiente menos aguda bajaba la cañada,
cubierta por una telaraña de hiedra sombría que devoraba los arbustos.*

Merywm, dejándose dominar por el miedo a las alturas, elige el camino fácil.¹⁰¹

La Hiedra Fría

Del mismo modo que el trébol de cristal con una atribución portentosa se transforma en una metáfora encarnada, así mismo la Hiedra Fría es otra hipálage¹⁰² encarnada, otra criatura sobrenatural cuya atribución más que feérica, corresponde al peligro de la naturaleza neutral y salvaje, menos cordial que los elfos y las hadas, que comparten al menos una relación de poesía y empatía con las criaturas de los valles y que, pese a sus

¹⁰¹ Y así como el encuentro del lobo será inevitable, así mismo Merywm deberá enfrentar su acrofobia también en un capítulo IX del tomo III en *Castillo Hueco*, una vez más ante la presencia de una Hiedra Fría.

¹⁰² **Hipálage:** "... Figura retórica que consiste en aplicar a un sustantivo un término que no concuerda gramaticalmente con él, pero sí en sentido..." José Sagredo, *Diccionario de literatura* (Tomo I), Ediplea, México, pg. 138.

diferencias, se entienden lo suficiente para amarse u odiarse y por tanto, en algunos casos, encontrarse en igualdad de circunstancias.¹⁰³

La Hiedra Fría tiene además una atribución simbólica crucial, solo mencionada muy periféricamente en su entrada al bestiario al final del libro:

*Es una planta lóbrega que crece en lo hondo de las malezas.
Se alimenta de los cadáveres que quedan atrapados en ella.
Su espíritu es voraz, pero obedece a los ciclos de la natura,
aunque hay ancestrales tragedias que la mencionan.*

La tragedia ancestral a la que se refiere es que, cuando el Príncipe Negro persiguió con su jauría al Ciervo Blanco, portador de la esencia de sus padres-el Dragón de Hiedra y la Reina de las Hadas-, el Ciervo Blanco quedó preso durante la persecución en una Hiedra Fría. Una hiedra que, en la pugna de las fuerzas forestales, nunca se decantó ni por las hadas ni por el Astado. Una vez preso el Ciervo Blanco en la hiedra, allí le alcanzó y decapitó el Príncipe Negro que se coronó entonces con la cabeza como el Astado Señor de las Bestias.

Para cualquier criatura afín al Dragón de Hiedra y la Reina de las Hadas, como es la familia de Merywm, una Hiedra Fría, representa, cuando menos, un signo ominoso y una advertencia de cuidado. Y el mördyn además de su afición al Hada verde, en la lluvia y ante el lobo acaba de cifrar su filiación espiritual y con eso, su propia valoración no neutral frente a la Hiedra Fría que facilitara, neutralmente, la caída de El Ciervo Blanco.

Así pues, al huir el mördyn del riesgo del risco y la altura, se adentra en un peligro mayor, quedando preso de la hiedra y colgando de la pendiente sin poder subir ni bajar, como mosca en telaraña y con mucha mayor mortalidad por delante que ante la amenaza del lobo o el risco.

Esta es la primera batalla de Merywm. La primera vez que se confrontará directamente con la muerte y que sus acciones y sus esfuerzos serán lo único que lo separen de la sobrevivencia y que, por lo mismo, dejarán en él su marca definitiva, al descubrirse

¹⁰³ Tal como revelan los múltiples casos de amores de la tradición popular (la más profunda esperanza de Merywm con El Hada Verde), de hijos entre hadas y humanos, como Robin Goodfellow o los niños intercambiados en la cuna llamados *changeling*.

capaz de ver por su propia vida y, más tarde, por la de los demás. Y es también el primer paso de su expiación, al sacar del mal uso que había dado a su puñal con su crimen, para esta lucha y que, sin embargo, como eco de ese primer uso torcido, su propia hoja le hiere mientras lucha, tal como se menciona en los versos 8 y 9 de la estrofa VII de la página 19:

*Tan agotadora era esa ruta, que bogó entre tenacidad y desesperanza,
llorando con manos tiesas y pies heridos por las puñaladas mal cifradas.*

Los tres duendes o el cancerbero

Librada la primera batalla de la hiedra, Merywm cae en una poza de la cual no logra salir por sus propios medios, y a la que llegan a asomarse tres duendes, que tienen mucho gozo en hallarlo en gran desconcierto e indefensión.

Los tres duendes, tal como las tres cabezas del cancerbero,¹⁰⁴ son el siguiente guardián y reto previo al tercer y último umbral de las ruinas élficas, y ellos, tal como Merywm hiciera con la araña al principio, lo torturan a capricho y le humillan con amplitud solo porque pueden, dejándolo quebrantado, si no de huesos y de sangre, sí de espíritu y esperanza. El daño original de su herejía le ha sido devuelto.

Y las risas, tal como llegaron, parten, completando el espejo de la espiral, dejándolo con las palabras similares -de quebrantamiento, quemazón y retorcimiento- con las que en la estrofa I se refieren al daño de la araña¹⁰⁵:

hasta ver rodar por la hierba a la criatura convulsa, rota y ennegrecida
(Verso 9, Estrofa I, página 9)

dejándolo retorciéndose en llanto como una torturada araña quemada.
(Verso 12, Estrofa VIII, página 21)

¹⁰⁴ Y los tres niños albureros en el puente de La Quarta en la novela inédita de *La Biblioteca* de la autoría de un servidor.

¹⁰⁵ Incluso las ilustraciones 2 y 8 fueron diseñadas para reforzar este efecto de espejo, presentando en ambos casos en la sección inferior derecha, en la 2 a la araña quemada, y en la 8 a Merywm en una posición similar.

La criatura de los arbustos

Esta es la *cueva más profunda* del *viaje del héroe*, cuando más bajo y roto se hallara Merywm en su vida infantil, arruinadas además sus ropas, desprovisto de salud, esperanza y alimento, con la lluvia que antes le salvara ahora amenazando con ahogarlo en la poza, en tal acechancia de muerte anónima que hasta su nombre extravía.

Y sólo entonces puede Merywm, desde el vacío que le ha quedado, encontrar su más profunda personalidad, y en la desesperación se aguza al fin su ingenio romo, logrando trepar y emerger renacido de la poza, como la mínima expresión de sí mismo y de la figura arquetípica que representa: una criatura de los arbustos, como habían sido los suyos en la antigüedad, tal como dice el texto en los versos 10 y 11 de la estrofa IX de la página 23:

*brotando de la poza sucio y desnudo, salvo por cinto, morral y cuerda,
como un mördyn de los días antiguos, tal como siempre había sido.*

Las ruinas élficas

Así pues, sólo hasta que Merywm es quien puede y debe ser tal, como en los albores de un cuento, halla el tercer umbral y la prueba final: la ruina de elfos que es, en su brevedad, un atisbo de la presencia feérica ancestral, donde un hada se manifiesta como la reina de una suerte de abejas-hormigas que tienen allí su panal y hormiguero. Y ante tal, el mördyn se postra.

Le parece entonces a Merywm haber encontrado el hogar que buscaba para las arañitas huérfanas, pero entonces se manifiesta la disyuntiva del tercer umbral.

Tratándose las ruinas del escenario más importante de la balada, toda la acción se concentra en presentarla, y la descripción se desglosa en cuatro versos en lugar de dos, los versos 2 a 5 de la estrofa X de la página 25:

*remontando el río de lilas bajo la avenida de hayas rumorosas
hasta un islote de rocas, arbustos y jóvenes álamos blancos
que cubrían, con sus hojas de sombra y malva, unos bloques malaquitas,
donde halló mariposas en alegre melancolía al crepúsculo de trigo.*

Se busca reflejar el efecto del éxtasis religioso de Merywm ante la sacralidad feérica, en el aumento de la complejidad de los tropos de lenguaje que configuran estos versos: la prosopopeya¹⁰⁶ de las *hayas rumorosas*,¹⁰⁷ aliteración¹⁰⁸ de las vocales abiertas /a/ en *arbustos y jóvenes álamos blancos y sombra y malva*, rematando con una hipálage doble en *alegre melancolía al crepúsculo de trigo* para remontar el efecto del espectador mördyn al hacer doble la metáfora, pretendiendo a su vez una armonía tanto visual como sonora con las aliteraciones del fonema /e/.

El otro yö

El mitago de Merywm lo espera allí en las ruinas élficas;¹⁰⁹ la manifestación de su propio reflejo arquetípico, potenciado en presencia del bosque que le ha dado origen: es mayor que él, y lo supera en fuerza; ciñe una daga de bronce como las armas legendarias de los días del Reino del Verano, mucho mejor filo que el puñal de fierro que Merywm porta; lo pelirrojo y los atavíos de la ilustración (la número 11) sugiere un halo proto-céltico que busca mostrarse como arcano ante la proto-medievalidad, más tardía, de Merywm. Los versos 4-5 de la estrofa XI en la página 27 buscan mostrar este reflejo refractado:

*un joven mayor que él, con rizos rojos donde los suyos eran dorados,
pero con las mismas pecas, morral y vaina ceñida al ancho cinto.*

Y brotando este mitago pelirrojo de la sombra jungiana¹¹⁰ de lo reprimido, hace gran gozo e industria del miedo y prejuicio que llevara a Merywm a matar arañas:

¹⁰⁶ **Prosopopeya:** "...Denominada *metáfora sensibilizadora* o personificación, en virtud de que lo no humano se humaniza y no inanimado se anima...", Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.p. 309.

¹⁰⁷ Tratándose además las hayas, *el árbol de los salones de Oromë*, el dios forestal del *Silmarillion* de J.R.R. Tolkien (basado a su vez en el Arawn galés), y primera influencia para la creación del Dragón de Hiedra que, con esta referencia arbórea, se homenajea.

¹⁰⁸ **Aliteración:** "...Repetición de uno o varios sonidos acústicamente similares o grafemas, dentro de una palabra o una frase. En la poesía germánica antigua constituyó el recurso poético más primitivo..." Sagredo, José, *Diccionario de literatura* (Tomo I).

¹⁰⁹ El mitago como en la obra de Robert Holdstock *Bosque mitago*, es siempre primero visto de reajo: (verso 2, estrofa 11, página 27) "...vislumbró por el rabillo del ojo a otro mördyn en cuclillas..."

¹¹⁰ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 26: "...La *sombra* es una parte viviente de la personalidad y quiere vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla

que con su daga empujaba arañas a lo más espeso del hormiguero.

(Verso 5, estrofa XI, página 27)

Decide entonces Merywm enfrentarse, sin saber contra su sombra, confrontando la pulsión original y destructiva de su miedo, para salvar a estas otras arañas anónimas, resultándole entonces un escándalo su dolor de las arañas. Sin embargo, su inconsciente es más poderoso y es derribado y vencido en fuerzas, porque en la sola intención y arrojamiento del empeño por salvar a las arañas-aún en la derrota- ha comenzado a resarcir el daño hecho por él en un principio, que conducirá a la renovación de lo roto en un origen, no porque pudiera o no, salvar más o menos arañas, sino a sí mismo.

El viaje del protagonista

Bosque adentro es primordialmente, un libro iniciático.

Ocurre la breve anécdota en la soledad de un individuo al que, al otorgársele el derecho a decidir, su primera acción de conciencia es la destrucción. La trama traza una serie de espirales, ocurriendo de alba a alba, con la repetición arquetípica de tres umbrales y de los tres guardianes, resultando el último encuentro contra sí mismo.

Termina el libro anterior, *Bajo la colina*, con el reconocimiento del mördyn de su conciencia y de sí mismo, y empieza éste otro libro con la primera ejecución de un crimen con la daga que se le acaba de otorgar para reconocerlo como individuo ante su comunidad.

Si en *Bajo la colina* el mördyn podría ser una criatura y un infante genérico, ahora la definición de su entidad como individuo, con su nombre y miedos individualizados, también perfilan más claramente su naturaleza mördyn: es una criatura de los bosques; es una criatura que tiene que despojarse de su civilización para reconocerse como criatura de los arbustos. El sigilo propio de su pueblo lo salva del lobo y el sentido común de los suyos lo libra del pozo.

Pero aún si en su iniciación como criatura de los arbustos, tiene que dejar atrás los bienes culturales de sus ropajes o pensamientos y, sin embargo tres objetos persisten al

inofensivamente. Si no está en situación de ver su propia sombra y soportar el saber que la tiene, sólo se ha cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo *inconsciente personal*...”

renacimiento: el morral donde viajan las arañitas; la cuerda que necesariamente lo sacará del pozo, y la daga.

