



Universidad
**Católica de
Valencia**
San Vicente Mártir

Literatura como *Logos*: Una lectura de *An
Experiment in Criticism* de Clive Staples Lewis

TESIS DOCTORAL

Presentada por

D^a M^a Luz Álvarez García

Dirigida por: Dr. D. José Alfredo Peris Cancio

Dirigida por: Dr. D. Antonio Lastra Meliá

A mis padres, *in memoriam*

Agradecimientos

Quiero agradecer a Javier Torró, mi marido, y a nuestros hijos, Sofía y Dariel, su cariño y su aliento desde el principio hasta el final de esta labor. Igualmente deseo reconocer a aquellos familiares y amigos que han mostrado curiosidad e interés por este trabajo. Gracias en especial a Javier García Gibert, que con sus acertados comentarios contribuyó a enriquecer y ampliar el trabajo.

Y mi agradecimiento siempre a los directores de tesis, el Prof. Dr. Don José Alfredo Peris Cancio y el Prof. Dr. Don Antonio Lastra Meliá. Gracias por la paciencia que han mostrado y por su escucha atenta en momentos de dificultad. Gracias por la mano firme con la que guiaron el trabajo, por las valiosas aportaciones, los consejos, la disponibilidad que han mostrado por su juicio crítico y por su generosa ayuda en toda circunstancia. Sin su guía esta tesis no hubiera sido posible.

Quiero por último agradecer a los correctores tanto de la Escuela de Doctorado de la UCV San Vicente Mártir, como a los revisores externos, su tarea en la revisión de la tesis, y sus valiosos comentarios, sugerencias y aportaciones., que aportan otra mirada sobre la tesis que resulta muy valiosa.

Verdaderamente siempre quedamos en deuda con nuestros maestros; tal vez la única manera de saldarla sea llevando a cabo la tarea asignada y entregando el fruto a quien quiera y pueda servirse de ellos.

Resumen

Clive Staples Lewis (1898-1963), escritor, profesor y crítico literario, planteó en su ensayo de 1961 *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental) una propuesta de crítica literaria novedosa en la época. Para comprenderla, este trabajo, que emplea una metodología cualitativa y comparativa, con un enfoque descriptivo centrado en el contenido, repasa y analiza su biografía, sus gustos literarios, sus escritos y la evolución de su pensamiento. Desde su infancia sintió Lewis un «anhelo» (*longing*) de trascender la realidad fenoménica para alcanzar la verdad de las cosas a través del arte y la espiritualidad. De ahí que considere fundamental el concepto de la imaginación como facultad estética pero también cognoscitiva que, mediante su engarce con la razón, permite acceder tanto al disfrute estético de las obras de arte como a su mensaje. Sostiene que en el acto de leer confluyen el autor, el texto y el lector y plantea el concepto de «Literatura como *Logos*». El autor, inspirado por el *Logos*, conocimiento común a toda la humanidad, transmite en la obra una simiente que, si el terreno es propicio, germinará en el espíritu del lector, originándose un proceso generador análogo al que se produce en la naturaleza física de las cosas. Una propuesta de crítica literaria innovadora en su tiempo y que abrió caminos a la crítica literaria posterior.

Palabras clave: función estética y cognoscitiva de la imaginación, el «anhelo» (*longing*), *Logos* y *Poïema*, Literatura como *Logos*, el autor, el texto y el lector, recibir la literatura, usar la literatura, el buen lector y el mal lector, las buenas lecturas.

Abstract

Clive Staples Lewis (1898-1963), writer, professor and literary critic, put forward in his 1961 essay *An Experiment in Criticism* a proposal for literary criticism that was novel at the time. In order to understand it, this work, which employs a qualitative and comparative methodology, with a descriptive approach focused on content, reviews and analyses his biography, his literary tastes, his writings and the evolution of his thought. From his childhood Lewis felt a "longing" to transcend phenomenal reality in order to reach the truth of things through art and spirituality. Hence, he considers fundamental the concept of imagination as an aesthetic but also a cognitive faculty which, through its connection with reason, allows access both to the aesthetic enjoyment of works of art

and to their message. He argues that in the act of reading, the author, the text and the reader converge and puts forward the concept of "Literature as Logos". The author, inspired by the Logos, knowledge common to all humanity, transmits in the work a seed which, if the soil is propitious, will germinate in the spirit of the reader, giving rise to a generative process analogous to that which takes place in the physical nature of things. This was an innovative approach to literary criticism in its time and opened the way for subsequent literary criticism.

Key words: aesthetic and cognitive function of the imagination, the "longing", *Logos* and *Poiema*, the author, the text and the reader, Literature as *Logos*, receiving literature, using literature, the good reader and the bad reader, good readings.

Índice

Índice	i-iii
1 Introducción.....	1
2 Objetivos.....	5
2.1 General.....	5
2.2 Específicos	6
3 Metodología.....	7
4 Contexto histórico y cultural europeo en la primera mitad del siglo XX.....	9
4.1 El escenario en Gran Bretaña.....	12
4.2 El arte y la cultura en la Gran Bretaña de la época.....	13
4.3 La edad dorada de la literatura infantil y juvenil en Gran Bretaña.....	18
5 C.S. Lewis: sus primeros años.....	20
5.1 Estudiante en Oxford. Soldado en el frente de Francia	39
5.2 Regreso a Oxford: universidad, hogar y amistad.....	41
5.3 Los gustos literarios de C.S. Lewis.....	47
5.4 <i>Surprised by Joy</i> : ateísmo, teísmo y regreso al cristianismo	53
5.5 De nuevo la guerra.....	60
5.6 Últimos años en Cambridge.....	65
5.7 Las mujeres en la vida de C.S. Lewis	67
5.7.1 <i>Las figuras maternas en la infancia de C.S. Lewis</i>	71
5.7.2 <i>En casa con la señora Moore</i>	75
5.7.3 <i>C.S. Lewis: profesor y escritor de novelas para niños y jóvenes</i>	78
5.7.4 <i>Sor Penélope: confidente, amiga y consejera (además de lectora)</i>	84
5.7.5 <i>Amigas, colaboradoras y colegas</i>	86
5.7.6 <i>Helen Joy Davidman: la esposa</i>	88
5.7.7 <i>El dolor es como un largo valle</i>	94
5.7.8 <i>Las figuras femeninas en la ficción de C.S. Lewis</i>	96
5.8 Los últimos años de C.S. Lewis.....	102
6 C. S. Lewis, poeta reflexivo	105
6.1 Desde <i>Spirits in Bondage</i> hasta <i>A Grief Observed</i> : la evolución de un rebelde metafísico.....	105
6.2 Análisis de algunos poemas de <i>Spirits in Bondage</i>	122

7	C.S. Lewis en su faceta de educador: <i>The Abolition of Man</i>	145
7.1	Sobre la educación de niños y jóvenes	151
7.2	El <i>Camino</i> : su papel en la educación	159
7.3	Los valores objetivos y su transmisión en la enseñanza	164
7.4	El nexo entre lo cerebral y lo visceral en el hombre.....	168
7.5	Naturaleza, magia y ciencia	169
7.6	Conclusiones del capítulo	174
8	C.S. Lewis como lector de George MacDonald	178
8.1	La figura de George MacDonald	180
8.2	Sobre los cuentos de hadas	192
8.3	De los cuentos de hadas a <i>Phantastes</i>	207
8.4	El encuentro con un maestro.....	209
8.5	El acto creador: la naturaleza como mediadora	212
8.6	Naturaleza. Imaginación. Ciencia.....	214
8.7	La Imaginación: el hilo de oro	219
8.8	Rasgos estilísticos en la obra de MacDonald. Las metáforas y la creación de mitos. Su influencia en C.S. Lewis	225
9	El concepto de imaginación en C.S. Lewis	237
9.1	La influencia de Owen Barfield sobre C.S. Lewis. La relación entre pensamiento, imaginación y lenguaje	237
9.2	Samuel Taylor Coleridge y su teoría de la imaginación. La capacidad generativa de la imaginación	240
9.2.1	<i>La imaginación como agente cognoscitivo y estético: la imaginación primaria y la imaginación secundaria.</i>	244
9.2.2	<i>El desarrollo ascendente del Ser hacia la Unidad</i>	245
9.2.3	<i>Percepción, imaginación y razón</i>	248
9.2.4	<i>El instinto espiritual</i>	251
9.2.5	<i>La imaginación y la fantasía</i>	252
9.3	La influencia de las teorías de la función estética y cognoscitiva de la imaginación en C.S. Lewis	255
9.4	La influencia de J. R.R. Tolkien en C.S. Lewis.....	261
9.5	Las herramientas de la imaginación: símbolos, metáforas, alegorías, mitos .	264
9.6	La mitopoiética: el engarce entre la razón y la imaginación	267
9.7	Tolkien y su concepción del “mito verdadero”.....	268
9.8	Las características de los mitos según C.S. Lewis.....	270
9.9	Los mensajes últimos en la ficción de C.S. Lewis.....	274

10	Literatura como <i>Logos: An Experiment In Criticism</i>	275
10.1	Estado de la crítica literaria en Europa en la primera mitad del siglo XX	279
10.2	<i>Logos y Poiema</i>	291
10.3	El impulso primario y el impulso secundario	297
10.4	El artista y la obra de arte	303
10.5	La obra literaria como co-creación entre autor y lector	305
10.6	Mirar. Escuchar. Recibir	309
10.7	Acerca de la relación de los lectores con el mito.....	318
10.8	Categorías y subtipos de la fantasía literaria según C.S. Lewis.....	322
10.9	El realismo literario: realismo de contenido y realismo de presentación	327
10.10	El método crítico de Lewis.....	333
10.11	Como lee el mal lector	342
10.12	Un apunte sobre la forma de leer poesía	347
10.13	Los buenos lectores también cometen errores.....	351
10.14	Consideraciones finales.....	356
11	Conclusiones de la Tesis	358
12	Bibliografía.....	368

1 Introducción

El propósito de este trabajo es analizar la propuesta de crítica literaria que C.S. Lewis (Belfast 1898-Oxford 1963) realizó sobre la «Literatura como *Logos*»; es decir, la literatura considerada como una forma de acceso al conocimiento. Propuesta que este autor plasmó y desarrolló en el ensayo titulado *An Experiment in Criticism*, publicado en 1961 y traducido al español por Ricardo Pochtar para la editorial Alba por primera vez en el año 2000 como *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. Con el fin de entender su labor y alcanzar una comprensión adecuada sobre la propuesta, los orígenes de su teoría, el sentido que subyace a la misma, sus fundamentos epistemológicos y la finalidad a la que apunta, realizaremos un recorrido por la vida y obra de su autor. Consideraremos los aspectos que marcaron su existencia y revisaremos los acontecimientos históricos y culturales que caracterizaron la época en que vivió. Prestaremos igualmente atención a los escritores y lecturas que influyeron en su gusto y su estilo y que colaboraron en el desarrollo de su pensamiento e imaginación.

C.S. Lewis fue profesor de Literatura Medieval y Renacentista en la universidad de Oxford y más tarde en la de Cambridge, además de escritor de ficción, ensayista, crítico literario y apologeta del cristianismo. Su obra es extensa y variada, dado que abarca diferentes géneros y temáticas. A pesar de esta ramificación y variedad, al analizar su trayectoria vital y leer sus escritos y conferencias se aprecia la recurrencia de determinados temas y preocupaciones y un mensaje común que los aglutina. Dotado de gran imaginación y sensibilidad desde su infancia y armado con un conocimiento y una erudición adquiridos a lo largo de los años, sentía una gran necesidad de comunicarse y por ello plasmó la mayor parte de sus vivencias, pensamientos y sentimientos de forma escrita; al fin y al cabo, dice *every man must tell his own tale* (cada uno debe contar su propia historia) (Lewis, 1955b, p. 22).