La corta hoja ancha de dos filos que sugiere patrones de conducta tanto rurales como medievales es, para los mördyns, algo más que un instrumento montero de jardinería, cocina y arma de último recurso; es, además, el símbolo de su palabra empeñada, de su verbo pronunciado honesta y dignamente con los actos, herramienta de la acción para tornar las ideas en hechos capaces de amoldar la realidad inmediata del individuo.

Así pues, al ceñirlo su padre con su primera daga, lo ciñe con la responsabilidad de sus propios actos de por vida; de tal modo que de la iniciación de Merywm, su mayor bien y elíxir es asumir la primera de sus responsabilidades sobre la vida de otros.

Ha conseguido un hogar a las arañas huérfanas, en su propio jardín de la primera ilustración del primer libro.

VI

*No te sientas mal. Este castillo está embrujado y,
cuando uno vive aquí, le cuesta ver las cosas de cerca.
No basta con estar listo para ver... hay que estar
mirando constantemente.*

Peter S. Beagle, *El último unicornio*.

Castillo Hueco:

De novela de aventuras a novela corta juvenil

Castillo Hueco transcurre unos cuantos años después de *Bosque adentro*, cuando las labores insurgentes del padre de Merywm lo han llevado a los valles, y ahora su hijo es el sargento de las patrullas de hijos de cofrades que vigilan una áspera región conocida como las Breñas Rojas.

Una mañana, la patrulla de Merywm, los *Perros de los Elfos*,¹¹¹ ven pasar a la carrera a una patrulla rival: las *Avispas de Barro*, a quienes siguen hasta encontrarse con un títere emisario con un mensaje importante. Las dos patrullas escoltan entonces al títere hasta su capitán, donde se revela que el mensaje tiene que llevarse a través de las Breñas Rojas para salvar a muchos inocentes.

La misión de entregar el mensaje se le asigna a las *Avispas de Barro* y a los *Perros de los Elfos* se les ordena escoltarlos y obedecerlos. Sin embargo, al poco en las tierras salvajes, una tropa de niños trasgos, espías del tirano del reino, los emboscan y las *Avispas de Barro* desoyen la posibilidad de abrirse paso en el combate, para ordenar la huida a unas ruinas conocidas como el Castillo Hueco.

¹¹¹ Nombre evidentemente propuesto por Merywm.

No obstante, al temer que los niños tragos los mantengan encerrados hasta que lleguen los padres de los tragos -quienes romperían con facilidad la resistencia-, las *Avispas de Barro* les delegan a los *Perros de los Elfos* la responsabilidad de entregar el mensaje, mientras ellos entretienen a los tragos en el sitio.

Tras huir sigilosamente, los *Perros de los Elfos* continúan la ruta a marchas forzadas a través de las Breñas Rojas, donde el paso está cerrado por una cerca y un contingente de tragos que se hubieron separado del sitio para adelantarse y emboscarlos.

Teniéndolas todas en contra, se arrojan los *Perros de los Elfos* contra la cerca, y todo lo planeado falla y, no obstante, los heroísmos personales de los miembros de la patrulla logran darles el cruce de la valla, y el sargento de los niños tragos, desesperado, se saca un arma del cinto, amenazando, por primera vez, con matar a un niño. Entonces Merywm desenvaina el puñal que adquirió desde *Bosque adentro* y, en el aturdimiento general de todos ante el primer posible pleito de sangre, uno de los *Perros de los Elfos* -que lleva consigo el mensaje- logra romper el cerco y completar la misión.

Estructura de texto y propuesta editorial

El texto está compuesto por doce capítulos breves de tres a cuatro páginas cada uno, donde finalmente la narración de los hechos de Merywm se desplazan en prosa, homenajeando a la herencia de los libros de caballerías y de la novela picaresca del barroco español,¹¹² y que siglos después, al ampliar las aventuras locales a viajes a otros países exóticos pero reales, y al apostar por nuevos patrones melodramáticos, terminarían por conformar la novela de aventuras del siglo XVII al XIX, como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe¹¹³, y todo Emilio Salgari (y su Sandokan), Robert Louis Stevenson (como *La isla del Tesoro*), y Julio Verne.¹¹⁴

La utilización de las ilustraciones en los libros anteriores, primero con el apaisado de poco texto y luego con el diálogo parejo entre texto e imagen, ahora apuesta a un lector con mayor capacidad de abstracción de 12 o 15 años, (una vez más la edad aproximada de

¹¹² Que imitó la estructura de peripecia tras peripecia de los libros de caballerías, pero que se situó en la representación de la realidad miserable española con tipos sociales reales, en lugar de las regiones imaginarias con personajes idealizados de las caballerías.

¹¹³ Creador también del subgénero de terror y el policiaco.

¹¹⁴ Que a partir de esta estructura inventaría el subgénero de la ciencia ficción.

Merywm en este relato), abundando más en la prosa proporcionando sólo una ilustración cada capítulo, buscándose tornar la imagen en un acompañamiento más sutil auxiliado por los conceptos, pero menos invasivo en la imaginación del lector, presentándose ya sin colores, sino en matices de negros y grises.

Los paratextos presentan una vez más el epígrafe y el colofón con viñeta alegórica, pero el bestiario se amplía sustanciosamente con ocho criaturas en lugar de cinco o tres, con mayor abundancia en sus descripciones;¹¹⁵ y se añade un paratexto más: un breve glosario de neologismos y personajes y lugares legendarios referidos en la narración. Tanto el bestiario como el glosario pretenden, para mayor comprensión del contexto fantástico de los relatos, establecer un puente de información entre este libro y el siguiente, *Pokár de cuatrillizos*.

Estrategias discursivas

El narrador continúa siendo una tercera persona *Avec* centrada en Merywm que, además de participar en los diálogos como los demás personajes, presenta breves vislumbres de diálogo interno:

La sangre palpitante le escurrió a Merywm debajo del gorro por el cuello, que de pronto le dio un escalofrío más hondo de lo sospechado: Estaban por alcanzar la cima los trasgos... ¿y entonces?... por supuesto no se trataba de derribarlos por el borde para que se mataran...entonces... ¿dejar que subieran para la horrorosa hora de pelear a garrote al filo del precipicio?

(Párrafo 6, capítulo VIII, página 34)

El diálogo se presenta en el texto con tres objetivos primordiales: otorgar agilidad a la lectura en combinación con la acción, caracterizar a los personajes y presentar algunos neologismos que pretendidamente son muletillas y frases de uso cotidiano surgidas de un

¹¹⁵ Estas definiciones de criaturas fantásticas provienen de extractos de *Elfos, trasgos, gnomos, trolls y otras criaturas del rincón*, col. Más lectores, Delfín, México, 2007; del mismo autor; procurando establecer un diálogo y continuidad para un lector hipotético entre las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescientes* y los Bestiarios del Reino del Verano.

español con las variables culturales de este entorno fantástico, buscando que su significado pueda ser fácilmente inferible dentro de su contexto:

*Esos humanos están que crujen de turulatos
¿A poco no se les antoja una para el chingolilingo?
Ni todos los humanos somos tan soperútanos
¡Ah, pues que garrafa la de Kaffa!*

(Extractos de diálogos del capítulo I, página 4)

La descripción, en el género de la fantasía collen es imprescindible para ofrecer al lector una realidad con parámetros que no tienen referente inmediato en el mundo primario, y que requieren de ser presentados, tal como el aspecto de un troll o las costumbres amoratorias de los elfos, o los atavíos de guerra de los enanos; sin embargo, para agilizar la acción del texto, se procuró presentar con breves atisbos a los personajes principales, como en el caso de los *Perros de los Elfos*:

*dijo Merywm, el pequeño y redondo niño mördyn saliendo de debajo de los
arbustos, desenvainando un puñal oculto bajo sus pantalones*

(Párrafo 4, capítulo I, página 5)

O con simples epítetos, a los miembros de las *Avispas de Barro*:

Carlyll y Marycci, los pequeños gemelos Tintorera, hijos de la pescadera.

(Párrafo 2, capítulo II, página 10)

Y sólo con un párrafo descriptivo entero para los trasgos, de referente más difícil:

*El sargento se asomó, y entre la veintena de los pequeños niños trasgos vestidos en
pieles cosidas y harapos atados, con grandes orejas de murciélago, ganchudas narices de
bruja y ojillos rojos de metal fundido.*

(Párrafo 3, capítulo VIII, página 33)

Sin embargo, en lo tocante a las descripciones de escenarios naturales, se atrevió un poco más la prosa a figuras poéticas en tropos, tanto de lenguaje como de pensamiento, pretendiendo reflejar en su lirismo, la sutil manifestación de lo feérico, recurrente en la percepción y evolución de Merywm.

(Párrafo 2, capítulo IX, página 37)

*Entonces amaneció. El rosado se dispersó (**metáfora**) en todas las nubes y el sol tronó en gran silencio (**paradoja**) sobre las montañas, limpiando las breñas de rincones.*

En el mismo tenor, en el diálogo interno de Merywm al descender el muro de hiedra, al tocar tanto al enfrentamiento de sus miedos, como el reencuentro con lo forestal feéricos, incluso la estructura del párrafo cede a equivaler por estrofas de poesía, representando, una vez más, la experiencia feérica a través de lo lírico:

Y, de pronto, la hiedra fría.

Se cogió con los dedos de las manos y de los pies de los pelosos zarcillos.

Trepó hacia abajo sin dejar de mirar las hojas a las que les exhalaba pesadamente.

Ya está. Al fin encontró su respiración.

Entonces llegó al suelo en sombra.

Casi demasiado pronto.

Aún si la había imaginado...

Entre tapices tristes y colores viejos....

Soltó una rugiente carcajada.

(Versos 1-9, capítulo IX, página 41)

Contexto

En *Castillo Hueco*, se continúa la transición de los referentes de un *Faerie* genérico de la literatura *collen*, al contexto de mapa y cronología, de un lugar (el condado de Wennllyr) y un tiempo específico (el tirano Damottrano) del mundo de Vellory.

Todavía prevalecen los sujetos compuestos y epítetos para situar al lector en el entorno, suplantando sus nombres reales; ¹¹⁶pero insertados ya los hechos de la trama en otros acontecimientos mayores: la resistencia de la Cofradía de los Caminantes de la Lluvia, los asaltos del barco bucanero *El Festín*, el espionaje y contraespionaje de la corona. Así mismo se revelan algunos nombres propios de quienes antes sólo habían tenido epíteto, como Dwesdo, el padre de Merywm, presente periféricamente desde *Bajo la colina*.

La prosa de la novela corta de *Castillo Hueco*, a diferencia de los textos precedentes en verso, permite atar con mayor soltura las peripecias simbólicas en las que se despliega, con más acuciada nitidez y amplitud, el viaje del héroe del protagonista y los arquetipos que lo constituyen, ensamblado las herramientas narrativas utilizadas capítulo a capítulo, a saber:

Capítulo I: la comunidad

Se presenta al lector la compañía de protagonistas, su contexto, su amistad y su rivalidad con otra pandilla como ellos, y tras los diálogos iniciales, se da paso a la acción.

Los *Perros de los Elfos* son una pequeña tribu bajo el tótem de los elfos, de lo feérico, situándose como sus *perros* o servidores (por supuesto idea de Merywm a la que ha arrastrado a sus amigos). Todos sus miembros son marginados que aglutinan su identidad frente a su comunidad, y si bien sólo se trata de post-niños pre-adolescentes, las características históricas que los rodean (la precaria insurgencia contra el tirano), los obliga a asumir como adultos la responsabilidad de sus deberes de mensajeros y espías, parafraseando a Nietzsche, con la seriedad con la que los niños asumen sus juegos.

Merywm es el líder natural de esta tribu por tres razones: ha crecido en el monte, por lo que su experiencia en correrías comenzó desde pequeño; es hijo de un capitán insurgente, y es uno de los miembros fundadores de la patrulla, junto con El Pato y su primo Varo.

En contraste con *Bajo la colina* y *Bosque adentro*, que refieren la construcción de un individuo en su soledad, *Castillo Hueco* trata de la construcción de un individuo en enfrentamiento con la sociedad, y en el caso de esta comunidad insurgente, todos sus

¹¹⁶ *Colinas Evanescientes* por Evassär, *Montañas del Grifo* por Montañas Thorong, *Castillo Hueco* por Castillo de Yyrth o *Insurgentes* por La Cofradía de los Caminantes de la Lluvia.

miembros se encuentran permeados, como ya se ha dicho, por sus deberes y por las firmes jerarquías militares, y con la existencia de dichas jerarquías, los usos y abusos de poder a todos los niveles, comenzando con los niños entre sí.