Tras adentrarnos en su biografía, nos aproximaremos a su actividad como poeta recogida en su poemario *Spirits in Bondage* (Espíritus en cautiverio), escrito en su primera juventud. En sus versos encontramos su faceta de rebelde metafísico, en lucha con Dios, con el mundo y consigo mismo. A continuación le hallaremos en su madurez como educador en su ensayo *The Abolition of Man* (La abolición del hombre), donde defiende una educación de corte humanista basada en valores objetivos sobre los que los alumnos puedan pensar, debatir y reflexionar a partir de textos de la tradición clásica occidental: supone la defensa de una enseñanza basada en los afectos humanos, la educación de las emociones y el cultivo de la razón. Encontraremos también en este texto cuestiones que le preocupaban sobre el empleo de la ciencia y la tecnología como instrumentos de poder antes que como conocimiento al servicio de la humanidad en las sociedades modernas.

Nos acercaremos a su narrativa de ficción para niños, jóvenes y adultos: valga como ejemplo las conocidas *Chronicles of Narnia* (Las crónicas de Narnia), siete novelas publicadas entre 1950 y 1956. Revisaremos su faceta como crítico literario, pues escribió múltiples reseñas, un renombrado prólogo para *Paradise Lost* (El paraíso perdido) de Milton y diversos ensayos literarios, además de manuales de reconocido valor pedagógico y literario como *Studies in Medieval and Renaissance Literature* (Estudios en literatura medieval y renacentista) o *The Discarded Image* (La imagen descartada), sin olvidar su faceta de apologeta del cristianismo, en la que destacó y por la que fue, y todavía es, reconocido en todo el mundo gracias a textos como *The problem of pain* (El problema del dolor) *Mere Christianity* (Mero cristianismo), *The Screwtape Letters* (Cartas del diablo a su sobrino) o *A Grief Observed* (Una pena en observación).

Lewis, idealista confeso, romántico de corazón, cristiano converso, y de pensamiento independiente, empleó la razón para elaborar un discurso abundante en paradojas, muy al estilo de su admirado G. K. Chesterton. E intentó, tanto en su vida como en su pensamiento, aunar razón, imaginación y fe religiosa en una constante búsqueda de la verdad.

Lector erudito de amplísimas lecturas, fue incondicional de los cuentos de hadas clásicos y de las novelas de ficción y cuentos de hadas modernos como los de Kenneth Grahame, Lewis Carroll, Edith Nesbitt y, sobre todo, George MacDonald, cuya novela *Phantastes* “bautizó su imaginación” y a quien consideraba un gran creador de mitos, un tema que le apasionaba.

Igualmente tuvieron una influencia destacada en su pensamiento y obra los miembros del club del club literario conocido como los *Inklings*, del que Lewis formó parte durante largos años. La mayor parte de los participantes eran católicos (un hecho que tuvo influencia en el desarrollo de las creencias de Lewis) y se mostraban convencidos de que cualquier gran obra de arte literaria ha de tener un buen final, pues sostenían que el ser humano siempre es capaz, mediante el uso de la inteligencia, la creatividad y la voluntad de las que ha sido dotado, de encontrar la solución a los problemas existenciales y, en último término, redimirse.

Debido a que el nudo gordiano de su pensamiento parece haber sido la naturaleza del vínculo entre imaginación y razón, Lewis se interesó por el funcionamiento y desarrollo de la capacidad imaginativa, sobre la fantasía, los romances y las narraciones populares, los símbolos y el mito como formas de acceso al conocimiento. En su estudio retomó las aportaciones de los románticos Wordsworth y Coleridge y de sus amigos J.R.R. Tolkien y Owen Barfield, motivo por el cual el estudio de esta facultad humana tendrá un lugar especial en este trabajo.

En Lewis, biografía y obra aparecen íntimamente ligadas, de forma que comprender sus vivencias ayuda a entender su obra y viceversa. Toda su actividad personal y profesional estuvo impulsada por la búsqueda de un algo mayor, alentada por un sentimiento que denomina *longing*, un “anhelo” de alcanzar algo más allá del mundo sensorial; una nostalgia por un tiempo perdido y un lugar inalcanzable y un deseo de elevación al estilo de la elevación del Ser que proponía Coleridge.

Finalmente, en 1961, dos años antes de su fallecimiento, publicó el ensayo titulado *An Experiment in Criticism*, fruto de la experiencia vital y literaria de Lewis como lector, escritor y crítico. Una obra de madurez en la que, además de dejar su perspectiva sobre la crítica literaria que se practicaba en su tiempo, expuso una propuesta sobre la literatura y lo que significa este arte poniendo el foco en la forma en que lee un lector, antes que en un análisis exhaustivo del texto.

En resumen, el ensayo, que tiene sus raíces ideológicas en la teoría de Aristóteles, la historia de la literatura, la crítica tradicional y las ideas del poeta Samuel Taylor Coleridge y del escritor y crítico Matthew Arnold, pondrá el foco sobre la experiencia lectora. Esta forma de entender la literatura, que no excluye otras, se sintetiza en su fórmula: *Literature as Logos is a series of windows, even of doors* (Literatura como *Logos* es una serie de ventanas, incluso de puertas) (Lewis, 1961b, p. 137).

En sus páginas encontramos un estudio que repasa y amplía sus reflexiones sobre los mitos, los símbolos, la poesía, la ficción, la imaginación y la fantasía, que ya había abordado explícitamente en ensayos anteriores e implícitamente en sus obras de ficción. Lo que es novedoso en este ensayo es el desarrollo de su planteamiento de la obra de arte literaria como unión indisoluble entre el *Logos*, la forma en términos aristotélicos, y la *Poiema*, la materia, las palabras, en este caso, a las que Lewis concede gran importancia. Sostendrá en sus páginas que la forma de leer de cada lector, de sus

experiencia lectoras previas, dependerá el que sea alcanzado, o no, por el *Logos* de la obra. Ahora bien, condición *sine qua non* para que esto se produzca es que el lector tenga una disposición de *surrender* (rendirse) y de *Look. Listen. Receive* (Mirar. Escuchar. Recibir) con suma atención (Lewis, 1961b, p. 18). De no ser así, y si su actitud es de mero uso y disfrute del libro, de satisfacción de los deseos y aspiraciones más egoístas y fantasiosas, el significado del mensaje se le escapará.

Con este texto, Lewis enfatizó aspectos de la literatura que la crítica literaria de su tiempo, la conocida como *New Criticism* o Crítica Evaluativa, válida y fructífera en otros aspectos, pero centrada por completo en las propiedades y características del texto, tendía a ignorar. De ahí que su aproximación fuese singular y novedosa en su tiempo y aportarse una perspectiva diferente, si bien complementaria, al análisis literario; una senda que luego sería continuada por posteriores críticos literarios.

2 Objetivos

2.1 General

El propósito de esta tesis es profundizar en el estudio de las aportaciones de C.S. Lewis al pensamiento, a la literatura y la crítica literaria de los siglos XX y XXI y destacar su labor como crítico, escritor, conferenciante y profesor y contribuir con este trabajo a la difusión de la obra y la visión de Lewis en el mundo de la cultura hispana, donde el autor no es tan conocido como en el mundo de habla anglosajona.

Para ello comenzaremos situándolo en el marco histórico, social y cultural en el que vivió: el Reino Unido de principios y mediados del siglo pasado; un tiempo de profundas y extensas transformaciones económicas, tecnológicas, sociales y culturales causadas por los acontecimientos históricos ocurridos tanto en su país como en la Europa continental y cuya repercusión se hizo sentir en el mundo entero (Daiches 1985).

Dentro de este objetivo general está también describir el uso que este autor hizo de los procesos de la imaginación y la razón para crear una obra de impronta original y profunda a un tiempo. Imaginación y razón que se interrelacionan a través del empleo de mitos y símbolos de carácter universal, del conocimiento de la naturaleza humana a través primero de las mitologías greco-romanas, nórdica y céltica, de la filosofía y de la literatura de diferentes autores que influyeron profundamente en Lewis.

Para llegar a entender su concepto de «Literatura como *Logos*», es decir, como proceso de conocimiento que abre la puerta a otros saberes, otras experiencias y otras formas de pensar y sentir, nos proponemos investigar sobre la imaginación, los mitos y los símbolos que le interesaron a nivel literario y como herramienta de interpretación de la realidad (Lewis, 1961b). Al tiempo, recorreremos la trayectoria que, a través de lecturas, conversaciones con amigos y procesos vitales, le llevaron desde el ateísmo de su adolescencia y juventud, pasando por el agnosticismo, hasta su decidida posición en defensa del cristianismo.

Conviene aclarar que la intención que subyace en este trabajo de investigación se origina en una lectura estético-espiritual, y en último término existencial, más que filosófico-teológica del concepto de *Logos* que, creemos, se ajusta al pensamiento y obra de Lewis.

2.2 Específicos

- Estudiar la evolución del pensamiento de Lewis a través de su biografía y su trabajo como poeta, educador, autor de novelas de ficción, ensayista, crítico literario y escritor de textos apologeticos del cristianismo.
- Valorar la influencia de autores claves para la evolución del pensamiento, la imaginación y, consiguientemente, la escritura de Lewis: George MacDonald, Samuel Taylor Coleridge, Owen Barfield y R.J.J. Tolkien.

- Exponer su idea de la existencia de valores objetivos, comunes a todas las culturas.
- Comprender su concepto de la imaginación como facultad en su doble función estética y cognitiva y analizar sus ideas sobre los símbolos, los mitos y la mitopoiética.
- Entender su idea de un sustrato común a toda la humanidad, la “Gran Imaginación”, cuyos mensajes llegan al ser humano través del *Logos*.
- Analizar su aportación a la crítica literaria a través de su formulación de la «Literatura como *Logos*» expresada en su ensayo *An Experiment in Criticism*, (La experiencia de leer) así como su concepción de la obra de arte como objeto artístico fruto de la unión indisoluble entre *Logos* y *Poiema*.

3 Metodología

Se empleará en esta tesis una metodología cualitativa y comparativa, con un enfoque descriptivo centrado en el contenido, pues lo fundamental en el trabajo será, en primer lugar, el estudio y análisis crítico de la biografía de Lewis, enmarcada en el momento histórico y social en el que vivió, principios y mediados del siglo XX, y su puesta en relación con la literatura británica anterior, fundamentalmente las literaturas medieval, renacentista y romántica (Lewis 1936, 1954b, 1964a, 1966a; Brooks y Warren, 1976; Moho M. y Molho B.; 1970; Daiches 1985; Hauser, 1988; Tatarkiewicz, 1089), que fueron para él objeto de estudio, materia de enseñanza y fuente de inspiración para su propia obra.

Como segundo apartado se abordará el examen de sus estudios de filosofía, su aprendizaje al lado del grupo de los Inklings (Barret 1994, Bradley, 2019a). Junto a ello, se prestará atención a sus lecturas sobre mitos, mística, religión y cristianismo, así como su inclinación hacia la filosofía platónica y sus teorías de la reminiscencia, su interés por la teoría kantiana sobre la belleza (Kant, 1964) y su estima por el movimiento romántico y el pensamiento idealista (Lewis, 1943, 1961b). Se dedicará también un

capítulo a los libros que, como lector interesaron a Lewis, y los motivos que subyacen tras esos gustos y elecciones. Igualmente se dispondrán apartados dedicados a su actividad poética (King, 1989; Grime, 2006) y a su faceta de educador (Gil, 2017); pues en ambas se reflejan cuestiones que concernieron y ocuparon a Lewis a lo largo de su vida (Lewis, 1919, 1943a).