Merywm, al descubrirse con el poder de la jerarquía, ejerce ambos: el uso y el abuso, desde el primer capítulo. Asume la seriedad de las responsabilidades de su liderazgo con tanto empeño que se ha ganado el respeto de los suyos al ejercer con el ejemplo pero, por otro lado, el privilegio de mandar lo ha tornado soberbio y áspero; gustoso de negarle a Chuy el puesto que se ha ganado con sus méritos, para dárselo a su pariente, gozoso y consciente de su nepotismo, y peor aún, discriminando inconscientemente a Chuy por ser un humano, con ello el prejuicio planteado desde la primera estrofa de *Bajo la colina*, y la injusticia de la que es capaz por sus prejuicios, tal como en la primera estrofa de *Bosque adentro*.

Capítulo II: los parientes

Se presenta a la tribu de los rivales, en primera acción de armas infantiles y pobres (palos y piedras), mostrando la tónica de la épica de bajo “presupuesto” de los hechos por venir, y de la rivalidades personales de los miembros de las patrullas.

La patrulla de las *Avispas de Barro* es un caso típico de la relación de odio entre los hermanos o similares de cualquier lugar. Ambos son hijos de gente humilde y de insurgentes, y ambos ejercen con diligencia sus deberes de espionaje hacia los mismos objetivos de la guerrilla y, como en el caso de todas las rivalidades entre hermanos, vecinos, camaradas y partidarios que -parafraseando al escritor Hugo Hiriart: *de tan cerca que son y se hallan, pueden verse el error con mucho detalle*-. Por tanto, resaltan sus diferencias para ejercer sus pugnas: Las *Avispas de Barro* son todos humanos (razón de más para los odios de Merwym) y expertos en espionajes en las villas, en contraste con los *Perros de los Elfos*, expertos en el descampado como criaturas de especies fantásticas que son. Entre las dos patrullas, se sintetiza la tensión entre lo urbano y lo rural.

La rivalidad de las dos tribus se manifiesta con mayor agudeza con la rivalidad de sus sargentos, Merywm y Jordre el hijo del saltimbanqui,¹¹⁷ ambos veteranos de los usos y

¹¹⁷ En esto también es un reflejo oblicuo de Merywm, que en un futuro será un bardo, así como el otro saltimbanqui como su padre. Ambos, artistas de los caminos.

costumbres de esas patrullas, han pugnado largamente con intrigas, divisiones, deserciones y oportunismos, que no son privativos de la edad, sino del poder.

Capítulo III: el mundo del rincón

Aparece el emisario o *heraldo* que trae consigo la información de la misión que sacará a las dos patrullas de sus correteos habituales a una aventura de mayor envergadura.

En la tónica de fantasía collen realista en la que se prefiere la sutileza poética para la manifestación de lo mágico y portentoso, el hecho sobrenatural más evidente de *Castillo Hueco* es el encuentro con Don Tuétano y Don Saltapatrás: un animal erguido vestido y hablante el primero, y un títere animado el segundo. En contraste con el tono de la fantasía antes mencionado, ambos son manifestaciones de la paralela, anacrónica, ridícula y paródica realidad de bolsillo de las criaturas de los rincones a la que tienen acceso los niños, los viejos y los tontos de todas las especies, y cuyo contacto están a punto de perder los miembros de ambas patrullas ahora que se encuentran al filo de la adolescencia.

Merywm transgrede una vez más la prohibición que lleva a los protagonistas de los cuentos populares al desastre (y al terreno de la aventura): entre las pullas cotidianas de las dos patrullas, él ofende a Jordre, el otro sargento, abusando de la información privilegiada que obtiene de su padre.

Capítulo IV: la misión

La misión es revelada: entregar una misiva a través de las tierras salvajes, motivo común de las novelas de aventuras.

La ruptura previa de Merywm de la prohibición, acarrea entonces la desgracia a su patrulla, pues en castigo no solo se les arrebató el merecido honor de portar el mensaje, sino que además son obligados a servir a sus rivales.

Se presenta también a Siller Cara de Hamster, el capitán de las patrullas de todos los hijos de los cofrades, y que volverá a aparecer en *Póquer de cuatrillizos* (también periféricamente), pero con una connotación mucho más oscura que no tiene cabida en esta novela juvenil.¹¹⁸

¹¹⁸ No solo será el traidor que delata a Dwesdo y que da origen a la partida de baraja que da nombre a la novela, sino que además se revelarán sus pulsiones pedofílicas.

Capítulo V: la otra otredad

Las consecuencias de la prohibición rota acarrearán que, ante la emboscada de los trasgos, las dudas del sargento Jordre y la ineptitud de las *Avispas de Barro* frente a la noche, los obliguen a todos a huir al Castillo Hueco, poniendo al filo de la ruina la misión.

Los trasgos son la otredad de los hijos de los cofrades. Tanto los *Perros de los Elfos* como las *Avispas de Barro*, si bien rivales, son, como ya se ha mencionado, en esencia lo mismo: hijos de insurgentes. Los trasgos en cambio representan su sombra y enemigo natural; los hijos de los sirvientes del tirano. Si entre las *Avispas* y los *Perros* hay enconos, envidias y resquemores, entre los hijos de los insurgentes y los hijos de los trasgos, el desprecio es tan intenso porque está alimentado por el miedo.

Los trasgos además, son criaturas del rincón pero de la noche, la mezquindad y el daño, en contraparte con las especies fantásticas del resto, como los enanos, los mördyns o los coblyns. Incluso uno de los miembros de los *Perro de los Elfos*, Emk, cifra su singularidad en ser mestizo de trasgo y humano, que para los prejuicios de alguien como Merywm, quien desconfía de los humanos desde *Bajo la colina* y ha padecido la persecución de las patrullas de trasgos, su amistad con el semitrasgo Emk es como colgar entre una sombra y otra, sólo aferrado al día por la amistad de su tribu.¹¹⁹

Así como las pujanzas y traiciones de la política son compartidas tanto por los infantes como por sus padres, así otro tanto los hijos de los trasgos, como los de los insurgentes, comparten la ley sobrenatural del contacto con el mundo del rincón, y la ley social no escrita de que ninguno de sus combates ha de ser a muerte.

Capítulo VI: los hermanos contra los primos

Presentada la persecución, la acción escala a un combate desesperado y, una vez que el mundo y la necesidad arrinconan al sitio en el *Castillo Hueco* a los *Perros de los Elfos* y las *Avispas de Barro*, finalmente asumen sus semejanzas y luchan del mismo lado contra el enemigo común y, pese a que las ofensas sufridas por las *Avispas de Barro* han sido mayores, son ellos quienes resaltan su heroísmo al ayudar a rescatar al primo de Merywm a

¹¹⁹ Y será este semitrasgo quien, en el libro siguiente, sea la causa de la caída del infame pederasta, el capitán Siller Cara de Hamster, resultando al final el más heroico de los *Perros de los Elfos*.

punto de ser raptado por los trasgos, adquiriendo con ello, una calidad moral superior a la de los *Perros de los Elfos*.

Capítulo VII: reconciliación de los hermanos

Con recursos de bajo presupuesto (niños, palos y piedras), el bastión del sitio no puede ser menos que un puñado de ruinas. El sitio del Castillo Hueco es el eje narrativo de la obra, hasta allí los han llevado las decisiones previas y desde allí se inicia la pendiente hacia el desenlace.

Los combates previos ascienden un escalón de tensión y violencia hasta el tabú de la frontera de la lucha a muerte y, en esa misma frontera de circunstancias desconocidas, los hermanos se reintegran, las pugnas en las tribus se ponderan y los sargentos que una vez fueron amigos, reiteran su empatía perdida por las angustias del otro: Jordre al comprender el temor de las alturas de Merywm y el mördyn entiende el temor al liderazgo de su colega.

Los *Perros de los Elfos* entonces, inician la más dura de sus pruebas en la defensa solitaria del muro de hiedra; así como la ayuda de las Avispas les libró de que uno de los suyos cayera prisionero, ahora deben probar su valía en el frente más arduo del sitio.

Y para nadie resulta más dura la prueba que para su sargento.

Capítulo VIII: la comunidad contra el individuo

El combate al borde del precipicio desentraña el temor a las alturas de Merywm que ya una vez en *Bosque adentro* lo había vencido, haciéndolo evadir la escarpada y directa ruta a las ruinas élficas, su temor lo conduce a la trampa de la Hiedra Fría en su primer combate a muerte.

Aquí algunas de las variables se repiten, pero su significado ha cambiado de valencia: la hiedra que antes era una amenaza, ahora para Merywm -exiliado de los bosques- representa el único rasgo de forestalidad y, por tanto, de presencia feérica en las ásperas Breñas Rojas. Así como sus antiguos rivales han pasado a ser de nuevo sus hermanos, como debieron haberlo sido desde un principio, así ahora el mördyn se reconcilia con la hiedra, al ser el único vestigio que lo une con sus orígenes y sus devociones.

La amenaza de muerte vuelve a estar presente, pero esta vez no es su propia vida la que tiene que temer el sargento, sino el riesgo de que, en el fragor del combate infantil, el tabú de la sangre se transgreda y que alguien muera. La muerte de cualquiera, incluso la de los trasgos, representaría el final de todo lo que ellos conocen como normalidad, y en Merywm recae la responsabilidad de decidir entre su comunidad y sus devociones: quemar la hiedra para evitar la sangre, incinerando los últimos indicios feéricos del Castillo Hueco y de las Breñas Rojas.

Capítulo IX: el individuo contra sí mismo

Al decantarse Merywm por su comunidad contra su propia naturaleza, se desarrolla el resto de la inercia necesaria para el final feliz: el sitio es sostenido y, gracias a ello, ulteriormente se entregará el mensaje y se libertarán, en el anonimato de la lejanía, los esclavos en riesgo.

Y el mördyn, una vez transgrediéndose en su más profunda afición, encuentra el valor para superar su miedo a la altura y planear la huida del sitio a rapel para entregar el mensaje. Merywm es el primero en descender, ansioso por reconciliarse consigo mismo: le falló a su tribu al romper la primera prohibición que les causó la supeditación a los rivales, le falló a lo feérico prendiéndole fuego él mismo a la hiedra, y está a punto de fallarle a sus nuevos aliados, las *Avispas de Barro*; a su padre, el capitán insurgente y, ulteriormente, a los anónimos inocentes esclavizados, si no emprende la huida y de la que tiene la responsabilidad, sólo por hallarse en capacidad de hacerlo.

Este clímax del enfrentamiento interno de Merywm, continuidad del pleito (perdido) contra sí mismo -al retornar al conflicto simbólico vinculado con la tensión entre su arquetipo de ayudante mágico y el del héroe-, se manifiesta en el texto en estructuras líricas tanto de pensamiento, como en el uso de tropos y la aplicación visual del espacio y vacío de la página, sugerido por el punto y aparte, para referir al mismo tiempo la idea del precipicio, como del diálogo interno y de la presencia feérica en lo lírico. Veamos otra vez el mismo fragmento bajo esa perspectiva:

Y, de pronto, la hiedra fría.

*Se cogió con los dedos de las manos y de los pies de los **pelosos zarcillos**.*

Trepó hacia abajo sin dejar de mirar las hojas a las que les exhalaba pesadamente.

Ya está. Al fin encontró su respiración.

*Entonces llegó al **suelo en sombra**.*

Casi demasiado pronto.

Aún si la hubiera imaginado...

Hada Verde...

*Entre **tapices tristes y colores viejos**....*

*Soltó una **rugiente carcajada**.*

(Capítulo 9, página 41, líneas 1-10)

Capítulo X: reagrupamiento narrativo

Tras la tensión del sitio y los múltiples frentes de Merywm, los *Perros de los Elfos* reciben de sus rivales la gracia de ser finalmente los portadores del mensaje, alineando con esto, la acción para el desenlace.

En este respiro antes de “la cueva más profunda” de la apoteosis del héroe, la narración ejecuta una elipsis en la que la ausencia de diálogos y peripecias se remonta en cambio con la presencia descriptiva de la naturaleza, donde se apuesta al lirismo una vez más, tal como la libélula sobre el estanque, para demarcar la realidad de la fantasía collen. En ese mismo tenor, los árboles son los últimos umbrales de la historia, pasando de la sombra del roble al medio día del último descanso, al final en los ásperos pinos del crepúsculo al filo de la noche y del peligro.