En tercer lugar se dedicará especial atención al análisis de los *fairy tales*, los cuentos feéricos o cuentos de hadas y a George MacDonald, el autor que, en cuanto a la escritura de narrativa fantástica, mayor influencia tuvo sobre Lewis (MacDonald G., 1858, 1867-1889; MacDonald, G. P. 1924; Tolkien, 1947; Green, 1965; Reis, 1972, Cooper, 1983; Da Silva, 2007). Igualmente, se estudiará la influencia que sobre su concepto de la imaginación tuvo el romanticismo (Fonseca, 1991; Brann, 2017) y autores como Kant (traducción de 1964), S.T. Coleridge (1812, 1817, 1895) y O. Barfield (1971).

Se trabajará con bibliografía complementaria sobre diversos autores que, como, Barfield (1971), Hause (1988), Barret (1994), Jung (1995, 2017), Wilson (2005), Da Silva (2007), Bradley (2019) o Peyrou (2020), han tratado temas y asuntos que aparecen directa, o indirectamente, en la obra de Lewis o que han escrito tesis doctorales sobre aspectos de su obra (Hernández Guerra 2002; Soto 2004). Por lo demás, haremos uso de diccionarios de filosofía (Proudfoot and Lacey 2010), de etimología (Corominas y Pascual, 1980); Roberts y Pastor, 2009), de psicología (Dorsch, 1985) o de símbolos y mitos (Pérez- Rioja, 1988; Chevalier y Gheerbrant, 1995; Durand, 2005; Cirlot, 2011). Todos estos autores y obras aparecen citados en el apartado de la bibliografía empleada.

Por último, entendiendo su obra *An Experiment in Criticism* como culminación de su trayectoria vital, de sus intereses intelectuales y su pensamiento, así como de su labor pedagógica y literaria, se abordará el núcleo de la tesis: el estudio en el mencionado

ensayo de su planteamiento de «Literatura como *Logos*», las aportaciones que este concepto supuso a la crítica literaria del momento y sus influencias en autores posteriores (Lewis, 1961b, Barthes, 2007, Selden, 2010).

4 Contexto histórico y cultural europeo en la primera mitad del siglo XX

Dar cuenta de todos los acontecimientos históricos, sociales, políticos y culturales ocurridos durante el siglo XX en el continente europeo (por otra parte bien conocidos por la mayoría de lectores) excede el propósito y las dimensiones de este trabajo. Por eso tan sólo haremos un repaso, a modo de recordatorio, de los acontecimientos más significativos que sirvan para entender el contexto en el que se desarrolló la vida y obra de C.S. Lewis.

A principios del siglo XX, Europa estaba en el apogeo de su poder político y económico; en el umbral de un siglo que se mostraría extraordinario en todos los sentidos. La creencia en el progreso, la confianza en los avances de la ciencia y la tecnología, sustentadas en la racionalidad, el positivismo y el materialismo, el desarrollo creciente de la industria en todos los campos de conocimiento, incluida la medicina, parecían prometer un futuro despejado en el que el continente, o gran parte de él, conformarían no sólo su destino como naciones libres, sino que, junto a los igualmente pujantes EEUU, guiarían el del resto de pueblos del mundo.

Es un tiempo en el que la industria se desarrolla con velocidad en todos los sectores, sobresaliendo la fabricación de automóviles. Lo mismo ocurre con el ferrocarril, cuya red se extiende de forma imparable; algo que revolucionará el transporte de personas y mercancías. En 1903 los hermanos Wright llevan a cabo el primer vuelo en avión. En 1905 Albert Einstein enuncia la Teoría de la Relatividad. Al tiempo que avanza la ciencia y la tecnología, se desarrollan las artes y la cultura, ahora al alcance de un gran número de gentes que antes habían permanecido excluidas de esos

ámbitos. Y en 1926, se inventa la televisión, con lo que ello supondrá más tarde para el posterior desenvolvimiento de la cultura de masas. De modo que, desde principios de siglo, los avances en todos los campos eran innegables y la calidad de vida, si bien desigual entre la población, tanto urbana como rural, en general había aumentado.

Sin embargo, estas prometedoras realidades, estas ideas de progreso continuo y la esperanza en ellas depositada pronto hubieron de confrontarse con la irracionalidad, la brutalidad y las sombras proyectadas tanto por las dos revoluciones rusas, la de 1905 y la de 1917, como por las de la I Guerra Mundial (1914-1918), el posterior ascenso del nazismo, la exacerbación de los nacionalismos, la conmoción, junto al descalabro social y económico que culminaron en la Gran Depresión del 29 en los EEUU, cuyas repercusiones se hicieron sentir profundamente en Europa, como no podía ser de otra manera, dado los lazos existentes entre las diferentes naciones de ambos lados del Atlántico. A continuación, y como consecuencia de los desequilibrios socio-económicos anteriores, se desencadenó la II Guerra Mundial (1939-1945) y los totalitarismos, que trajeron genocidios como el del pueblo judío (ya había ocurrido el genocidio armenio en 1915), sin olvidar la guerra civil española (1936-1939). Acontecimientos que fueron seguidos de una resaca de decenas de millones de muertos y heridos en todo el continente, tanto como consecuencia directa de las guerras como por las enfermedades y hambrunas consiguientes.

De forma paralela, durante el período que abarca desde 1924 hasta 1953, bajo el gobierno de Stalin, el sistema comunista de la Unión soviética (URSS), que pronto se convertiría en una superpotencia tras el reparto de territorios entre los aliados al finalizar la II Guerra Mundial, ejercería gran influencia sobre los países de la Europa del Este. Mientras, se suceden en este período purgas y deportaciones entre la población civil de esas naciones.

Todo este conjunto de acontecimientos acabó por conformar un panorama de desolación y muerte, desempleo y pobreza en gran parte del continente, que exacerbó los sentimientos de “un mundo sin sentido” que venían latiendo en el movimiento nihilista desde el siglo anterior y que cristalizaron en éste en el existencialismo.

Por otra parte, los movimientos obreros y las luchas sindicales se manifiestan cada vez con mayor fuerza en gran parte de Europa. Junto a ello, el movimiento feminista cobraba impulso conforme avanzaba el siglo, siendo que las guerras contribuyeron a su mayor despliegue, ya que las mujeres ocuparon los trabajos que los varones, llamados al frente, habían dejado vacantes. Muchos de los combatientes no regresaron, otros estaban inválidos, algunos volvieron a ocupar sus puestos, pero la situación nunca volvería a ser la misma, pues las mujeres ya habían ocupado un espacio socioeconómico, y con ello cultural, del que ya no se las iba a desalojar¹.

Por último, como colofón de esa primera parte del siglo, en 1961 se construye el muro de Berlín, que no caerá hasta 1989 y que separa Europa en dos partes, por entonces irreconciliables, correlato físico de lo que ocurría a nivel político.

Consecuencia de estos descalabros históricos, y como intento de evitar su repetición, se produce la Declaración de los Derechos Humanos en 1948 y surgen instituciones supranacionales, en principio alentadas por el deseo de un futuro próspero y en paz para todas las naciones, organismos como la Organización Mundial de la Salud (OMS) o la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Igualmente, en 1948 se crea el estado de Israel, con la intención de establecer un lugar físico y político donde albergar a la población judía, que carecía de un espacio

¹ En Gran Bretaña, aunque carecían del derecho al sufragio, durante la época victoriana, habían ganado ya el derecho a conservar su propiedad tras el matrimonio a través de la denominada “Acta de Propiedad de las Mujeres Casadas” de 1882, que recogía también el derecho a divorciarse y el derecho a luchar por la custodia de sus hijos tras separarse de sus maridos.

propio, el cual llevaba años reivindicando; reivindicación que se exacerbó tras el holocausto. Un estado que no se construyó sin sufrimiento y conflicto con Palestina y el resto de países árabes; disputa que, es bien sabido, se extiende hasta nuestros días.

4.1 El escenario en Gran Bretaña

A principios del siglo XX, en 1901, moría la reina Victoria, finalizando con su fallecimiento el período que lleva su nombre; una época que había supuesto la cumbre de la Revolución Industrial y la expansión del Imperio colonial británico. En este momento, los problemas con la independencia de Irlanda y el movimiento obrero que ya se venían arrastrando, se agudizan. En 1922 se produce la independencia de Irlanda, quedando el reducto británico del Ulster, lo que conllevó graves consecuencias sociales y políticas durante todo el siglo XX; aunque latente, el conflicto persiste en nuestros días.

Durante las primeras décadas del siglo XX el imperio británico abarcaba colonias, dominios, mandatos y protectorados; un territorio muy extenso y rico que le permitía gobernar sobre una cuarta parte de la población mundial. Esto contribuyó al desarrollo de la economía del Reino Unido y determinó su posición de dominio en las relaciones internacionales. Era, y se sentía, un país poderoso y así lo hacía saber al mundo.

En 1949 se produce la independencia del Raj británico, considerado la joya de la corona del imperio, culminando así una época de revoluciones internas que venían produciéndose desde 1857; el territorio quedó dividido en los estados de India y Pakistán. El imperio comenzaba a desgajarse lentamente en un proceso que continúa en el siglo XXI, pues tras el fallecimiento de la reina Isabel II en septiembre del 2022, varias naciones están renunciando a la jefatura de gobierno de la realeza británica para declararse independientes, si bien añaden que desean permanecer dentro de la estructura de la Commonwealth.

Lewis vivió poco más allá de la primera mitad de esta época convulsa a la vez que expansiva. Sin embargo, su carácter, su dedicación a la literatura, sus intereses personales, le llevaron a vivir en un mundo propio, y rara vez, si acaso, se leen en su obra comentarios acerca de los acontecimientos históricos, sociales y económicos que se vivían por entonces. La política no le interesaba porque no creía que los verdaderos cambios pudiesen ser impulsados por la actividad social o política; confiaba en la transformación interior del ser humano mediante su perfeccionamiento en la virtud, al modo clásico. Ahora bien, rechazaba de modo frontal los totalitarismos de cualquier signo, lo que, en ocasiones, le causó enfrentamientos con otros intelectuales puesto que en Gran Bretaña, tras la II Guerra Mundial, se abominaba del nazismo, pero, sin embargo, el régimen comunista era reconocido y hasta admirado por muchos intelectuales (si bien había disidentes, como Orwell o el mismo Lewis junto con todo su grupo de los Inklings) y también por amplias capas de la población; incluso el gobierno británico mantenía buenas relaciones con su homólogo soviético.

4.2 El arte y la cultura en la Gran Bretaña de la época

Por lo que respecta a los movimientos artísticos y culturales, el impresionismo, que surge no tanto como reacción al naturalismo anterior sino como evolución de éste, será la corriente que inaugurará el siglo XX; impregnará todas las artes y dará lugar a las vanguardias que marcarán el pensamiento y la actividad artística posterior (Hauser, 1988, pp. 195-197).

A comienzos de ese siglo la población se encuentra en una Europa regida por un capitalismo que se va exacerbando y unas democracias formales que se van extendiendo por los diferentes países. Un escenario donde a pesar de la aparente calma y prosperidad económica y social comienzan a surgir signos de la proximidad de crisis debida, en parte, a la rapidez y profundidad de los cambios técnicos, a un progreso muy veloz,

hasta entonces desconocido, que genera cambios constantes en los criterios filosóficos, estéticos, artísticos, y que da lugar a modas incesantes. Lo fugaz, lo transitorio de estos movimientos e ideas provoca en las gentes crecientes sentimientos de inseguridad en todos los ámbitos, acompañados de una sensación de falta de orientación y criterio, lo cual, a su vez, genera duda e incertidumbre y pesimismo. En palabras de Arnold Hauser, el reputado historiador del arte: “La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo” (Hauser, 1988, vol. III, p. 196).