Capítulo XI: la cueva más profunda

Batalla final. Las circunstancias difíciles para los *Perros de los Elfos* buscan amplificar el heroísmo de su asalto: el cansancio, la pendiente, la grava, la cerca y la noche por venir. Estratégicamente situados con todos los agravantes para su ruina, sin embargo, la cantidad de trasgos de la tropa *Verruga de Troll* es menor a su número habitual, resultando esta vez equivalente a la de los Perros de los elfos o de otro modo se toparán ante una derrota absoluta o a una inverosímil victoria sin la intromisión de más recursos que piedras y palos.

Es la mejor hora de los *Perros de los Elfos*, en la que todos tienen una parte imprescindible para la victoria; manifiestan las características que les hacen especiales, tal como en la tradición de aventuras desde el cuento popular: Chuy, el humano con aspiraciones políticas, es la primera inspiración y el primer mártir caído; el Pato en su resistencia de enano, completa el avance de Chuy; el artilugio del Dûm -el coblyn-, proporciona la posibilidad de balancear la lucha; la explosiva espontaneidad de Emk, el semitrasgo, los posiciona en la cerca; el mördyn Mondragón se ofrece diligentemente de plataforma de paso para que el más poderoso de los miembros de la pandilla, el Castor, corone la cerca y, finalmente, los primos mördyn Varo y Merywm lo cubren para que los demás puedan pasar.

Los *Perros de los Elfos* se han ganado la épica de su cruce, y es entonces cuando el sargento de los trasgos, que no puede tolerarlo, rompe con el sagrado tabú de la lucha infantil y, tal como Merywm con sus ofensas fuera de tono en el capítulo 3, Zarrillo -el sargento trasgo- transgrede las leyes de la infancia y desenfunda su media flecha, un arma mortal que, en el contexto de los palos y las piedras, equivale tanto como a un arma mágica en otras circunstancias y relatos. Es el equivalente infantil de la Espada Negra que es sólo portadora de dolor y muerte.¹²⁰

Entonces, traída de las montañas al servicio de los ecos feéricos, otra arma verdadera se manifiesta como el paradigma del arma mágica que transforma la realidad a favor de los protagonistas: *Verde Abeja*, el puñal de Merywm, que es desenvainado transgrediendo también, no solamente también el tabú infantil, sino incluso las órdenes directas de un capitán de la insurgencia y de su padre al mismo tiempo.

Con dos filos frente a frente, la posibilidad del desastre y la catástrofe se hace consciente en todos, pero justo antes de que un sólo niño muera, el Castor aprovecha para abrirse paso a la carrera rompiendo la tensión y entregando el mensaje.

Es la eucatástrofe: el giro inesperado ante las circunstancias adversas, que acarrea el final feliz.

¹²⁰ Una vez más es Tolkien el fundador del elemento narrativo de la espada negra forjada con un meteorito, que transforma a su portador en héroe trágico. Tal es el caso de Turin Turambar en su *Silmarillion*, que inspiró al Campeón Eterno portador de Tormentosa en Michael Moorcock, o a Jingizu, del Señor de la Tormenta, en Tad Williams.

Capítulo XII: merecimientos

La narración regresa al principio para completar la espiral de crecimiento de la tribu. Tras el clímax, todas las acciones épicas del epílogo (que pudieran constituir otra novela corta en sí misma), son referidas sólo en los diálogos: la entrega del mensaje, el rescate de las *Avispas de Barro* del *Castillo Hueco*; la liberación de los esclavos; todos ellos conformando los finales felices periféricos, en tanto aquí se presenta en persona solamente el final feliz de los *Perros de los Elfos* y sus recompensas correspondientes.

El orden del “mundo cotidiano” transgredido ha sido devuelto no sólo a su estado previo a la “llamada a la aventura”, sino incluso aún mejor que antes: se han ganado la amistad y el respeto de las Avispas, Chuy al fin recibe la jerarquía merecida negada por el nepotismo, y todos los demás disfrutan no solamente de su nuevo prestigio como héroes, sino de premios mundanos como viandas y atavíos.

Sólo para Merywm la conclusión parece no favorecerle: ha sido degradado y castigado públicamente por dos capitanes pero es de todos ellos quien ulteriormente ha ganado más a pesar de las apariencias: Al final de *Bajo la colina* no reencuentra al Hada Verde, pero sí la esperanza y la certeza del autor omnisciente de volver a verla; al final de *Bosque adentro* ha sido vencido por sí mismo, pero ha hallado un hogar para las arañas huérfanas.

Y, al final de *Castillo Hueco*, asume no sólo las consecuencias de sus actos como individuo, sino incluso las de los suyos como líder de una comunidad. Ese reconocimiento le otorga un don mayor, intangible e interno: la esperanza de que sus actos lo reivindicuen ante lo feérico y que, por tanto, vuelva a alinearse la presencia del Hada Verde en su futuro.

Pero aún más: la satisfacción de haber hecho todo lo que ha podido en una causa que consideraba correcta. Socialmente humillado. Personalmente crecido.

Su propia, pequeña y profunda eucatástrofe.

VII

*-¡Pero tendré que escribir el resto de mis días! –dijo Simón desesperado.
-Puedo pensar en maneras menos valiosas de malgastar la vida- respondió
Morgenes- Los libros son una forma de magia, porque atraviesan el tiempo
y la distancia de forma más segura que cualquier encantamiento
o maldición. Mira, un libro es la única clase de trampa,
que mantiene a su cautivo, que es el conocimiento, vivo para siempre.*

Tad Williams, *El trono de huesos de dragón*.

Póquer de Cuatrillizos:

Novela polifónica contemporánea

Póquer de cuatrillizos comienza con una partida de baraja entre dos amigos que descubren que el otro es su peor enemigo: Dwesdo, el padre de Merywm y capitán de la insurgencia en el condado de Wennllyr, y Lector Mosca, capitán del contraespionaje del conde de Wennllyr.

Lector ofrece a Dwesdo que sigan jugando y que, según quien vaya ganando cada mano, podrán ir dispersando órdenes parciales a sus subalternos.

Tewa Avrass, la bruja blanca de la encrucijada, recibe entonces las órdenes de Lector de emboscar a los insurgentes en los caminos oníricos y espirituales, y descubre que, en ese momento, están naciendo los cuatrillizos que según una profecía local, acarrearán la caída del conde de Wennllyr y que quien está haciendo las labores de parto es su peor enemiga: Milla la madre de Merywm y esposa de Dwesdo. Tewa a su vez ordena entonces a su enamorado Ligard, un asesino serial, para que acuda al parto a dar muerte a los cuatrillizos.

En tanto en la partida de póquer, Merywm ha ido a buscar a su padre, y Dwesdo tras ganar la mano salvando a su hijo de caer en manos de Lector, le ordena que vaya a buscar a su madre a la villa de Wennllyr donde está atendiendo el parto. Merywm parte con los

Perros de los Elfos, y pierde a la mitad de su patrulla en el cruce de la villa bullente en cacerías de agentes, hasta llegar a la casa donde acaban de nacer los cuatrillizos, justo para salvarlos a ellos y a su madre, del demente Ligard, al que Merywm y su pandilla muelen a palos.

Milla, Merywm y los restos de los *Perros de los Elfos* (El Pato, Dûm y Varo), huyen al monte y entregan a los cuatrillizos a los insurgentes para que los lleven al exilio hasta que crezcan; en tanto, Dwesdo y Lector se juegan su última partida y, al ganarla Dwesdo, Lector prefiere luchar que entregarse, y en esa pugna terminan por estallar las llamas de la posada bajo la que jugaban, y Dwesdo, tras vencer en armas a Lector, es incapaz de dejarlo morir, por la oportunidad que su rival le dio para salvar a su familia, de modo que en correspondencia, se lo lleva a cuestras atado y amordazado al monte.

Milla, en lugar de enviar a su hijo a salvo al exilio con los cuatrillizos, vuelve a su hogar para llevar a cabo un ritual en honra al Dragón de Hidra y a la Reina de las Hadas, para abrir un paso forestal a lo profundo y llevarse a Merywm con las hadas que tanto le aficionan, al mismo tiempo que pretende atraer con el ritual a los agentes del tirano y así distraerlos de perseguir a los cuatrillizos.

Y tal cual, Tewa que había sido exorcizada de los cuatrillizos por Milla en su intento de poseerlos al nacer, al detectar el ritual, llama al peor de sus secuaces: Chuck-Ugror el trasgo sacerdote del culto siniestro al Astado Señor de las Bestias, quien a su vez invoca a su jauría de trasgos para asaltar la morada de la familia mördyn donde se está llevando a cabo el ritual que el trasgo considera herético.

Pero justo antes de que Milla y Merywm traspongan el portal feérico, llega al hogar Dwesdo cargando a Lector, y Milla detiene el ritual para no abandonar a su marido, pero se lamenta de que haya cargado consigo a Lector, porque por ello no ha llegado a tiempo para que los tres cruzaran el vórtice, escapando a salvo.

Caen la jauría de Chuck sobre los mördyns que, parapetados en su casa, logran dar lucha suficiente para que Milla embosque a los más de los trasgos mientras Dwesdo derrota a Chuck-Ugror en combate singular y Mephall, el hermano perro, muere luchando contra el lobo negro del druida oscuro por salvar a Merywm.

Acabada la lucha, Dwesdo, sabiendo que los demás druidas oscuros los cazarán tarde o temprano en el bosque, porque han llamado la atención primero con el ritual y luego

con la derrota de la jauría, decide probar suerte acudiendo con toda su familia a la frontera del condado, se presenta a la guardia como un traidor a los insurgentes, recién al servicio de Lector, al que lleva oculto prisionero en la carreta.

Logra la familia llegar a la ciudad de Pino Seco y contactarse con otros insurgentes para pedirles ayuda, pero entonces descubren que los dirigentes locales de la insurgencia en esa ciudad, los ha escogido como chivos expiatorios para calmar al furia de la corona por los desmanes y la desaparición de los cuatrillizos, y Wutlaf, un amigo de la familia, les ayuda a morir bajo un derrumbe para escapar a los agentes del tirano, antes liberta a Lector y entrega a su hijo al cuidado de Wutlaf.

Termina la novela el conde Achllor de Wennllyr en su torre jugando ajedrez, repleto de dudas y temores por todos los malos augurios de todo aquello que podrían significar el fin de su linaje y, ulteriormente, de la corona. Y todo es su culpa. Del Conde. Y quizá el tirano ya lo sepa.

Estructura

Póquer de cuatrillizos busca ser una novela polifónica de doce capítulos, cada uno dedicado a un personaje distinto, en los que cada quien aporta un punto de vista distinto (icónico de su propio estrato social), presentando cada uno un fragmento cronológico de un sólo evento general: el desmembramiento de una célula insurgente contra las fuerzas locales del absolutismo de un tirano mayor.

Esta estructura de doce voces se supone corresponde a la tradición literaria imaginaria del contexto de la novela, donde los bardos tenían que presentar sus reportes a los druidas sobre los acontecimientos de un lugar y de un momento determinado, con doce extractos y puntos de vista distintos, unificados como un solo hecho narrativo.

Estos doce capítulos se complementan con una coda prólogo y una coda epílogo, elaborados con fragmentos de poesía y lenguaje arcaizante de la tradición oral del cuento popular, que buscan contrastar con los epígrafes enciclopédicos que acompañan cada inicio de capítulo, dando información cultural del contexto imaginario que converge sobre el contexto de cada protagonista.

Los paratextos forman también parte integral de la obra: una introducción sobre los orígenes internos de la obra, un mapa de la región (esqueleto de la trama de toda obra

fantástica donde la geografía es generalmente ajena al lector), los apéndices al final con glosarios de neologismos, lugares y las listas de personajes, donde se añaden casi a modo de mini ficción, información sobre sus orígenes y destinos que no se registran en el cuerpo principal de la obra.

Girando la trama de *Póquer de cuatrillizos* en torno a la confrontación de dos fuerzas, la insurgencia secreta y el contraespionaje de la corona, la secuencia de los capítulos está diseñada para intercalar a un agente de cada bando en cada capítulo y, comenzando con los rebeldes en el capítulo 1, todos los nones les corresponden a ellos, mientras los números pares y por ende el capítulo 12, el final, están dedicados a los agentes de la corona.

El lenguaje

El lenguaje pretende balancear una prosa poética arcaizante con un registro llano.

En los lejanos días del Reino del Verano, los ciudadanos de las distintas estirpes y especies, elfos, mördyns, duendes, enanos, humanos o gigantes de las Colinas Evanescentes, solían ofrendar al conde de la región durante las fiestas invernales de la Noche de Lirios, canciones, epítetos, epígrafes o acertijos, que el bardo de la corte se aprendía y enseñaba a sus aprendices para recitarlos en las fiestas primaverales de las Trebolarias, junto con todos los más ponderantes que se habían acumulado año con año.

(Página 7, párrafo 1, líneas 1-7)

Donde lo más lírico del uso de tropos se procura sólo en los momentos de preponderantes de la presencia naturaleza:

Se hundió el sol en caída tras una nube (metáfora), haciéndola estallar en sobresaltos lavandas (hipálage), instando al este a vestirse de malaquita (hipálage) sobre la serranía. Los pinos junto al camino sisearon (hipálage) al viento del mar y una brisa aceitosa (metáfora) se extravió allí de algún instante turbio.¹²¹

¹²¹ En este caso además, la escena crepuscular ocurre en la misma región que el atardecer poético de *Castillo Hueco*.

(Página 205, párrafo 2, líneas 7-9)

O en momentos de introspección:

y, ante el miedo del acero (metonimia), todo pasaría. Uno moriría. Alguien. Cualquiera. El mördyn podía olerlo. Oía como a un velo de cenizas y remordimiento (hipálage) que le enjaularía el rostro todos los días (hipérbole). “Ha llegado la hora de los últimos recursos” le había dicho su padre “Pero úsalos sabiamente.

(Página 47, párrafo 2, líneas 12-15)

En contraste, para aligerar lo más posible, se busca abordar con nitidez, claridad y sencillez las escenas de acción y de conflicto:

Entonces Merywm, con su brazo torturado y perdido en la desesperación, logró atinar al fin una buena estocada justo entre el pecho y la garganta del lobo y, sorprendido de que el cuero cediera ante su débil embate, empujó con todo su dolor a Verde Abeja hasta la empuñadura, y siguió apuñalando y apuñalando una y otra vez donde hallara lo blando, con la sangre de Grûûp cubriéndole la lluvia como un fango tibio, extraviándolo en aquella demencia.

(Página 193, párrafo 2, líneas 4-9)

El narrador

El narrador es una tercera persona de *avec* y, específicamente, es uno de los doce personajes de la obra: Merywm el mördyn, el antes mencionado protagonista de los otros tres libros de la colección de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* que, como cuenta en la introducción, años más tarde de los hechos ocurridos en la novela, ha colectado los informes de aquellos días de su niñez en aquel lugar que fuera su patria, reconstruyendo los hechos como él los infiere, para elaborar un manuscrito que sirva para reclutar agentes para la insurgencia en regiones lejanas, justificando así la inclusión de elipsis informativas sobre un contexto que no tendría que explicarles a sus compatriotas.

Así que, profundamente involucrado, el narrador es precisamente en los capítulos que le conciernen de cerca (el 3 y el 9), donde el flujo del tiempo que rige a los demás capítulos, se desdobra en una convención diferente.

El tiempo

La construcción del *tempo* en esta obra será dilatada. Por una parte la prosa poética arcaizante ralentizará la acción con profusas descripciones, imprescindibles en la presentación de criaturas y culturas ajenas al lector, y con elipsis de carácter histórico para ofrecer alguna claridad a las circunstancias específicas de los doce personajes.

Los más de los capítulos presenta una estructura similar: una escena inicial a la mitad de una crisis de los personajes, que se abre en una analepsis donde se presentan sus antecedentes hasta desembocar en la escena inicial y resolver el drama en el que ha caído.

Esas analepsis permiten, además de introducir a los personajes, presentar su versión opuesta y complementaria, de algunos de los hechos simultáneos de otros personajes; y un par de veces se presentan a pie de página, algunas prolepsis sobre el futuro, que pueda tener alguna pertinencia durante la narración.

En el caso del capítulo 3 dedicado a Merywm, tanto como por su pasado breve, como niño, así como por su menor interés en su contexto histórico, se busca representar la inmediatez del personaje en una temporalidad más lineal y presente.

Los diálogos

Los diálogos que pudieran en otras circunstancias favorecer a la velocidad del texto, aquí se sujetarán a otros requerimientos, diseñados para combinar posibles variables imaginarias del español anacrónico bajo otras circunstancias culturales, con una coloquialidad chilanga que pudiera procurar alguna familiaridad con el lector, en un entorno que pudiera resultarle demasiado ajeno.*

-¡Cuenta, Mosca tunante! ¡No te guardes esa pizca!

* Sin embargo este recurso puesto a prueba podría descontextualizar más al lector que favorecerle a la verosimilitud, así que está en ponderación su aplicación, de donde acaso se decanten solamente los diálogos por los neologismos de formas castellanas imaginarias.

-¿Qué crees Dwes? Me acabo de enterar que eres el jefe de los caminantes de la lluvia... ¡Y mira tú! ¡Da la casualidad de que yo soy el manda más de los Caballeros Twinstavellius por estos lares! Pero resulta que, si te delato en este instante, antes de que pueda sacarme la verga para miar, la posada nos caerá encima a los dos en llamas... así que te ofrezco un trato: nos jugamos a la baraja el destino de nuestros agentes, y quien vaya ganando mano con mano, puede ir dando algunas órdenes pertinentes a los suyos, mientras el otro se aguanta como machito hasta que logre ganar una mano y que pueda hacer lo propio... y ya que hayamos despachado lo suficiente, nos jugamos una mano final para ver quien cae prisionero del otro civilizadamente, sin puñaladas ni nada... ¿Qué malicias? ¿Qué dices mi buen? ¿Acordamos?

(Páginas 14-15)

Siendo además escasos los diálogos a lo largo de la obra en comparación con el flujo de conciencia de los protagonistas de cada capítulo, se busca por ello cifrarse en la acción en momentos clave donde su función es esencial: Dwesdo y Lector cerrando el trato que da inicio a la novela en el capítulo 1, la despedida de la infancia de los *Perros de los elfos* en el capítulo 3, la negociación casi ritual entre Ligard y Terca en el capítulo 4, o ante el capitán de la guardia Omd Avrass en el capítulo 10, cuya estructura en contraste con todo el resto de la obra, es casi de obra de teatro (farsa), apuntalada principalmente en diálogos, y donde acaso esa extrañeza con el resto de la novela, buscará reflejar lo exótico de la situación que ha llevado a los personajes a tornarse los protagonistas de esa farsa.

... “-¡Pinche Lector! Sí, así es él ¿y tú que hiciste?

-La verdad si me sacó un pedo y me quedé con cara de pendejo ¡y hasta me mié en los pies!

El capitán soltó una carcajada y Dwesdo rió con él otro poco.

-¡Y eso no fue lo peor! Sino que casi como si lo tuviera planeado...

-Seguro lo tenía planeado.

-Casi como si lo tuviera planeado, en ese momento entró mi crío, el Merywm, y antes de darme cuenta, ya me había cogido de los huevos con toda mi familia allí junta...

-Clásico.

-... Y el hijo de puta todavía se dio el lujo de barajar y decir que nos echáramos una última mano. Y fue entonces que, durante esa partida, me ofreció en silencio que me uniera a él para salvarnos los tres...

-¿Cómo que te dijo en silencio? ¿Te dijo o no te dijo?

-¡Tssoh! códigos de la baraja, mañas del bajo mundo, ya ve usté... El caso es que me la ofreció y yo la verdad”...

(Página 199)

Evolución de personajes

La evolución de los personajes se encuentra íntimamente entrelazada con la perspectiva de la realidad que cada uno de los protagonistas percibe en torno a la anécdota lineal del desbandamiento de los insurgentes y el rescate de los cuatrillizos de la profecía.

El contexto general de la obra transcurre en un condado fronterizo de un reino bajo la corona de un tirano y la exigua, casi sólo simbólica, resistencia. Sobre estos parámetros se desglosa el espacio y el tema de cada uno de los protagonistas, iniciando su capítulo correspondiente como se ha dicho, con una crisis esencial de sus vidas, donde las analépsis y elipsis buscan servir de contexto para poder apreciar la transformación de la persona que ha sido hasta el momento del inicio del capítulo, y la persona en la que se transforma en el clímax del mismo, que puede ocurrir como un diálogo (como Dwesdo y Lector en el capítulo 1), con la violencia (como los hermanos rata en el capítulo 6), en el momento de la muerte (como el perro Mephall en el capítulo 9), moviendo un solo peón en un tablero de ajedrez (como el conde Achllor en el capítulo 12) o incluso, sin saber que se encuentran inmersos en el instante que determinará su destino (como el capitán Omd Avrass en el capítulo 10).

La excepción es Merywm, el protagonista del capítulo 3, y como se ha dicho, la voz narradora de la obra, porque aparecerá con distintos papeles en varios capítulos, y teniendo la posibilidad de dotar su voz al epílogo, su arco dramático buscará mostrar con mayor intensidad la pérdida y la reconstrucción del individuo.

El ritmo

El ritmo narrativo de la obra se pretende a través de tres estrategias: el lenguaje, la acción y la extensión de los capítulos.

La cantidad de páginas de cada uno de ellos varía entre 10 y 15 cuartillas, salvo el capítulo 5 y 9 que, tratándose respectivamente de los clímax dramáticos de la primera y la segunda parte de la obra, requieren de más espacio. A partir del capítulo 9, la extensión de los capítulos se va reduciendo progresivamente para no retrasar el final con el *tempo* ralentizado de la obra, rematando con la coda epílogo ya con sólo un par de páginas.

Sobre el estilo de los capítulos

Se pretendió que cada diversa perspectiva de los protagonistas de los capítulos, completaran entre sí los eventos, no sólo de la pugna de dos organizaciones secretas en torno al nacimiento de los cuatrillizos de una profecía, sino también que se complementaran con todos los fragmentos los huecos de las historias de unos y de otros, procurando una visión integral de la realidad fantástica a la que pertenecen y de la que cada uno de los personajes conoce, no sólo lo que le concierne a sus circunstancias, sino también lo que juzga importante, dotando a cada uno de los extractos, un tono narrativo distinto e incluso una falsa tercera persona cuyo enfoque está impregnado de la idiosincrasia del personaje del que se ocupa, resultando por ejemplo, notablemente machista, clasista y xenofóbica la tercera en lo que se refiere al aristócrata Ligard o familiar y culta en la de la insurgente Milla, tal como se comenta brevemente a continuación sobre el estilo escogido para cada uno de los capítulos:

I Dwesdo y Lector: el collen policiaco

Se introduce la acción con el juego de cartas y el trato entre dos amigos que, si bien se supone el contexto proto-medieval *collen*, se propone este capítulo con una fórmula cercana a la novela policiaca: un par de rudos marginales sociales jugándose el destino de otras personas entre el humo, alcohol y agudezas, mientras tratan de conservar el estilo.

Si bien ninguno de los dos es humano, sino *mördyns*, y sus guardaespaldas son trasgos y hombres rata, no ocurre nada en su entorno que pudiera denominarse maravilloso o sobrenatural, e incluso acaso en alguna versión apócrifa, el diálogo entre Lector y Dwesdo podría reconstruirse en cualquier otro contexto de conspiración contra cualquier

otra tiranía, desde la insurgencia contra la Nueva España en 1810 o el México de la Guerra Sucia de los 70's.

Lector y Dwesdo son un espejo retorcido uno del otro, arquetipos ambos de la *figura cambiante*:¹²² el héroe revolucionario infiltrado y el antagonista traidor de su clase, siervo del estado, ambos conciudadanos de la miseria, encontrándose en el medio en una partida en donde, al descubrirse como los peores enemigos, también descubren la profunda amistad que se habían tenido.

Con su partida de baraja se abre y cierra la primera secuencia de la obra, que corresponde al rescate de los cuatrillizos.

II Tewa: lo gótico collen

Desplegado el planteamiento para la acción iniciada, Tewa introduce la variable de los cuatrillizos, que aumentará las apuestas tanto para los insurgentes como para el contraespionaje, pues ya no sólo es un asunto de capturas y escapes de agentes secretos, sino lo que está en vilo es la permanencia misma del linaje del conde al servicio de la tiranía.

En contraste con el pretendido realismo bohemio de Dwesdo y Lector, Tewa se encuentra sumida en un plano onírico y astral donde lo simbólico es la moneda de cambio y los riesgos diarios son sobrenaturales.

Tewa encarna el arquetipo de la bruja, en la potencia más destructiva del *ánima*, como Medea.¹²³ Es la víctima que se ha convertido en victimaria, una casi niña que al uso y abuso sexual de su padre y al abandono de su madre, que sólo gracias a su voluntad e innato talento espiritual, ha logrado escalar a lo sobrenatural para tornarse en la Bruja Blanca de la misma encrucijada donde juegan Dwesdo y Lector. Es la arpía y la banshee, ambas figuras legendarias de furia y dolor mortal, fruto de su sufrimiento.