En este contexto, todo fenómeno acaba por verse como pasajero, momentáneo, contingente y desconectado del resto de sucesos. De ahí el surgimiento y éxito de la técnica impresionista, consistente en puntos, manchas, trazos, retazos, colores diluidos e impresiones; al fin y al cabo, el gusto por lo novedoso, la priorización del momento sobre la permanencia, las impresiones súbitas frente a las duraderas, las emociones pasajeras frente a los sentimientos estables, lo versátil y efímero contrapuesto a lo fijo, la ruptura de los lazos familiares y comunitarios que anteriormente parecían tan sólidos como para aunar a los individuos en un grupo mayor al que se sentían pertenecer, la velocidad, el cambio y la innovación casi como manía; reflejos todos ellos de una realidad en constante cambio.

Consecuencia de este estado de cosas será que la precepción del individuo adquiera predominio sobre el substrato objetivo del ser, lo cual pronto se traduce en un sentimiento de “tedio vital”, de *spleen*, melancolía sin causa definida o angustia vital, que se va extendiendo entre amplias capas de la población, no sólo entre los intelectuales; correlato del nihilismo que en ese tiempo se experimentaba sobre todo en Rusia, aunque presente ya desde el siglo anterior. No tardará en surgir su sucesor, el

existencialismo. “Dios ha muerto y nosotros lo hemos matado”, con esta frase extraída del aforismo 125 de *La Gaya ciencia* de Nietzsche (1882) podríamos considerar inaugurado el siglo XX.

Este desamparo característico del hombre moderno dará lugar a múltiples corrientes de pensamiento y movimientos culturales; todos ellos en una dirección semejante: estamos solos, abandonados a nuestra suerte en un universo incomprensible donde cada uno habita su soledad. Al lado de esta tendencia, y como compensación, surgen de nuevo las corrientes idealistas y místicas que acaban por separar el impresionismo del naturalismo y por darle un giro hacia posiciones neorrománticas, sobre todo en el campo de la literatura (Hauser, 1988, p. 195). Al fin y al cabo, el arte no puede quedarse en lo anecdótico o trivial; ha de responder al espíritu de su tiempo si se ha de considerar una verdadera elaboración artística. Parafraseando a Baudelaire en su ensayo de 1863 “El pintor de la vida moderna” (2013, pp. 21-22): “el arte busca extraer de la moda de su tiempo, de lo fugaz y transitorio, aquello que es eterno e inmutable; dos mitades a las que no puede renunciar”.

Respecto a la literatura, las vanguardias que surgieron en Europa continental a principios de siglo como reacción al arte anterior y a una sociedad que se consideraba burguesa, gris y decadente, recogieron esta angustia existencial. La influencia del simbolismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, fauvismo, futurismo, creacionismo, ultraísmo y surrealismo en la literatura fue precedida por su influjo transformador sobre las artes plásticas. En el terreno de la literatura, afectaron fundamentalmente al género poético, en cierto sentido más plástico y en el que podían encontrar una mejor expresión a sus innovaciones, si bien el resto de géneros acabó siendo influido por los diferentes -ismos, como no podía ser de otra manera.

Fuertemente influido a su vez por estas vanguardias, se desarrolla en Inglaterra entre 1900 y 1940 el modernismo anglosajón, llamado así porque introduce técnicas nuevas en el arte narrativo y porque busca conferir dignidad a la novela que se ocupa de la vida moderna. Decepcionados por la guerra y los conflictos sociales, pesimistas en su visión del mundo, integraron esta corriente sobre todo escritores británicos y estadounidenses que se habían desplazado a Europa, sobre todo a París o Londres, para desarrollar su actividad literaria.

Lewis permaneció ajeno a estos movimientos artísticos, que apenas parecen haber afectado a su escritura y, en general, las características del modernismo no parecieron ejercer gran influencia en su obra. Para escribir sus ficciones fantásticas se refugió e inspiró en el mundo para él conocido de los clásicos, la literatura medieval y renacentista inglesa, en los cuentos de hadas modernos, las mitologías greco-romanas, nórdicas y célticas; esos fueron los tiempos y espacios, los contextos en los que encontró mayor inspiración y guía, además de saber y conocimiento.

No obstante, en su poesía de adolescencia y primera juventud recogida en *Spirits in Bondage* (Espíritus cautivos), que será analizada en el capítulo dedicado a su producción poética, aparece la idea de un dios que ha abandonado a los hombres. Esta idea y sus correlatos recorrían Europa desde los tiempos de los primeros nihilistas: no a Dios, no a la familia, no al sentimentalismo, no a las tradiciones, no a la servidumbre, no a la autocracia, y, naturalmente, no a Pushkin y su “gente vieja”. La “gente nueva”, los nihilistas, que son críticos, insolentes, sin modales, aunque movidos por altos ideales de justicia aparecerán pronto en las novelas de Turguéniev, *Diario de un hombre superfluo* (1850), *Padres e hijos* (1862), en Goncharov con su obra *Oblomov* (1859), cenit del hombre prescindible, o en *Crimen y castigo* (1866) y *Los demonios* (1871) de Dostoiyevski, en las que los nihilistas aparecían en acción, llevando sus ideas a su

últimas consecuencias. Suponían un aviso de hasta donde se podía llegar si esas ideas se desplegaban por completo: el vacío del hombre, cuando no es ocupado por Dios, será ocupado por la Razón, el Mercado, la Revolución o la Tecno- Ciencia².

Este mismo aviso que, como veremos más adelante, aparecerá también en *The Abolition of Man* (La abolición del hombre) (Lewis 1943a, p.11) y en su artículo *The Poison of subjectivism* (El veneno del subjetivismo) (Lewis, 1943e, p. 9), donde preconiza que sin valores objetivos sobre los que fundar la comunidad y el desarrollo del individuo, el mundo acaba en la lucha de todos contra todos, la muerte, el asesinato, la rapiña, la destrucción de la naturaleza, el abuso de los más poderosos que se sirven de la naturaleza como herramienta para dominar a los hombres; un camino que sólo conduce al nihilismo y, finalmente acaba en lo que es su fruto: el totalitarismo.

De la lectura de su primera poesía se desprende que Lewis participaba de la corriente que impregnaba gran parte del pensamiento entre los jóvenes. Por otra parte, además de compartir la *angst* existencial del momento, sentía su propia angustia sin resolver, debido a una infancia y adolescencia marcada por la muerte de la madre, el dolor y resentimiento que ese hecho le produjo, la separación del mundo conocido que provocó, la experiencia de la vida en los internados (que describe como campos de concentración) (Lewis, 1955b, p. 29) y la pésima relación con el padre. Se percibe ese nihilismo soterrado en sus primeras obras, tanto en sus poemas como en su primera novela *Dymer* (Dymer) también en forma de versos y en la que se dibuja un mundo laberíntico e incomprensible que atrapa y encierra al protagonista; un lugar plagado de elementos violentos y destructivos en el que no cabe la esperanza de ser feliz.

² No deja de resultar inquietante lo premonitorio del sueño que Raskolnikof, el protagonista de *Crimen y castigo*, tiene “durante el delirio de la fiebre”, cuando está hospitalizado. (Dostoyewski, 1978, pp. 556-557) casi al final de la novela, cuando está en compañía de Sonia, la prostituta que es, como figura crítica, parte activa de su redención y que le ama de verdad, a punto de partir a Siberia; un sueño en el que se representa cómo sería un mundo sin Dios (Llop, J. comunicación privada 14/6/2022).

No es de extrañar esta influencia de la época sobre Lewis, que además era un lector insaciable y estaba al tanto de muchos autores contemporáneos suyos o inmediatamente anteriores; al fin y al cabo pocos, si acaso alguno, pueden permanecer al margen del espíritu de su tiempo, mucho menos de la influencia de sus circunstancias personales directas, sobre todo cuando aún se es demasiado joven como para haber encontrado la manera de dar forma y sentido a lo que se experimenta y siente.

4.3 La edad dorada de la literatura infantil y juvenil en Gran Bretaña

El período literario que comienza más o menos en el último tercio del siglo XIX, con la publicación en 1865 de *Alice in Wonderland* (Alicia en el País de las Maravillas) de Lewis Carroll y hasta 1926, con la publicación del libro infantil *Winnie-the-Pooh* (Winnie-the- Pooh) de A.A. Milne, se conoce con el nombre de *The Golden Age of the Children's Literature* (La edad dorada de la literatura infantil). En ese tiempo surge y se desarrolla en Gran Bretaña un tipo de literatura dirigida a niños y jóvenes que supondrá una revolución frente a las narraciones anteriores destinadas a este segmento de edad, que habían estado marcadas por el moralismo y la inclinación didáctica. Esta nueva forma de narrar alcanzará una gran calidad de la mano de autores como Lewis Carroll (1832-1898), autor de *Alice in Wonderland* (Alicia en el país de las maravillas), quien ha sido considerado precursor del modernismo tanto por su estilo, como el uso de los diálogos, se podría decir que surrealista, y su manera de tratar las situaciones absurdas, y los personajes, en concreto su personaje femenino protagonista, rebelde y resistente a toda adversidad. De hecho, gran parte de la crítica actual considera que Carroll influyó en autores posteriores como es el caso de James Joyce y T.S. Eliot (Munsey, 2022).

En esta lista de innovadores encontraremos a George Macdonald (1824-1905), amigo íntimo de Carroll, a Frances Hodgson Burnett (1849-1924), Edith Nesbit (1858-1924), Kenneth Grahame (1859-1932), Rudyard Kipling (1865- 1936)), Beatrix Potter

(1866-1943), J.M. Barrie (1860-1937), John Buchan (1875-1940), Arthur Ransome (1884-1967) A.A. Milne (1882-1956), Noel Streatfeild (1895-1986), hasta llegar a J.R.R. Tolkien y C.S. Lewis, ambos influidos por todos estos antecesores a la hora de escribir para niños y jóvenes.

Lewis había leído y disfrutado de las obras de estos autores a lo largo de su infancia y adolescencia. Los admiraba y sentía respeto por su literatura, que aunaba lo extraordinario, lo maravilloso, lo bello de las situaciones o de la naturaleza con aspectos sombríos, extraños, cuando no grotescos como en *Alicia in Wonderland*, y en los que aparecen las inseguridades colectivas económicas y sociales propias de la época que repercutían, a nivel personal, en la pérdida, la despedida, la separación, la angustia vital, que ya hemos mencionado, propia del momento histórico, con la carga de melancolía que esto conllevaba. Una literatura que supone un modo de aviso a los niños y jóvenes para que no crean, ni por un momento, que el mundo adulto está exento de dificultades y obstáculos, aunque, eso sí, acompañada esta advertencia de la confianza firme en que, a pesar de todos los pesares, siempre hay posibilidad de reparar lo roto, enmendarse, sobreponerse a las dificultades o comenzar de nuevo.

Todos los autores mencionados fueron necesariamente hijos de su tiempo, no permanecieron ajenos a las dificultades que trajo consigo este período de fuertes cambios, enfrentaron la adversidad y la tragedia en sus vida y utilizaron la literatura para recrear y visitar su infancia y, de alguna forma, superar la adversidad y “curar la herida”. Su lectura supuso un consuelo para el niño como lector y una inspiración para su posterior faceta de escritor de narrativa para jóvenes.

5 C.S. Lewis: sus primeros años

Happy, but for so happy ill secured.