¹²² Christopher Vogler, *El viaje del escritor*, p. 96: "...Su naturaleza es por definición cambiante e inestable. Su apariencia y sus características cambian tan pronto como procedemos a examinarlo de cerca y el público no sabe como clasificarlo (...). Normalmente del sexo opuesto, cuya primordial característica es que parece variar constantemente desde la perspectiva del héroe (...). Es voluble, posee dos caras o es tan variable que nos causa perplejidad..."

¹²³La potencia de lo femenino presente aún en lo masculino y cuyo rostro más temible es la destructora, como Medea, Kali o Baba Yaga. Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, p. 32: "... (El *ánima*) a veces provoca fascinaciones (mejor que exorcismo) y estados de angustia (más intensos que la aparición del diablo) (...). La bruja no ha dejado de preparar su filtro de amor y de muerte, pero su veneno se ha refinado convirtiéndose en intriga y autoengaño, resultando así invisible pero no menos peligrosa..."

Las circunstancias sórdidas y ásperas de Tewa, en contraste con el tono noir del capítulo anterior, busca abreviar en la lobreguez de lo gótico y la desesperanza escatológica propia del género del terror.

Y, sin embargo, ella no es del todo un monstruo. Es la enamorada del asesino serial Ligard, la dama que inspira al druida oscuro Chuck, e incluso su peor enemiga, Milla “la coneja capucha de vainilla”, le hubo perdonado la vida dos veces al reconocer la miseria que la parió.

III Merywm: cuento de hadas collen

El tercer capítulo es primordialmente un puente múltiple entre diversas directrices narrativas.

Es un puente entre la acción de la cacería de los agentes de la insurgencia y de la corona, con la situación profética de los cuatrillizos.

Es un puente entre los hechos de *Castillo Hueco*, el fin de la pandilla de los Perros de los elfos y la culminación de Merwym como sargento al final de su infancia.

Es un puente entre tres capas de realidad, iniciando con la bohemia noir de Dwesdo y Lector, para después atravesar por última vez, la realidad paródica y anacrónica de las criaturas de los rincones (con sus animales con lentes y títeres con voluntad propia) a la que tienen acceso los niños (y los viejos y retrasados mentales) y, concluyendo el capítulo en la realidad hosca y desesperada de los súbditos humanos de la región de Wennllyr.

Y finalmente es un puente a través de los cuatro libros de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*, de la manifestación de lo feérico cada vez más lejano al bosque, que desde el Hada Verde en persona en *Bajo la colina*, los tréboles y mariposas en *Bosque adentro*, la hiedra en *Castillo Hueco* y aquí, rodeado de la miseria de los valles de los hombres, se manifiesta en una sola hoja que retoña en el árbol seco de la encrucijada.

Es por tanto que, en seguimiento a la relación de lo feérico en Merwym, la prosa se atreve un poco más al lirismo que en otros capítulos, al experimentar lo feérico en el individuo –como ya se ha dicho- a través de la poesía, buscando establecer un tono de cuento de hadas collen no de varita y de merengue, sino de trébol y de tormenta.

IV Ligard: romanticismo collen

Es la otra cara de la moneda del puente narrativo entre los correteos del contraespionaje y la profecía de los cuatrillizos.

Ligard es un ciudadano de la escasísima clase media del régimen tiránico que, al arruinarse su familia, su visión elitista, empresarial, patriarcal y poco ilustrado, lo llevan a sublimar su nihilismo a través del arte y de sus pulsiones psicópatas de asesino serial.

Su realidad podría adaptarse con facilidad a cualquier otro contexto literario en algún lugar del occidente de nuestro mundo en los últimos siglos, encontrándose incluso más carente de la presencia de hechos sobrenaturales y fantásticos que los otros tres capítulos anteriores, salvo por el títere que cobra vida en su maqueta y que, a pesar del que el lector conoce la explicación interna de este fenómeno con el antecedente de la historia de Tewa, relatado el fenómeno independientemente en la historia de Ligard en alguna opción apócrifa, podría tratarse no de un relato de *traspelación fantástica collen* sino que podría catalogarse como un relato de *lo extraño*,¹²⁴ donde según Tzvetan Todorov, la explicación del fenómeno del títere podría atribuirse a la demencia manifiesta de Ligard, como a una alucinación provocada por los excesos del uso de la droga del *reggio*.

Los males que aquejan la vida del hidalgo no son pues, la sórdida “cacería de brujas” de Dwesdo y Lector, la peligrosa oniricidad de Tewa, la paródica anacronía lírica de Merywm, sino la humillación ante los dimes y diretes de su clase, buscando emparentar más, acaso, con las fricciones emocionales de las presiones sociales del Romanticismo decimonónico, tanto por su padecer aristocrático como por el halo gótico que Ligard le genera a sus víctimas, o el recuerdo que los comunes tendrán de él al modo de cuento popular que buscan ser evocadas con las formulas de repeticiones (... “y *tocó*, y *tocó*, y *tocó*, y *toco*”...) con las que inicia y termina el capítulo.

V Milla: Revolucionaria collen

¹²⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 36: “...Al finalizar la historia, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión, opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: *lo extraño*. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo *fantástico*...”

En Milla se presenta la realidad narrativa más integral porque, lejos de presentar una capa más de perspectivas, funde todas las anteriores en una sola visión pretendiendo ofrecer un nuevo matiz de cada una de ellas.

En su realidad se combina la cotidianidad de Dwesdo con la contundencia simbólica de Tewa, la memoria y referentes del mundo del rincón de Merwym, presentando otra versión de los hechos referidos por Ligard situándolos en un contexto histórico más amplio que el aristocrático. El relato de Milla es el de la insurgencia de la región, donde el pragmatismo histórico de los procesos de la resistencia, se ata con los hechos portentosos de la antigüedad legendaria, confluyendo, literalmente, en las manos de Milla, la sangre y la vida del nacimiento de los cuatrillizos que ella atiende en el parto.

Este capítulo es el clímax de la primera secuencia de la novela concerniente al rescate de los cuatrillizos, donde se intersectan los personajes previamente presentados para enfrentar a Milla y a los restos de los Perros de los Elfos contra Tewa y Ligard.

Los cuatrillizos, más que personajes, son un motivo narrativo que sólo se presentan como individuos en la prolepsis de la coda epílogo donde se cuenta la futura consolidación de su profecía en otra novela aún por vislumbrar, al lado de la Rana Libertadora.

VI Saquirra y Marrabril: picaresca collen

A la mitad de la novela se cierra la primera secuencia de los cuatrillizos con el final de la partida de baraja.

El enfrentamiento inevitable de Dwesdo y Lector, de los insurgentes y el contraespionaje, se presenta a través de los hermanos rata insertados cada uno en el bando contrario, por causas pretendidamente retomadas de la literatura picaresca, donde el hambre y la pobreza predestinan a sus protagonistas, en este caso, al abigarrado odio de la lucha de clases que termina por enfrentar a los hermanos rata, como ya ocurrió con Dwesdo y Lector mismo.

A través de la historia de los hermanos rata se presenta otra capa de la realidad histórica de la región, esta vez concerniente al bajo mundo de la mafia, a la iglesia como opulenta aliada de la corona y a los grupos marginales que han medrado y sobrevivido en las esferas del mercado negro, como los gitanos y los piratas, que definirán con sus respectivos grupos sociales, la identidad de los hermanos rata.

Los piratas son sólo bandidos y en su entorno despiadado se criará Marrabartil, en tanto los gitanos crean lazos familiares que darán a Saquirra el sesgo mínimo de empatía para atreverse a tener algún escrúpulo, necesario entre los insurgentes.

Sin embargo, acaso sea este es el capítulo más fallido pues, en lugar de que los antecedentes históricos se presenten paralelos a la evolución del personaje, la analépsis pronto abandona el caso de las ratas y se transforma en una elipsis hasta el remate del final del capítulo. Este riesgo narrativo empeora si se considera que, después del clímax del capítulo V, tendría que terminar la primera secuencia de los cuatrillizos por todo lo alto.

VII El Pato: cuento popular collen

La segunda secuencia de la novela que sigue al exilio de la familia Mills-Trebolaria inicia a través de los ojos de uno de los Perros de los Elfos: El Pato, presentado desde *Castillo Hueco* como uno de los amigos más antiguos de Merywm, oriundo también de las Colinas Evanescientes.

Ante la posada en llamas, por causa de la pugna entre Dwesdo y Lector, se presenta ahora la capa de la realidad vinculada con los pueblos antiguos de la región, al modo de los cuentos populares y leyendas de la tradición oral (en concordancia con el tono de la Coda Prólogo que también se refiere a estas fechas), contando la historia de la encrucijada que ha sido hasta entonces en la novela, el eje de la acción dramática, y cuyos hechos se remontan a los días del Astado Señor de las Bestias, cuando hubo otras llamas en la encrucijada en otra guerra contra otro tirano, en días de mitos.

Se pretende también dar otras trazas en el capítulo, más sutiles y accesorias (como el vislumbre del Hada Verde de *Bajo la colina* en los días antiguos, que permite identificar al fin la identidad del pelirrojo mitago y otro yo de Merywm, de *Bosque adentro*), y otras imprescindibles, tal como completar el destino manifiesto de los cuatrillizos, salvándolos en el exilio más allá de las fronteras de esta novela y planteado la ruta al clímax de la segunda secuencia de la novela, con la provocación de Milla al culto del Astado para que distraigan su atención de los cuatrillizos y permita su huída.

VIII Chuck-Ugror: el gore collen

Una vez más se añade una capa de la realidad del condado de Wennllyr con una perspectiva que, si busca completar históricamente los hechos de la antigüedad relatados por El Pato, en lo social presenta el punto de vista del antagonista más atávico de lo feérico, el enemigo más esencial de la familia mördyn, y las circunstancias de sufrimiento que lo arruinaron, con una tónica áspera, escatológica y sangrienta en un tono que acaso linde con el denominado *gore*¹²⁵ y su violencia explícita.

Chuck, además de encarnar el daño antiguo de la región, es un espejo profundo y oscuro para los Mills-Trebolaria. Del mismo modo en que en *Castillo Hueco* las Avispas de Barro eran los hermanos en pugna de los Perros de los Elfos y que los niños trasgos eran el espejo torcido de los hijos de los insurgentes, y así como Lector Mosca es la otra cara de Dwesdo, Chuck-Ugror es la otredad más sombría de su inconsciente: ambos son criaturas de los arbustos, líderes de sus tribus, templados en la aspereza hasta haberse encumbrado como capitanes bravos de sus convicciones que defienden hasta la muerte.

IX Mephall: fusión de estrategias collen

Es el clímax de la segunda secuencia de la novela, concerniente al exilio de la familia mördyn y al punto más álgido de la narración en la que se incorporan todas las estrategias discursivas previamente utilizadas: el diálogo, la descripción, los lirismos en torno a lo feérico. El ritmo narrativo de los capítulos previos planteados con escena introductoria, analepsis de personaje y elipsis histórica y retorno al presente para la conclusión dramática de la escena inicial, se modifica en este capítulo para desarrollarse en un presente narrativo continuo que favorezca a la acción y peripecias desplegada en este episodio.

Si bien comienza el capítulo a partir de la perspectiva animal, de Mephall el hermano perro de Merywm en *Bajo la colina*, las facetas que constituyen a la realidad de

¹²⁵ “...El vocablo inglés *gore* significa en español “sangre espesa“. Una buena manera de empezar a definir este género. Una versión vulgarizada de este tipo de cine nos diría que su “gracia” radicaría en mostrar el mayor número de decapitaciones, mutilaciones, tripas y litros de sangre (...) El Cine Gore ha nacido de la crítica social, y ha crecido como vehículo de expresión artística acerca de la vulnerabilidad del cuerpo, emanado de las historias de horror y terror próximas a la literatura, se ha burlado incluso de sí mismo y se ha reinventado infinidad de veces, está aquí para decirnos que la parte más vital de nuestro organismo (la sangre) está ahí, esperando ser liberada...” <http://www.literaturalibre.com/2008/05/literatura-cine-gore-y-la-critica-social/>

las Colinas Evanescientes ya han sido planteadas, y pronto la perspectiva se desplaza del perro, al resto de la familia mördyn, por primera vez todos juntos en el relato.