(Feliz, pero de tan feliz poco seguro)

Milton: *Paradise Lost*, Book 4, line 37

C.S. Lewis nació en Belfast, Irlanda del Norte, en 1898, donde pasó su infancia y parte de su primera juventud; una ciudad por entonces provinciana, alejada de los centros culturales, económicos y políticos del Reino Unido de la época, estado al que pertenecía. En su época escolar fue enviado a distintos internados de Inglaterra, país que inicialmente detestaba por encontrar en él costumbres muy diferentes a las de su origen, pero que poco a poco fue apreciando cada vez en mayor medida hasta llegar a aceptar, ya en época adulta, que ambas culturas habían acabado por fundirse en la formación de su personalidad.

Tal y como explica en su autobiografía espiritual, como él mismo la denominó, *Surprised by Joy: The shape of my Early Life* (Cautivado por la alegría), su familia era de clase media, bien relacionada en sociedad, liberales para la época y con los suficientes medios económicos como para costear una buena educación para sus hijos.

La madre, Florence Augusta Hamilton (County Cork, Irlanda, 1862-Belfast, Irlanda del Norte 1908) procedía de una familia, los Hamilton, con raíces en la aristocracia del sur de Irlanda, en la que se contaban navegantes, abogados, sacerdotes, incluso un caballero normando figuraba entre sus ancestros. El padre de Florence, el reverendo Thomas Hamilton, era pastor de la iglesia de Irlanda, un hombre muy religioso que odiaba todo lo que pudiese venir de Roma, gran lector, por otra parte, y al que le gustaba escribir. Su esposa, la abuela Hamilton, poseía una lengua afilada y el ingenio vivo y se mostraba ajena a las convecciones, como sólo una aristócrata del sur

de Irlanda podía serlo, según su nieto (Lewis 1955b, p. 47). Florence, conocida familiarmente como Flora, la hija de este matrimonio, era de carácter alegre, tranquilo y racional, y, según su hijo, poseía, al contrario que su esposo, “un talento innato para la felicidad” (Lewis 1955b, pp. 11-12). Por lo demás, era una gran lectora (si bien no apreciaba especialmente la poesía), que había recibido una buena educación en el Queen’s College de la universidad de Belfast, algo bastante excepcional para una mujer en aquel tiempo, donde había destacado en estudios matemáticos (Lewis, 1955b, p. 13). Fue la primera maestra de sus hijos, Warren y Clive, y quien se encargó de iniciarlos en el latín, francés y matemáticas cuando estos eran pequeños y aún recibían instrucción en casa, como era costumbre de la época entre las clases acomodadas. Con ella viajaron en varias ocasiones al norte de Irlanda, donde Lewis tuvo su primer contacto con la Edad Media a través de los castillos por entonces medio derruidos, desde los que se vislumbraban lejanas tierras más allá del mar, iluminadas por la pálida luz norteña que difumina los contornos más lejanos y, con frecuencia, dota al paisaje de un matiz onírico. En sus célebres novelas pertenecientes a *Narnia Chronicles* (Las Crónicas de Narnia), escritas entre 1950-1956, *habrá* una gran influencia de este paisaje norteño, que servirá como telón de fondo para las aventuras de los hermanos Pevensie.

De todas formas, y a pesar del papel crucial que la madre tuvo en la personalidad de sus hijos, a pesar de lo amada que fue por ellos, no llegamos a percibir con claridad su figura en la autobiografía ni en ningún texto o correspondencia de Lewis; sólo al final, cuando contemplemos su vida en perspectiva vislumbraremos la sombra de la madre y su papel en la vida emocional del hijo. Será en *A Grief Observed* (Una pena en observación) publicada en 1961, cuando toda la fuerza de esas emociones alrededor de la madre y de su pérdida, reprimidas hasta ese momento, emerja con fuerza dejando al lector contemplar el amor y el dolor, el sometimiento derivado del deseo de ser amado,

y el miedo a la pérdida que marcó la relación de Lewis con las mujeres y cuyas raíces, cualquier psicólogo o psicoanalista lo confirmaría, se hunden, al menos en gran parte, en esa primera relación con la madre, aunque también con el padre.

El padre, Albert J. Lewis (County Cork, Irlanda 1863- Belfast, Irlanda del Norte, 1929) era procurador en cortes. Hijo de Richard Lewis, un granjero galés hecho a sí mismo que había emigrado a Irlanda en su juventud, donde se labró un porvenir en una compañía de ingeniería constructora de barcos y calderas. Este abuelo de Lewis era igualmente un hombre de fuertes convicciones protestantes, tanto como los Hamilton, e igualmente amante de la lectura y la escritura, al que le encantaba, además de escribir textos teológicos e inventar historias de ciencia ficción para entretener a sus hijos (Wilson, 2005, p.5). De manera que, sin pretender caer en el determinismo genealógico, pero sin negar tampoco la influencia de los rasgos familiares, reconoceremos que el joven Clive Staples Hamilton Lewis había heredado unas características personales y culturales concretas y vivido en un ambiente y recibido una crianza que las apoyaba y expresaba; unos rasgos familiares heredados que ejercerían una influencia determinante en su carácter, en su formación, su escritura y en los intereses que le ocuparían a lo largo de toda su vida.

Según Lewis, su progenitor era un hombre muy ocupado con sus asuntos laborales, a los que dedicaba muchas horas y en los que destacó por su diligencia y buen hacer, acicateado siempre por la idea de una posible ruina y la consiguiente pobreza de la familia que esa desgracia traería aparejada. Por tanto, un padre que no disponía de mucho tiempo, y, al parecer, tampoco de la disposición adecuada, para dedicarse a sus hijos pequeños. En la descripción escrita que el niño hizo de sus padres comenta que su madre, y ésta es la única descripción que nos ha dejado de ella, era como la mayoría de las señoras de media edad: robusta, con el pelo castaño, gafas y que se dedicaba a tejer.

De sí mismo dice, con la ingenuidad y frescura propias de la infancia, que era como cualquier niño de nueve años y añade *I am like Papy, bad temper, thick lips, thin and generally wearing a jersey* (Soy como papá, de mal genio, labios gruesos, delgado, y por lo general llevo puesto un jersey) (citado en Wilson 2005, p. 18), es decir, que el hijo se veía a sí mismo como reflejo del padre tanto en el mal carácter como en el aspecto físico. Un parecido en todos los aspectos que se vería confirmado conforme el joven Clive se hiciese mayor.

Ni en su juventud ni en su madurez se llevó se llevó bien con su padre, con la excepción de la etapa final de la vida de éste, debido a la distancia emocional que se había ido creando a lo largo de los años y también, según el hijo, a causa del temperamento tan emocional e impulsivo como impositivo y teatral del padre (rasgos que igualmente serán propios del carácter de Lewis). Albert era también un hombre piadoso que gustaba de leer la Biblia y libros de oraciones (Lewis, 1955b, pp. 14-15). Reconocido por su elocuencia, poseedor de una gran imaginación, dado tanto a excesos de ternura como a arranques de cólera, o a estados de melancolía junto con momentos de humor en los que era capaz de entretener a la audiencia con narraciones de estilo cómico o satírico, parodias e imitaciones de personajes conocidos; rasgos que Lewis atribuía a la idiosincrasia galesa pero que consideraba que se extremaban en el carácter de su padre (Lewis, 1955b, p. 46).

Asimismo, secretamente, el hijo le reprochaba el que no supiera escuchar, el que su discurso fuese caótico y sus razonamientos alambicados e incomprensibles para un niño. Se quejaba de que sus nervios nunca habían sido muy sólidos y que sus “emociones habían sido siempre incontrolables”, que bajo presión o ansiedad su temperamento era impredecible y se manifestaba con palabras brutales y acciones injustas (Lewis, 1955b, p. 25). Un comportamiento que, necesariamente asustaría al

niño y, de alguna forma, dificultaría la expresión de sus emociones, sentimientos o pensamientos, reforzando un tipo de educación protestante que ya habría incidido desde el principio en ese tipo de control o represión de los impulsos. Debido a estas reacciones emocionales del padre y el impacto que causaban en su mente infantil, Lewis aprendió a temer, y por tanto a evitar, las emociones y su manifestación, que encontraba “incómodas, turbadoras e incluso peligrosas” (Lewis, 1955b, pp. 11-12, 38).

Por lo demás, Albert Hamilton era un hombre que, aunque se desenvolvía bien en lo social, también gustaba de alejarse de compañías y estar solo para encontrarse con Dios, escribir poesía y enfrentarse a “el misterio de las cosas” (Wilson, 2005, p.6). De modo que, por una mezcla de incomunicación y de diferencia de caracteres (luego el tiempo demostraría que no era tan grande como ambos habían llegado creer) nunca se entendieron bien, padre e hijo, siendo que el niño se sentía oprimido en su presencia, como si no pudiera ser él mismo cuando él estaba en casa (Lewis, 1955b, p. 120-122). Todos los indicios apuntan a que la rebeldía intelectual y metafísica del joven, y su consiguiente oposición a la autoridad, comenzaron en la etapa de su pre adolescencia y se precipitaron a causa del acontecimiento trágico que marcaría para siempre la vida de la familia. Pero antes de que por vez primera le alcanzase la fatalidad, Clive era un niño feliz, que disfrutaba de *good parents, good food and a garden* (buenos padres, buena comida y un jardín)³, como dejó dicho en *Surprised by Joy* (Sorprendido por la alegría) (Lewis 1955b, p. 13).

Sin embargo, en su madurez (Lewis, 1955b, p.122), lamentaría haber sido demasiado duro, incluso cruel, en sus diatribas con su padre y se reprocharía la escasa comprensión que había mostrado con su manera de ser y lamentaría el haberle juzgado con dureza sin entender el dolor y la angustia que escondían aquellas formas en las que

³ Todas las traducciones del inglés que aparecen en el cuerpo de la tesis han sido realizadas por la autora del trabajo.

el carácter de su padre se manifestaba ante sus hijos. En carta a Miss Bodle, del 25 de marzo de 1954 (Wilson, 2005, p. 114) confiesa que el trato tan abominable hacia su padre había sido el mayor pecado de su vida: *I treated my own father abominably and no sin in my whole life now seems to be so serious* (Traté a mi padre de forma abominable y ningún otro pecado de mi vida me parece ahora tan grave). Seguramente, como suele pasar, lamentó aquellos juicios cuando tomó conciencia de la influencia del carácter de su padre en el suyo propio, pues si bien Lewis era un profesor atento y paciente con sus alumnos, preocupado por el bienestar de su familia a la vez que un amigo y esposo leal, también podía ser, en ocasiones, cruel y áspero en sus comentarios, brutal en sus diatribas y desdeñoso en sus opiniones sobre el sexo opuesto. Podía ser un conversador inteligente y erudito pero también tercamente beligerante, vocinglero y desconsiderado en sus debates, especialmente con sus colegas de Oxford o con todo aquel que le llevase la contraria, lo cual acabó por generarle muchas enemistades en el mundo académico.

No obstante esas diferencias y semejanzas, el joven Lewis reconoció y agradeció el hecho de que su progenitor, lo mismo que su madre, fuese un gran lector (también de poesía, siempre que contuviese elementos de retórica o *phatos*) que había reunido una ingente cantidad de libros sobre materias de lo más diversas, libros de los que jamás se desprendía y que apilaba en todos los espacios disponibles de la casa: pilas de volúmenes se esparcían por el estudio, el salón, en los pasillos, el ático, en los corredores, los armarios, en las estanterías de la entrada, en los dormitorios y, naturalmente, en la biblioteca de la casa familiar, lugar favorito de Lewis (1955b, p. 17), donde este encontraba refugio en la lectura en sus horas de soledad y del que disfrutaría, con gran provecho para su formación, pues ningún libro estaba censurado. Por otra parte, y aunque no lo reconocía expresamente, heredó de su padre su vena humorística,

rebosante de tintes sarcásticos, su habilidad para contar anécdotas y su capacidad para crear ficciones y parodias, lo cual, con el tiempo, emplearía en sus clases y en su narrativa.

La familia tenía otro hijo, Warren, tres años mayor que Clive, al que éste denominaba “su bendición”, y que fue su compañero y amigo a lo largo de toda la vida. Únicamente en su primera juventud vivieron algunos desacuerdos que les llevaron a discutir y, como consecuencia, distanciarse durante un tiempo; fueron discrepancias sobre las experiencias que ambos, por separado y en momentos diferentes, habían vivido en el internado de Wyvern, en Liverpool, Inglaterra. Nada muy importante, en realidad, pues no dejaban de ser opiniones sobre experiencias distintas que cada parte defendía con tenacidad como si fuesen la verdad última (Lewis, 1955b, p. 123). Aparte de ese episodio, siempre se llevaron bien y fueron los mejores amigos; se protegieron, cuidaron y aconsejaron mutuamente durante toda su vida y su relación fraternal fue tan estrecha que incluso vivieron juntos en su época adulta, tras el retiro de Warren como oficial del ejército, y hasta la muerte de Lewis. Warren, que falleció unos años después, dedicó los últimos años de su vida a recopilar cartas y documentos sobre su hermano, así como a revisar las publicaciones póstumas de sus obras.

Lewis tenía siete años de edad cuando la familia se mudó a una casa situada en el campo que el padre había construido para la familia, a las afueras de Belfast. Esa casa, *Little Lea*, o *The New House*, como la llamaban los niños de la familia, será protagonista en la biografía de Lewis e inspiración para estancias que aparecerán posteriormente en sus novelas: la fealdad de su construcción, sus largos pasillos, los áticos inmensos, las grandes habitaciones soleadas, el jardín, el silencio que reinaba en la casa, roto por las incesantes goteras y las cañerías gorgoteantes, el sonido del viento bajo las tejas, pero también el jardín desde donde vería las *unattainable Green Hills*, las

“inalcanzables colinas verdes” que tanto impactarían su imaginación. Fue en ese jardín donde, una tarde de invierno, a la edad de 16 años, tendría la visión de un fauno en medio de la nieve, el primer personaje para su posterior serie sobre Narnia. Ese fauno se convertiría en el personaje del Sr. Tumnus con quien Lucy Pevensie se encuentra nada más atravesar el armario y a quien volverá a encontrar en el último capítulo del libro que cierra la serie.

En esa casa abarrotada de libros, todos a su disposición, pasaría, primero de niño y luego en su adolescencia, muchas horas de soledad, leyendo, desarrollando su imaginación, confiando en que, con toda certeza, siempre habría a su alcance algún volumen que le proporcionaría la información, el conocimiento o el entretenimiento que pudiese desear. También pasó en ese hogar algunas de las peores noches de su vida, sufriendo de pesadillas que marcaron su infancia; terrores nocturnos que se concretaban en dos temas: los fantasmas y los insectos de tamaño gigantesco que producían ruidos metálicos. Esos fantasmas y bichos amenazantes aparecerán luego en varias de sus obras de ficción, tal y como si Lewis hubiera intentado exorcizarlos, y así dominarlos, en sus relatos.

Contaba el niño nueve años cuando ocurrió en la vida familiar un hecho que marcaría su vida posterior y afectaría profundamente el desarrollo de su vida afectiva: la enfermedad y muerte prematura de la madre, a la que adoraba y que era su seguridad y consuelo, su alegría y su refugio en las adversidades de la vida infantil. En estas circunstancias, el dolor de la pérdida hacía que el niño se sintiese solo y desgajado del resto, perdidas para siempre las antiguas seguridad y felicidad. Tras esa pérdida, sintió que su mundo había dejado de ser un continente de tierra firme para transformarse en un conglomerado de islas flotando en un mar desconocido y amenazante (Lewis, 1955b, p. 29). Nunca más, en toda su existencia, volvería a tener ese sentimiento de seguridad y

plenitud que la presencia de la madre le proporcionaba. Es una imagen, la de las islas, que trae ecos de uno los más famosos poemas de John Donne, el poeta metafísico inglés, uno de los autores más apreciados por Lewis, el cual escribió el conocidísimo poema “For Whom the Bell Tolls” (¿Por quién doblan las campanas?) donde se lee: *No man is an island/Entire of itself/ Each is a piece of the continent,/A part of the main* (Ningún hombre es una isla/ en sí misma completa/ Cada uno es una pieza de un continente/ Parte de algo mayor) (Donne, J, 2001, p. 47-48).

En su autobiografía recuerda la noche del fallecimiento de su madre como una noche terrorífica en la que la casa estaba llena de médicos, se escuchaban ruidos extraños, puertas que se abrían y se cerraban, susurros y pasos que iban de acá para allá, mientras que él, en su cama, sufría espantosamente de dolores de cabeza y de muelas, por lo que llamaba a su madre en petición de auxilio, pero ella no acudía, lo que le llenaba de rabia y desesperación. Y es que la madre no podía atenderle porque se estaba muriendo, aunque el hijo no lo quería saber. Finalmente el padre, con su brusquedad y dramatismo característico, deshecho en lágrimas, entró en su cuarto *and began to try to convey to my terrified mind things it had never conceived before* (y comenzó a intentar transmitir a mi aterrorizada mente cosas que nunca antes había concebido) (Lewis, 1955b, p. 25). En realidad la familia ya había perdido a la madre tiempo atrás y el duelo ya había comenzado, pues a causa de la enfermedad había sido secuestrada por enfermeras y médicos, al tiempo que la morfina y los delirios la alejaban inevitablemente de sus hijos (Lewis, 1955b, p. 25). Con todo, y presintiendo su cercano final, antes de morir, la madre quiso regalarles una Biblia a cada uno de sus hijos (Hooper, 1982, p. 23).

El fallecimiento de la madre grabó en la mente del niño una imagen que amalgamó los sentimientos del horror hacia la muerte y de la rabia, el odio y la

incomprensión de un niño que se siente abandonado en su sufrimiento (Lewis, 1955b, p. 26). Padeció entonces de forma aguda el dolor físico que traducía esa cólera, y el dolor psicológico causado por una pérdida que, a tan corta edad, sabía ya irreparable. De modo que de este suceso arranca la preocupación de Lewis por el problema del dolor humano, tema que será una constante en su vida y obra literaria. Por añadidura, confiesa que las escenas y los pormenores que, como en estos casos, rodearon el funeral: la vista del cadáver (con la extrañeza y el horror que le produjo), el ataúd, los llantos, las coronas de flores, los rostros graves, las ropa de luto; al parecer fueron el origen de su posterior aversión hacia las ceremonias públicas y los formalismos sociales (Lewis, 1955b, p. 26).

Para terminar con este apartado, cuenta su hijo que Flora Hamilton acostumbraba a tener un calendario sobre la repisa de la chimenea. En ese calendario, se podía leer una cita para cada día del año. En la fecha en que ella falleció, un 23 de agosto de 1908, la cita era: *Men must endure their going hence, even as their coming hither: Ripeness is all* (Los hombres deben soportar su partida de aquí, tanto como su llegada: todo es cuestión de madurez), tomada del acto quinto de *King Lear* (Wilson, 2005, p.21).

Al menos los dos hermanos tuvieron el consuelo de continuar bajo la crianza de su niñera, Lizzy Endicott, la segunda de sus “bendiciones”, una mujer del pueblo, esencialmente buena, que cuidaría de los niños con calor maternal (Lewis, 1955b, p. 13). Fue un personaje que influyó notablemente en la vida del niño y sobre el que volveremos más adelante, en el capítulo dedicado a las mujeres en la vida de C.S. Lewis.

En los años que siguieron, Albert, que en el curso de un mismo año había perdido a su padre, a su esposa y a un hermano, cayó en un estado anímico depresivo

que le aisló emocionalmente de su familia al tiempo que buscaba refugio en el trabajo, lo cual le obligaba a estar fuera de casa durante largos periodos de tiempo. El niño Clive, separado por la muerte tanto de su madre como de su padre, se refugió en la lectura y la escritura, también en la pintura y el dibujo, o jugando con su hermano. Leía desde muy pequeño cuentos de hadas, relatos de caballeros como *Sir Nigel* de Conan Doyle, *A Yankee in the Court of King Arthur*, de Mark Twain, *Gulliver's Travels*, la trilogía de E. Nesbit: *Five Children and It*, *The Phoenix and the Wishing Carpet*, y *The Amulet*, junto a los dibujos de John Tenniel (1820-1914) de animales vestidos, denominados *Punches* (puñetazos), sin olvidar las narraciones de Beatrix Potter en las que los animales cobran vida, hablan y se comportan como los seres humanos, ilustradas por la propia autora y donde, afirma, descubrió la “Belleza” por vez primera (Lewis, 1955b, p. 21).

Fue por esa época cuando comenzó a escribir su primera obra literaria, *Animal Land* (La tierra de los animales), una tarea que continuó durante años, al mismo tiempo que, paralelamente, su hermano escribía sobre el reino, imaginario aquí, de *India*. Cada uno describía con detalle las tierras que ocupaban estos dominios, los personajes que los habitaban, sus caballeros armados, los regentes que los gobernaban y las aventuras que allí acontecían; con el tiempo, ambos relatos se cruzaron en una versión más amplia que unía los dos territorios como países vecinos que, tras algunas escaramuzas y rifirrafes que no pasaban a mayores, convivían en paz. Durante los siguientes años, aunque distantes uno del otro, ya que sólo se veían durante las vacaciones escolares, los dos hermanos continuarían desarrollando la narrativa sobre estos reinos, que ya prefiguran algunos episodios, ambientes y personajes de las posteriores novelas de Lewis⁴ (Lewis, 1986).

⁴ Relatos recopilados posteriormente por su secretario y editor Walter Hooper en 1986 bajo el título de *Boxen: The Imaginary World of the Young C.S. Lewis*.

Es un detalle que merece atención el hecho de que nuestro autor dice de sí mismo que llegó a la escritura porque era sumamente torpe con las manos. Al parecer había heredado un defecto de su padre en el pulgar, lo cual le impedía hacer construcciones, barcos, casas, maquetas, ese tipo de cosas con las que los niños ponen a prueba sus habilidades e ingenio. Curiosamente, Lewis (1955b, p. 19) sitúa en esta ineptitud, que le desesperaba, la raíz de su pesimismo. Por otra parte, Clive era un niño que, a las edades de seis, siete y ocho años, junto a una inteligencia fuera de lo común, poseía una imaginación que ocupaba una gran parte de su vida psíquica y afectiva y a la que daba rienda suelta en sus lecturas y sus escritos sobre sus dos temas favoritos por aquel entonces: los animales y los caballeros que, andando el tiempo, se convertirían en personajes recurrentes en sus relatos de ficción. Es este sentido, él mismo entiende que su existencia parecía desdoblarse en una vida interna, que le absorbía, y otra externa, que atendía con cierta reluctancia (Lewis, 1955b, pp. 80, 115, 116).

En cuanto a los animales que hablan, explican o advierten serán una constante en su narrativa fantástica. Toda su vida fue un amante de estos seres (llegó incluso a tener cierto aprecio por los insectos, a los que previamente temía, tras dedicar un tiempo a estudiarlos a fondo). Sintió esa inclinación desde niño, como suele ocurrir con estas querencias; hasta tal punto que, siendo muy pequeño, murió atropellado un perro del vecindario al que tanto su hermano como él profesaban gran cariño y al que llamaban *Jack*; en ese momento de dolor decidió, como homenaje y protección contra el olvido, que ese sería su nombre de allí en adelante y que no respondería a ningún otro, (mencionado por Douglas Gresham, hijastro de Lewis, en la entrevista que le realizaron en 1998 para la BBC). O tal vez encontró ahí la oportunidad de abandonar el peculiar nombre de Clive Staples. Y así, durante el resto de su vida fue conocido entre sus familiares y amigos íntimos como *Jack*.