Es la *cueva más profunda* para todos los personajes, incluidos Lector y Chuck-Ugror. Dwesdo y el capitán trasgo se reconocerán como iguales y como sombras arquetípicas complementarias del mito del Astado de la antigüedad, Milla se enfrenta al resto de la tribu trasga y el lobo negro de Chuck-Ugror lucha a muerte contra el hermano perro y Merywm, en el jardín que es el mismo escenario de la primera imagen bucólica del cuento infantil *Bajo la colina*, y en el que la historia de Merywm ha dado una vuelta en espiral para terminar allí mismo su infancia, entre la sangre, el dolor y la muerte, quedando desde entonces marcado por el terror al culto del Astado, definiendo ulteriormente su personalidad como adulto tanto como su primer encuentro con el Hada Verde, a la vuelta de la esquina.

X Omd Avrass: pieza teatral collen

Tras el clímax de la obra, toda palabra ociosa pesa y se opta aquí por descartar en los siguientes capítulos las extensas analepsis y elipsis para pasar a los epílogos lo más pronto posible y no perder el rimo ni el momento.

Así en contraste con la acción, la prosa profusa y la solemnidad del capítulo anterior, en el episodio del capitán de la guardia Omd Avrass, es todo diálogo fijo en un solo escenario, como en una obra de teatro, con unos cuantos personajes entrando y saliendo a escena en un entorno fársico y alegre que busca, por un lado, contrastar y relajar la tensión del capítulo anterior y, por otro, presentar la ligereza en la que vive la clase más privilegiada del yugo del tirano: los militares.

Ante sus más odiados enemigos, los sicarios de la corona, la actuación y zalamería de Dwesdo arrojándose a la cara del peligro, busca seducir al enemigo en un último y desesperado intento.

En estos diálogos se presenta la escena complementaria de la conclusión de la lucha entre Dwesdo y Lector que quedó abierto durante al final del capítulo de los hermanos rata, y que aquí se presenta confundida con evidentes mentiras para el lector, que tendrá que desentrañar los hechos.

El tono desparpajado de la narración, pretende también establecer un contraste entre la vivencia optimista y colorida de Omd Avrass, el victimario, y la vivencia lúgubre y arruinada de su hija Tewa Avrass, la víctima del capítulo II.

XI Wutlaf: el prelude para una secuela collen

El final de la familia Mills-Trebolaria es casi una introducción anticipada de los hechos del futuro libertador. Es el único capítulo que transcurre fuera de las Colinas Evanescentes y del condado de Wennllyr, presentando las pugnas entre los insurgentes y su sistema de chivos expiatorios para escapar de las represiones, y que constituirá el tema fundamental que provocará más tarde el surgimiento de la Rana Libertadora. Así mismo, se presenta al enano Wutlaf Davirom y el futuro padre adoptivo de Merywm.

Y así, periféricamente se vislumbra el destino de la familia mördyn: el extraño final feliz de Dwesdo y Milla, la liberación de Lector Mosca y un último vistazo, de Merywm dentro de esta narración, que si al principio de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* era el protagonista ahora, al final del ciclo, su presencia es sólo un pequeño atisbo en medio del contexto histórico y político de su tiempo, quizá el verdadero protagonista de *Póquer de cuatrillizos*

XII Achllor: tragedia de villanos es final feliz envuelto

Culmina la novela con el más breve de los capítulos, donde el posible final feliz no se relata explícitamente, sino a partir de la inferencia y oposición de la situación trágica del conde Achllor, la mano ejecutora del régimen del tirano en Wennllyr.

La acción desplegada en este capítulo es nula: el movimiento de un solo peón en un tablero de ajedrez, recurriendo al diálogo interno del personaje para desplegar, a través de sus conflictos, las conclusiones de las hebras dramáticas en vilo de los demás capítulos.

Después de toda la novela girando periféricamente en torno a los hechos de la corona, al fin se muestra un fragmento de la perspectiva de un noble cercano al tirano y que resulta incluso más infeliz que muchos de los otros personajes pues, salvo por el capitán Omd Avrass, la desdicha avasalla a todos los que subsisten gracias a la sombra de la tiranía: Tewa, Ligard, Lector y el mismo conde Achllor, porque siendo el conde el más cercano de todos al tirano Damottrano, su miseria no es fruto de la humillación (como Ligard), o del

abuso incestuoso (como Tewa) o la pérdida de un amigo y el fracaso de sus afanes (como Lector), sino de la omnipresencia del miedo en todo lo que rodea a los asuntos de la corte.

Y de ese yugo de paranoia que somete al conde, se medra un consuelo pírrico para los insurgentes con la sentencia de muerte de Omd Avrass, y más aún, se atisba una suerte de final feliz para Tewa y Ligard, que aunque torcido y roto, tendrán un futuro juntos.

La *coda epílogo* cierra *Póquer de cuatrillizos* con la introducción a la narración de las *Crónicas de la Rana Libertadora* de donde al fin, ulteriormente, vendrá no sólo para el condado de Wennllyr, sino para los más allende sus fronteras, el verdadero final feliz.

El más alto deber de los cuentos de hadas.

CONCLUSIONES

¿Por qué escribe lo que escribe quien escribe?

... “En este libro encontrarás la emoción de vivir muchas aventuras en tierras y reinos fantásticos, poblados de dragones, orcos, halflings, elfos, magos, etc.”...

Rose Estes,
Introducción del Libro Juego *La Montaña de Los Espejos*

A lo largo de este texto se propusieron las siete características mínimas de la poética de Tolkien, se enumeraron las quince características generales de la literatura de sus herederos, denominada *collen* y se habló con amplitud de la construcción de los cuatro libros de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*.

Pero, finalmente, ¿Qué tanto atienden las *Gestas oníricas* a la poética de Tolkien? ¿Cuál es la alineación y respuesta de las *Gestas oníricas* ante la literatura *collen* a la que pertenece?

Veamos:

Frente a la poética de Tolkien, las *Gestas oníricas* respondieron del siguiente modo:

1. *El narrador y la verosimilitud de la Creencia Secundaria*. En la introducción de *Póquer de cuatrillizos* se presenta Merywm como el cronista de los cuatro libros, y se añaden las razones pragmáticas que tuvo la cofradía de difundir estos textos como proselitismo para la insurgencia, así como las supuestas necesidades de la cofradía, que determinaron la forma polifónica de la obra.

2. *La estructura: el viaje del héroe.* Al pie de la letra, de cada libro se desgranaron sus episodios, ajustados a este diagrama simbólico desde su temprana planeación.
3. *El estilo: la épica renovada a través de la cotidianidad.* Se procuró con tanto ahínco situaciones cotidianas para establecer la verosimilitud de los cuatro libros, que acaso la épica quedó casi perdida, sin lograrse un balance entre ambos. En *Bajo la colina*, el áspero tratamiento del collar de clavos y limones que recibe el niño mördyn, podría equivaler a la maravilla de su encuentro con el Hada Verde; pero en *Bosque adentro* su asesinato de la araña es más preponderante que su lucha contra la Hiedra Fría, o contra su otredad pelirroja, pues no logra vencer a ninguno de los dos, sino apenas librarse de ambos combates. En *Castillo Hueco* quizá se vuelve a lograr un cierto balance entre las rivalidades y mezquindades políticas con la épica a palos y piedras, sin embargo en *Póquer de Cuatrillizos*, el tono pretendido de verismo de cada una de las voces, avasalla la poca presencia épica, en tanto los combates presentes quizá no logran conducir hacia ninguna victoria final sino una vez más sólo al escape, y es muy alto, el precio que pagan los personajes por librarse de ellos.
4. *El tono: magia y sutileza.* Los hechos sobrenaturales de las *Gestas oníricas* buscaron ser la fuente del crecimiento espiritual de Merywm, procurando manifestarse sólo en contemplaciones poéticas o referencias periféricas alineadas a una explicación de fenómenos naturales, como en *Tierra Media*. Tal es el caso del encuentro con el Hada Verde en *Bajo la Colina*, o en *Bosque adentro*, el escape del lobo con la llegada de la lluvia, el hallazgo de las ruinas élficas o el encuentro con su otro yo en ellas. En *Castillo Hueco*, donde predomina más la presencia épica, lo sobrenatural no sobrepasa a los animales hablantes o al títere animado. Finalmente, en *Póquer de cuatrillizos*, la presencia sobrenatural se concentra sobre todo en las brujería de Tewa Avrass, pero desplazadas en gran medida sus hechos al plano de los sueños y las pesadillas, sus manifestaciones en la realidad diurna son apenas breves atisbos, como el títere animado en la maqueta de Ligard, la posesión de uno de los niños recién nacidos, o la voluntad de la bruja manifestando su rostro en las algas de un

estanque. En todos los casos, un testigo distraído podría no detectar nada fuera de lo común.

5. *El ritmo: cadencia entre acción y detalle.* Quizá no se logró una unidad de agilidad en los cuatro libros. Si bien en *Bajo la colina* y *Bosque adentro* se constituyen primordialmente de peripecias, la prosa poética probablemente termina aletargando una lectura que podría haber sido ágil. En *Castillo Hueco* el lenguaje cede su lugar a la secuencias de acción, dinamizándose con escasas descripciones y profuso diálogo pero, en *Póquer de cuatrillizos*, la pretensión de presentar los antecedentes de cada una de las voces narrativas, montando en cada una de estas historias personales los antecedentes históricos, geográficos y mitológicos de universo narrativo, aunado a una prosa poética más profusa que en los otros tres libros anteriores, acaso generan un ritmo espeso y dilatado, difícilmente eficaz como novela de acción.
6. *Significación: las espirales poéticas.* Se recurrió a ellas para establecer conexiones entre los cuatro libros. La presencia de lo feérico en *Bajo la Colina* con la participación en todo su glamour del Hada Verde, irá disminuyendo paulatinamente, tornándose una reina libélula en *Bosque adentro*, una hiedra en *Castillo Hueco* y finalmente sólo una hoja verde en un árbol reseco en *Póquer de cuatrillizos*. En tanto las *Gestas oníricas* son primordialmente una saga iniciática, se le da seguimiento al encuentro con y contra el otro yo, de tal manera se burla el mördyn de la tristeza del gnomo en *Bajo la colina*, que más tarde lo avasallará a él. En *Bosque adentro* lucha literalmente contra la imagen mitológica de su inconsciente (mitago) en el adolescente pelirrojo. En *Castillo Hueco*, que atiende otredades sociales, se desdobra entre la rivalidad de sus iguales (las Avispas de Barro) y el temor y odio de sus equivalente entre las filas del enemigo (los niños trasgos). En *Póquer de cuatrillizos*, las otredades se enfrentan y complementan en matices más peligrosos: Dwesdo frente a Lector es como Merywm ante Jordre de las Avispas de Barro, y Dwesdo frente al trasgo Chuck es como Merywm ante el sargento trasgo Zarrillo.
7. *Paratextos: las fronteras desbordadas de una novela.* Tal como se enumeró en los capítulos correspondientes, se elaboraron las portadas, cuartas de forro,

epígrafes, notas a pie de página y colofones con una unidad discursiva en los cuatro libros, y los glosarios se fueron engrosando paulatinamente en cada uno de acuerdo a la edad del lector al que está dirigido.

Finalmente, prevaleció la eucatástrofe del final feliz como una de las primordiales directrices de la poética de Tolkien, y ante ello, las *Gestas oníricas* acaso fracasan por diversas razones. En los cuatro libros los finales felices supuestamente debían ser sugeridos (con lo que ya no son plenamente eucatástrofes o giros súbitos que conduzcan al final feliz), pero quizá, quien esto escribe, no pudo librarse de buscar la aprobación de la literatura contemporánea, y cada uno de los finales felices de cada libro desmerece en alegría al otro: En *Bajo la colina* en mördyn no se gana el amor del Hada Verde, pero sí la esperanza de lograrlo alguna vez cuando crezca... ¡En una temporalidad muy posterior al final del cuarto libro! De tal modo que se termina la saga sin el pleno cumplimiento de esta primera esperanza. En *Bosque adentro* la alegría de encontrarles un hogar a las arañitas huérfanas, no necesariamente reivindica del todo el asesinato de la araña madre. En *Castillo Hueco* se logra cumplir la misión que libertará a muchos esclavos, pero no sin que Merywm sea degradado de su cargo y, en este caso, el verdadero final feliz es una sugerencia, acaso muy oscura, de la aceptación y reconocimiento del mundo feérico (del Hada Verde) a su proceder ético. El colmo es *Póquer de Cuatrillizos*, que culmina con la ruina de la insurgencia y la muerte de la familia de Merywm contra lo que se contrasta sólo hechos periféricos felices: el saber que unos marginales como la bruja Tewa y el asesino serial Ligard tendrán algunos años de espacio para su romance, o regocijarse ante el terror en el que vive el conde artífice de la opresión de la región. Eso sí, se añade una breve referencia a lo que será la verdadera eucatástrofe de su tiempo (en la continuación de la siguiente saga): los hechos heroicos de la Rana Libertadora y la insurgencia que liderará hasta el colapso de la tiranía.