Más tarde, en la adolescencia, llegaron los libros de héroes y aventuras históricas tipo *Ben Hur*, *Quo Vadis*, o situadas en un futuro apocalíptico, como *Darkness and Dawn*, y de ciencia ficción, con las obras de H.G. Wells a la cabeza, cuya influencia aparece en varias de sus novelas, empezando por *Dymer*, la primera, hasta *Narnia Chronicles*. En ambas se retoma la idea expresada por Wells en su relato “The Door in the Wall” (La puerta en el muro), publicado en el periódico *The Daily Chronicle* en 1906 y recogido posteriormente en el volumen *The Country of Blind and other Stories* (Wells, H.G. 1911); en todos los casos el protagonista atraviesa un umbral, ya sea en forma de puerta, entrada a un bosque o armario, en el que cruza a otro mundo más allá del real. De este género afirma que le descubrió la inmensidad del cosmos y la pequeñez del ser humano en comparación (Lewis 1955b, p. 67). Muchos años después, entre 1938 y 1945, el propio Lewis escribiría una trilogía de ciencia ficción titulada *Out of the silent planet* (Más allá del planeta solitario).

Contra todo lo que podría aconsejar la psicología infantil, quince días después de la muerte de su madre, el niño fue enviado junto a su hermano a un internado en Inglaterra, muy lejos de su hogar, de sus raíces y de sus afectos. Fue el primero de varias escuelas que, en el índice de su autobiografía, agrupó bajo el nombre de “campos de concentración” (Lewis, 1955b, p. 11). Wynyard, el colegio, era un lugar pequeño y oscuro, ya por entonces en decadencia, donde el tutor ejercía un método de enseñanza escasamente pedagógico, y donde el uso de la vara se hacía de forma compulsiva e impredecible hasta protagonizar episodios que, hoy en día, entrarían de lleno en los delitos de maltrato y abuso infantil. De hecho, algunos estudiosos de la obra de Lewis opinan que Lewis vivió una obsesión con esta escuela durante toda su vida, y que a consecuencia de su estancia allí y de los castigos físicos que padeció y presenció, sufrió de un cierto sado-masoquismo, que expresaba tanto en sus argumentos y diatribas

intelectuales como en su trato con el otro sexo (Wilson, 2005, pp. 23,24); cuestión ésta sobre la que él mismo se interroga en su autobiografía, sin llegar a dar una respuesta final (Lewis, 1955b, p. 41).

El joven Lewis, que ya por entonces destacaba por su inteligencia, apenas aprendió alguna cosa en los dos años que residió allí, según él mismo confesó. Incluso su imaginación sufrió un gran declive y, junto a ello, el nivel de sus lecturas quedó reducido a lo más bajo (Lewis 1955b, p.40). Lo único que realmente valoró de la estancia en aquel lugar es que, a través de las ceremonias religiosas a las que asistían los pupilos, le acercó al anglicanismo inglés y su ortodoxia, ceremonias y ritos, que encontró fascinantes y que le condujeron a una primera toma de contacto real con la religión, el rito, la liturgia y la fe.

Pero una nueva desgracia estaba por ocurrir: la esposa del director de la escuela falleció y él se volvió cada vez más lejano y violento; la vida semejaba reproducir lo que años antes había ocurrido en su propia familia (Lewis 195b5, p. 39). Los padres de los pupilos, alarmados por el estado al que habían llegado las cosas en el colegio, comenzaron a llevarse a sus hijos y, finalmente, el colegio hubo de cerrar por falta de alumnos. Jack Lewis, con gran alivio por su parte, regresó a casa.

Tras esta primera, y en gran parte desdichada, incursión en el mundo educativo, su padre decidió enviarlo a Campbell College, muy cerca de su hogar en Belfast, donde residiría de lunes a sábado, con salida el domingo para ir a casa. En este centro encontró a un profesor que le introdujo en la obra de Matthew Arnold titulada *Sobrab and Rustum*. El joven Lewis quedó fascinado con este libro, al que aludiremos de nuevo en el epígrafe dedicado al *Logos* y en la que se narra la muerte de un guerrero a manos de su padre, que no le había reconocido pues se habían separado muchos años antes. A los valores literarios de la obra, se unía la historia de la relación padre-hijo, un asunto que

resultaba espinoso para Lewis y que suscitó su interés, y preocupación, a lo largo de toda su vida. En este colegio, donde se respiraba un ambiente más amable que en el anterior, se sentía bastante contento. Sin embargo acabó perdiendo la salud, pues durante su infancia y adolescencia sufrió muchos episodios de enfermedad relacionada con resfriados, fiebres y problemas de la garganta (también cuando vivía su madre, pero entonces ella estaba allí para cuidarle). De modo que regresó a la casa familiar. Cuando se recuperó, su padre decidió enviarlo de nuevo a un internado inglés Malvern College, donde ya estudiaba su hermano.

En ese lugar, en el que permaneció desde 1911 a 1913, pudo, por primera vez, crear y mantener una buena relación con algunos de sus compañeros; algo que no había sucedido hasta entonces, pues con frecuencia encontraba dificultades en las relaciones con los demás. Un patrón que se repetiría con la mayoría de sus colegas de Oxford y luego Cambridge, con los que, en general, no se entendía. Por el contrario, aquellos con quienes simpatizaba llegaban a ser grandes amigos suyos; fue el caso de A.K. Hamilton Jenkin, A.C. Harwood, J.R.R. Tolkien u Owen Barfield. Amigos con los que congenió probablemente porque eran de una sensibilidad e inteligencia afines a la suya y compartían intereses, gustos literarios, creencias y formas de ver el mundo.

También durante esta estancia escolar se reconcilió en parte con Inglaterra, sobre todo por la vista de las verdes colinas donde se erigía Malvern. Y, por lo demás, en ese internado halló al que consideraría su primer gran maestro, el profesor Smewgy, que le enseñó la sensualidad y el ritmo de la poesía (Lewis, 1955b, p. 109-110). Por otra parte, se encontró con una gobernanta que lo trató con gran afecto, con lo cual, el niño pudo, según sus palabras, vencer “esa inhibición anti-sentimental” ese “temor y odio a las emociones” que sus tempranas experiencias de pérdida y represión del duelo habían provocado en él (Lewis 1955b, p. 68). Esta mujer fue su primer amor en un sentido

sentimental y erótico. Por otro lado, a través de sus conversaciones se despertó en el niño un interés por el ocultismo que ella practicaba (que más tarde llegaría a considerar como una enfermedad y abandonaría, aunque nunca del todo). Interés que le llevó a rechazar sus anteriores creencias, por lo que a la edad de 13 años decidió abandonar el cristianismo aprendido en su infancia (Lewis, 1955b, p. 61). Fue el primer paso en su camino hacia el ateísmo de su juventud.

Sin embargo, Lewis necesitaba siempre una pasión que le moviese, un fuego interno que alimentase su imaginación y sus actos, así que, al tiempo que abandonaba la fe de su infancia, surgió en él el apasionamiento por Wagner y las mitologías nórdicas, hasta un punto, reconoce en su autobiografía, casi de obsesión, y, acto seguido, debido a su lecturas de los autores griegos y latinos, se despertó en él un interés ardiente por la mitología clásica, a la que consideraba volcánica, orgiástica en un sentido antes destructivo que erótico. Una atracción por el aspecto demoledor de esas narraciones que relacionaba con su cansancio, hartazgo y aburrimiento de un internado donde la única razón de existir parecía ser el ascender en la escala social, lo que hacía que la vida cotidiana estuviese dominada por esa ambición que reproducía el mundo de los mayores. Ese afán por destruir encajaba con su deseo de destruir aquella sociedad en miniatura que le generaba un sentimiento mezcla de angustia y desconsuelo y que, según él, le había vuelto un tipo pedante y snob (Lewis 1955b, p. 101). Finalmente, como consecuencia de ese ambiente, el joven Lewis perdió “la fe, la virtud y la sencillez” (Lewis 1955b, p. 73), además de caer nuevamente enfermo.

No obstante, algo bueno había en ese internado, y era una biblioteca bien provista; su único refugio, y donde leyó a Milton y a Yeats, entre otros, y descubrió, a través del poeta irlandés, la mitología céltica, una pariente humilde de la nórdica (a la que sin duda colocaba en primer lugar en su lista), pero que no por ello dejaba de

interesarle, pues encontraba que, cada uno y en conjunto, todos los relatos mitológicos le proporcionaban conocimiento y armonía espiritual. Con el tiempo acabó por concluir que esos mitos le habían abierto el camino hacia la catolicidad, entendida ésta en su sentido original griego de “universalidad”, como expuso en *Surprised by Joy* (Cautivado por la alegría): *That did me good; to enjoy two mythologies (or three now that I had begun to love the Greek) fully aware of their different flavours, is a balancing thing and makes for catholicity.* (Me sentó bien disfrutar de dos mitologías —o tres dado que ahora había empezado a amar la mitología griega—, completamente consciente de sus diferentes aromas; proporciona equilibrio y ayuda a avanzar hacia la catolicidad) Lewis (1955b, p.113).

Por lo demás, en Malvern descubrió por vez primera, y más allá de la relación con su padre y su hermano, el aliciente que supone la compañía de otros lectores, la reconfortante sensación de compartir esa dicha que es la buena lectura y la pasión, casi locura, por la belleza de la obra de arte, lo cual proporciona un sentido de pertenencia a un colectivo: una comunidad de lectores unidos por la misma pasión. Un sentimiento que encontraría posteriormente su lugar propio entre el grupo de los Inklings y que valoraría de modo muy positivo en el ensayo de crítica literaria publicado en 1961, *An experiment in Criticism* (La experiencia de leer) que se estudiará en el capítulo dedicado a la «Literatura como *Logos*».

Tras abandonar este último colegio, y visto que, después de años de costosa educación, el joven Lewis había adquirido una preparación insuficiente que no le capacitaría para acceder a una plaza como estudiante universitario, se trasladó a casa de un antiguo profesor de su padre, el señor W.T. Kirkpatrick, un irlandés que vivía retirado con su esposa en Surrey, al sur de Londres, y con quien ya había estudiado Warren, su hermano mayor, a quien el viejo profesor había rescatado de un naufragio

académico que se preveía de consecuencias nefastas para el futuro del joven. En la familia de Lewis, este hombre era conocido como *The Great Knock*, un juego de palabras con su nombre que vendría a significar “El gran golpe” debido a que su presencia y sus enseñanzas suponían una sacudida importante en la mente del alumno.

Para Lewis, la formación con este tutor fue fundamental: le enseñó a leer con profundidad a los autores griegos y latinos en su lengua original, le introdujo en el italiano, francés y alemán, le obligó a usar la razón en todas las cosas y a buscar la claridad y la exactitud en todas sus aseveraciones, sin permitirle divagaciones o fantasías, y disipó las nieblas del ocultismo en las que el adolescente aún se debatía. El viejo profesor refundó el intelecto de su pupilo, desarrolló su capacidad lógica y analítica y le convirtió en un gran dialéctico, sin que por ello el joven perdiese su capacidad imaginativa. Al contrario, todo ese trabajo le sirvió de soporte para el posterior desarrollo de su fantasía. Fue en esta época cuando comenzó a escribir poemas, actividad que mantendría, si bien de forma fragmentaria, a lo largo de toda su vida.