Ojalá.

Resta entonces recapitular rápidamente las doce características de la literatura collen y esbozar la filiación de las *Gestas oníricas* a ellas:

De las epopeyas de la antigüedad:

1. *Los reinos imaginarios*: las Colinas Evanescentes y el condado de Wennllyr en el reino de Lonerain inserto en la península Twollem del mundo de Vellory.

2. *Los personajes no humanos encarnados en la naturaleza*: una dama de poder, heredero de lo élfico y lo feérico. El Hada Verde.
3. *La ecología fantástica*: el trébol de cristal, la Hiedra Fría, las libélulas-abejas, los animales que hablan.
4. *La misión del héroe*: estructura del Viaje del héroe.
5. *La lucha entre capitanes*: Merywm vs Jordre y Zarrillo, Dwesdo vs Lector y Chuck.
6. *La dicotomía cósmica insertada en los hechos del mundo*: insurgencia de La Cofradía de los Caminantes de la Lluvia vs el tirano Damottrano, el culto del Dragón de Hiedra & La Reina de las Hadas vs el culto del Astado Señor de las Bestias.
7. *Los poderes sobrenaturales de sacerdotes y rituales*: el exorcismo de uno de los cuatrillizos con palabras élficas, el ritual de Milla para abrir el portal feérico bosque adentro.

De las épicas europeas nacionalistas:

8. *Viajes a fronteras del mundo conocido, ficcionando sus allendes*: precisamente las regiones de indeterminación y peligro que dan nombre a los tres primeros libros: *Bajo la colina*, *Bosque adentro* y *Castillo Hueco*.
9. *La invención de pueblos curiosos protohumanos*: elfos, semielfos, enanos, mördyns, trasgos, gnomos, coblyns, hombres rata rogash, y otros mencionados como ogros, trolls, gnoll, hombres lagarto u hombres rana.
10. *Objetos, armas y talismanes mágicos*: el cuerno élfico de plata, las dagas mördyn *Verde Abeja*, *Rama Azul* y *Voz Violeta*, el retoño del Árbol Negro o la hebra roja de la barba de El pato.

De los libros de caballería:

11. *Introducción de la magia a partir del sincretismo con los rituales paganos del norte, y el mago como la versión pagana de los sacerdotes mediterráneos*: la bruja Tewa Avrass, el nigromante Baxobran.

De la literatura fantástica moderna:

12. *Reconstrucción de una Edad Media no como fue, sino como pudo haber sido*: la sociedad loneriana bajo el yugo del tirano Damottrano.
13. *La ficción como plataforma para reflexiones más allá de la peripecia, ponderando la lírica y la filosofía sobre la épica*: la prosa poética utilizada para el proceso iniciático de Merywm y la presencia de lo feérico fuera del bosque.
14. *Usos de paradigmas arquetípicos en sincréticas fusiones mitológicas*: Elfos y enanos escandinavos, mördyns (hobbits) británicos, hadas y trasgos celtas, coblyns franceses.
15. *Las complejidades psicológicas y sociológicas a la búsqueda de un verismo fantástico*: la postulación de las circunstancias sociales y familiares como determinantes de la conducta del individuo (Dwesdo, Milla, Tewa, Ligard), la necesidad de insurgencias contra los totalitarismos, y procesos históricos de pobreza y desigualdad tercermundista.

Y finalmente, reiterar la pertenencia de los procesos literarios, tanto de Tolkien como de lo collen, a lo que Tzvetan Todorov llamó a *fantasía de traspolación* como aquella en la que las leyes sociales y naturales se mantienen con una visión de periodo con elementos mitológicos de diversas culturas.

Hasta aquí.

Y tal ha sido el placer de danzar con las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes* que, aunque se me haya pedido que así fuese, una vez más me acude la vergüenza de obtener tanto beneficio con tanto gozo.

Bosque adentro de *Faerie* encontré el árbol de cuentos de Tolkien y encontré también mi hogar.

Desde entonces sólo quise atisbar más allá de las montañas de la Tierra Media.

Y pronto, leer las obras *collen* de los sotos que habían crecido a la sombra de Tolkien no fue suficiente: Nadie más escribía cuentos de hobbits que yo pudiera leer.

“¿Cómo sabes que quieres ser escritor?” le pregunté de niño a mi padre, “Si un final no te gusta y crees que tú podrías hacerlo mejor” me respondió. Y decidí felizmente escribir

pastiches, apocrifar con respeto y por amor, ser uno de los polvos imitantes tan y tanto como los tantos que imitaron a la *Iliada*, al *Amadís*, a *El Señor de los Anillos*...

Pero entonces, tras veinte años de emprender la pluma, mi propio árbol de cuentos floreció con inesperada exigencia: mis novelas collen rimaban con acentos de tercer mundo en un tejido social roto por las profundas desigualdades sociales, las impunidades de las clases privilegiadas, y la imprescindible insurgencia para cifrar una esperanza, adhiriéndome con mi propia acuñación de lenguaje fantástico, a los deberes sociales del estudiante, del maestro, del académico y del novelista del aquí y el ahora, desde el bastión del cuento de Faerie, como un anacrónico bardo amanuense sembrando nuevas historias con los viejos modos o nuevos modos para las viejas historias.

Me siento a descansar a las afueras de las *Gestas oníricas de las Colinas Evanescentes*.

Habrá que tener cuidado con no repetirse y no andar un sólo trecho una y otra vez.

Habrá que encontrar quien quiera venir por estas landas.

Habrá que esperar viajeros que me cuenten lo que nunca vi y nunca veré de las veredas de otros libros, abandonadas atrás para siempre.

Escucho el bosque y espero.

Y allí está la eucatástrofe.

Una brisa sopla del oeste.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Beowulf and other english poems*, New York, Bantam Books, 1988.
- ANÓNIMO, *Gilgamesh o la angustia por la muerte poema babilónico*, trad. Jorge Silva Castillo, México, El Colegio de México, 1994.
- ANÓNIMO, *Mabinogion*, Madrid, Siruela, 1992.
- ALEXANDER, Llyod, *Crónicas de Prydain: I El Libro de los Tres, II El Caldero Negro, III El Castillo de Llyr*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- BARTHES, Roland, y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2008.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BEAGLE, Peter S, *El último unicornio*, Madrid, Martínez Roca, 2008.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas (Tomo II)*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- BOTTÉRO, Jean, *La cocina más antigua del mundo: la gastronomía en la antigua Mesopotamia*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- BRIGGS, Katharine, *Diccionario de las hadas*, Alejandría, Barcelona, 2003.
- CALVINO, Italo, “Respuestas a nueve preguntas sobre la novela (1955)” en *Mundo escrito y mundo no escrito*, Madrid, Siruela, 2006.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- CARPENTER, Humphrey, *J.R.R.Tolkien: una biografía*, Barcelona, Minotauro, 1997.
- CARTER, Lin, *Tolkien: El origen de El Señor de los Anillos*, Barcelona, Ediciones B, 2002.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, Porrúa, 1990.
- CRABBE, Katharyn F., *J.R.R.Tolkien*, México, FCE, 1985.
- DAY, David, *El Anillo de Tolkien*, Minotauro, Barcelona, 1999.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Navarra, Salvat, 1970.
- ESTES, Rose, *La Montaña de los Espejos*, Barcelona, Timun Mas, 1985

- FIMI, Dimitra, *Tolkien, race and cultural history: From faeries to hobbits*, Palgrave MacMillan, London, 2010.
- FORRADELLAS, Joaquín y Ángelo Manchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- GUIDARELLI MATTIOLI, Rita, *El universo narrado: estudio antropológico sobre el juego de rol*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.
- HESÍODO, Hesiodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, Madrid, Alianza, 2001.
- HOLDSTOCK, Robert, *Bosque Mitago*, Barcelona, Martínez Roca, 1992.
- HOMERO,
 -*Iliada*, Barcelona, Gredos, 1991.
 -*Odisea*, Barcelona, Gredos, 1991.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009.
- LEGUIN, Úrsula K, *Historias de Terramar I y II*, Barcelona, Minotauro, 2003.
- MATTHEWS, John & Caitin, *The element encyclopedia of magical creatures*, Harper Element, 2005, China.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Tomo I, Madrid, Gredos, 1998.
- MALLORY, Thomas Sir, *La Muerte de Arturo I & II*, Madrid, Siruela, 2001.
- MAZA, Medardo,
 -*Hadas: damas de poder*, col. Más lectores, Delfín, México, 2007.
 -*Elfos, trasgos, gnomos, trolls y otras criaturas del rincón*, col. Más lectores, Delfín, México, 2007.
 -*Unicornios, dragones y otros portentos*, col. Más lectores, Delfín, México. 2008.
 -*Bajo la colina*, col. Más lectores Premium, Delfín, México. 2013.
 -*Bosque adentro*, col. Más lectores Premium, Delfín, México. 2013.
 -*Castillo hueco*, col. Más lectores Premium, Delfín, México. 2013.
- ONG, Walter, “III: Algunas psicodinámicas de la oralidad”, en *Oralidad y escritura. Técnicas de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PEAKE, Mervin, *Gormenghast: I Titus Groan*, Barcelona, Minotauro, 1992.

- PEARCE, Joseph, *Tolkien: hombre y mito*, Barcelona, Minotauro, 2000.
- PÉREZ, Enrique, *El viaje de Frodo*, Puebla, Educación y Cultura, 2010.
- POE, Edgar Allan, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, Madrid, Espasa, 2002.
- RODRÍGUEZ de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula*, Barcelona, Bruguera, 1979.
- SAGREDO, José, *Diccionario de literatura* (Tomo I), México, Ediles, 1986.
- SAVATER, Fernando,
- *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*, Barcelona, Taurus, 1990.
 - *Misterio, emoción y riesgo: sobre libros y películas de aventuras*, Barcelona, Ariel, 2008.
- SEGURA, Eduardo, *El viaje del anillo*, Barcelona, Minotauro, 2004.
- SHIPPEY, Tom, *El Camino a la Tierra Media*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- SHKLOVSKI, Víctor, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2002.
- STEVENSON, Robert Louis, *La isla del Tesoro*, Barcelona, Salvat, 1970.
- STURLUSON, Snorri, *Textos mitológicos de las Eddas*, Madrid, Miraguano, 1987.
- SOUTO, Alabarce Arturo, *Robin Hood* (Introducción), México, Porrúa, 2004.
- SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Navarra, Salvat, 1970.
- THOMAS, D.N., “Poetry in translation”, en *Times literary suplement*, 18 de enero de 1980.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1981.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel,
- *The Silmarillion*, New York, Ballantine, 1982.
 - *El Silmarillion*, Barcelona, Minotauro, 1990.
 - *El Hobbit*, Barcelona, Minotauro, 1990.
 - *The Lord of the Rings: I The Fellowship of the ring, II The two towers, III The return of the king*, New York, Ballantine, 1973.
 - *El Señor de los Anillos Tomo I: La comunidad del Anillo*, México, Minotauro, 1992.
 - *El Señor de los Anillos, Tomo II: Las Dos Torres*, México, Minotauro, 1992.

- “Sobre los cuentos de hadas”, “Hoja de Niggle” y “Mitopoeia” en *Árbol y hoja*, Barcelona, Minotauro, 1997.
- Cartas*, Barcelona, Minotauro, 1993.
- TOLKIEN, Christopher, *Cartas de J.R.R. Tolkien*, Barcelona, Minotauro, 1993.
- TURNER, Víctor, *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1974.
- VALDÉS Miyares, J. Rubén, (editor y traductor), *Baladas de Robin Hood*, Madrid, Akal, 2009.
- VASCO, Lobeira de, *Amadís de Gaula*, México, Porrúa, 2006.
- VOGLER, Christopher, *El camino del escritor*, Barcelona, Ma non troppo, 2000.
- WEIS, Margaret, & Tracy Hickman, *Crónicas de Dragonlance*, Barcelona, Timun Mas, 1999.
- WILLIAMS, Tad, *Memory, Thorn & Sorrow: I The Dragonbone Chair, II The Stone of Farewell, III To Green Angel Tower part 1, IV To Green Angel Tower part 2*, New York, Daw, 1994.
- YÉPEZ, Heriberto, “Carta a un viejo novelista”, *Replicante*, Vol. V, núm. 17, invierno 2008/2009 (Guadalajara).

...”Mördyn de las Colinas Evanescents,
montaraz de biblioteca de los bosques de allende,
excavador de calabozos, arqueólogo de mitos y leyendas,
bardo de hadas y perro de los elfos”...