Finalmente, el profesor Kirkpatrick le preparó para los exámenes de ingreso en la universidad de Oxford; prueba que Lewis pasó con éxito, algo que, casi con seguridad, no hubiese ocurrido de no mediar la guía y las enseñanzas de este tutor. Lewis siempre se mostró agradecido a la labor de Kirkpatrick y declaró que había sido uno de sus dos grandes maestros (recordemos que el primero había sido el ya mencionado profesor Smewgy, en el internado de Malvern). Reconoció que su deuda con Kirkpatrick era grande y nunca olvidó lo que el estudio bajo su tutoría había supuesto para su educación (Lewis, 1955b, pp. 141-142).

Estos años de estancia en Surrey fueron significativos para la formación de Lewis en diferentes sentidos, pues además de su intensiva preparación académica para

la entrada en la universidad, ocurrió también durante esos meses, en una de sus salidas a un pueblo cercano, que mientras esperaba la llegada del tren y buscaba algo de lectura para lo que se prometía “un glorioso fin de semana entregado a la lectura”, en el quiosco de la estación le vino a la mano, como por azar, el ejemplar de una obra con la que ya se había topado, y rechazado, en ocasiones anteriores. El título era *Phantastes: a Fairy Tale for Men and Women* (Fantastes: Un cuento de hadas para hombres y mujeres) (MacDonald, 1858). Este hecho supuso el encuentro con uno de sus autores favoritos, y desde luego, uno de los más influyentes, sino el que más, en su escritura de ficción: el escocés George MacDonald.

La lectura de esta narración le causó un gran impacto, lo puso en contacto con lo “sagrado” (Lewis, 1955b, p. 169-71) y, literalmente, “bautizó su imaginación”, como declara en varios de sus escritos, entre ellos en *The Great Divorce* (El Gran divorcio) en donde dice : *I first bought a copy of Phantastes (being then about sixteen years old) had been to me what the first sight of Beatrice had been to Dante: Here begins the New Life* .(Compré una copia de Fantastes (a la edad aproximada de dieciséis años), habiendo sido para mí como la primera visión de Beatriz que Dante había tenido: aquí empieza la Nueva Vida) (Lewis, 1946a, p. 23).

Vuelve a mencionar este acontecimiento en el libro que como editor publicó en 1946: *George MacDonald: An Anthology*. (George MacDonald: una antología) (Lewis 1946b, preface, p. xxxiv) o en *Surprised by joy*. Afirma que que *What it actually did to me was to convert, even to baptize, (that was where the Death came in) my imagination* (Mi imaginación había sido convertida, incluso bautizada —con lo que eso supone en relación con la muerte—) (Lewis, 1955b, p. 170).

El “bautizo” del que habla suponía, por una parte, una poda de esa imaginación suya que, para entonces, tal vez había crecido en cierto desorden; por otro lado venía a

ser un dar forma, encontrar un cauce para esa fuerza imaginativa, salvarle de “la muerte”, es decir, de despeñarse por los caminos de las sombras de una fantasía morbosa en la que el joven, llevado por los más extremos excesos del romanticismo, estaba a punto de caer, según confesión propia (Lewis, 1946, pp. xxiii-xxiv). Por otra parte, el bautizo sirvió para conducirlo hacia la búsqueda de la verdad e introducirlo en una comunidad, la de los escritores de fantasía, que no sólo narran aventuras, sino que pretenden reflejar una verdad última a través de la ficción. O, al menos, intentan poner de manifiesto el misterio que rodea la existencia humana. Si bien, añade, no afectó en ese momento ni a su pensamiento ni a su conciencia; eso vendría más tarde y mediante el trato con otros autores y libros (Lewis, 1946b, preface xxxiv), (Lewis, 1955b, p. 171). De todas formas, la influencia del escocés sobre la narrativa de Lewis es una cuestión que analizaremos con mayor detalle en el capítulo dedicado a la imaginación.

5.1 Estudiante en Oxford. Soldado en el frente de Francia

Lewis aprobó los exámenes de ingreso en Oxford y obtuvo una beca para estudiar en esa universidad. A continuación vinieron los años que dedicó al estudio de diversas disciplinas de Humanidades y a continuar con la escritura de poemas. Nada más terminar los estudios, el mismo día que cumplió los 19 años, e Inglaterra inmersa en la I Guerra Mundial, abandonó su puesto de lector de los clásicos en la misma universidad donde había estudiado, se alistó como voluntario y fue enviado al frente de Francia: el joven ateo que ya no creía en el cielo, “estaba a punto de entrar en el infierno” (Wilson, 2019). En las trincheras pasó un año, si bien no estaba destinado en la primera línea de fuego.

Mientras esperaban a ser llamados para el servicio activo en los cuarteles improvisados en una facultad, había conocido a un joven también irlandés, Paddy

Moore. Ambos entablaron una estrecha amistad hasta el punto de que, ante la inminente partida al frente, establecieron un pacto: si uno de ellos no regresaba del combate, el superviviente se haría cargo de los padres del fallecido; de Albert Lewis, en el caso de Jack o de Janie Moore, la madre de Paddy.

Poco después de su llegada al frente de Francia, Lewis cayó enfermo y fue desplazado a un hospital de campaña. Durante el tiempo de la convalecencia leyó *The Everlasting Man* (El hombre eterno), obra que calificó como uno de los diez libros más importantes en su formación, texto de un autor, G. K. Chesterton, que tendría una gran influencia en sus ideas, en su estilo paradójico y en su posterior regreso al cristianismo (Lewis, 1955b, p. 180). Tras su restablecimiento, retornó a las trincheras y, al cabo de poco tiempo, una bomba proveniente del mismo ejército inglés lanzada por error sobre su regimiento mató a varios de sus camaradas, hiriéndole a él de gravedad, con lo que de nuevo fue enviado al hospital.

Durante este tiempo continuó escribiendo poemas, parte de ellos recogidos en *Spirits in Bondage: A cycle of Lyrics* (Espíritus cautivos: un ciclo de poemas) publicado en 1919 y que pasó sin pena ni gloria. En esos versos razona que, de existir un Dios, éste ha de ser un sádico que se complace, o al menos permite, el terrible sufrimiento humano, lo cual era el punto de apoyo principal para sustentar su postura atea.

Lewis fue un gran académico, perspicaz crítico literario, un conferenciante con capacidad de atraer audiencias, pero para su desconsuelo, no pasó de ser un regular poeta, o al menos en opinión de la crítica y el público de entonces. Tal vez, en nuestra opinión, su poesía merezca mayor aprecio, como consideraremos en el capítulo que en este trabajo dedicaremos a esta faceta suya. Sea como sea, en sus poemas juveniles se aprecia ya la tensión entre intelecto e imaginación que será, desde muy joven, uno de

los nudos gordianos del pensamiento de Lewis, y uno de los aspectos, si acaso no el más importante, sobre los que evolucionará su vida, sus creencias religiosas y su escritura.

A pesar de que Lewis vio morir de forma terrible a muchos de sus camaradas de armas, y él mismo estuvo enfermo y herido en dos ocasiones, sin embargo, dejando aparte algunos poemas, no habló ni escribió mucho acerca de sus experiencias en la guerra, ni de los horrores que presencié, tal vez debido a que construyó, así lo llamaba, *a treaty with reality, the fixing of a frontier* (un trato con la realidad; fijar una frontera), lo cual suponía llegar a un acuerdo con la realidad mediante el que levantaba (Lewis, 1955b, p.151) un muro mental que lo separaba de los pensamientos y emociones que esos recuerdos pudieran suscitar y que podrían, de dejarlos dominar en su mente, suponer un coste personal demasiado alto. Como decía de sí mismo, el Hamilton que había en él estaba siempre en guardia contra el Lewis que también lo constituía; porque a esas alturas de su vida ya había sufrido bastante a consecuencia del temperamento (heredado de la rama paterna) que se auto infligía una constante tortura a sí mismo (Lewis, 1955b, p. 151).

Finalmente, el 11 de noviembre del 1918 finalizó la guerra y en diciembre de ese mismo año el soldado Clive Staples Hamilton Lewis fue licenciado del ejército y regresó a la casa familiar de Belfast con su padre y su hermano, superviviente también de la guerra. Poco tiempo después retornó a Oxford, con el propósito de completar sus estudios.

5.2 Regreso a Oxford: universidad, hogar y amistad

Paddy Moore, el amigo con el que había hecho aquel pacto de lealtad antes de partir al frente, había muerto en combate, así es que Jack Lewis se aprestó a cumplir su promesa (uno de los rasgos más significativos y permanentes de su temperamento, además de su generosidad, era la lealtad a las personas con las que se vinculaba

emocionalmente). A pesar de tener habitaciones en su *college* de Oxford, y disponiendo únicamente de la asignación que le enviaba su padre, se fue a vivir con la señora Moore y su hija Maureen, ocho años menor que Lewis. Él tenía veinte años y ella cuarenta y seis y fue la mujer con la que más tiempo vivió y con la que, en opinión de sus biógrafos (Wilson, 2019), mantuvo una relación entre materno-filial y romántico-erótica. La intimidad sentimental entre ellos se mantuvo posiblemente oculta más por razones prácticas que de índole moral, o tal vez por las dos a un tiempo, puesto que, en aquellos días, las normas eran muy estrictas para los estudiantes, y profesores, de Oxford: tenían que residir en los apartamentos que la universidad destinaba a tal fin; en manera alguna se permitiría la convivencia en otro lugar, y menos con una mujer que, por lo demás, no era de su familia.

Lo cierto en todo este extraño acuerdo es que con la señora Moore, conocida familiarmente como Minto, Lewis encontró el afecto, la estabilidad y el calor de una vida familiar que hacía mucho tiempo le faltaba. Una familia a la que posteriormente se uniría su hermano Warren cuando se retiró del servicio activo en el ejército. En ese contexto hogareño viviría Lewis a lo largo de treinta años, en una casita a las afueras de Oxford llamada *The Kilns* que compraron entre Jack, Minto y Warren. A ese hogar llegarían, cuando comenzaron los bombardeos alemanes sobre Londres durante la II Guerra Mundial, un grupo de niños desplazados que fueron acogidos por la familia y que tendrían un papel importante en la creación de la serie *Narnia Chronicles* (Las Crónicas de Narnia) pues la presencia de estos niños y su influencia en su vida cotidiana (Lewis no había tenido oportunidad de tratar a niños de esas edades) le alentó e inspiró para trazar los personajes de los hermanos Pevensie, protagonistas de la afamada obra⁵.

⁵ Aunque en principio el manuscrito de esta obra, que con el tiempo vendería millones de ejemplares en todo el mundo, fue sólo un borrador que permanecería en un cajón hasta años después, cuando, por influencia de Tolkien y su obra *The Lord of the Rings* (El Señor de los Anillos), Lewis se animó a revisarla para su publicación.

En 1923 Lewis obtuvo los títulos de *First in Classics* and *First in English Literature*, mientras continuaba con su pasión por la mitología nórdica y la Edad Media. En 1925 fue nombrado miembro del Magdalene College, donde comenzó a impartir clases de Filosofía y Humanidades y posteriormente, y durante 29 años, Literatura Inglesa. En el desempeño de su docencia leía constantemente a los clásicos y, gracias a su memoria fuera de lo común, recitaba largos párrafos de Spenser, Milton o Shakespeare en voz alta a sus alumnos. Para calibrar en su justa medida la contribución de nuestro autor a los estudios literarios hemos de tener en cuenta que en aquella época no se estudiaba literatura inglesa en las facultades, pues estos se consideraban estudios para adorno cultural de jovencitas o para diletantes sin mayor ocupación. Lewis les concedió la importancia debida al darles una base histórica y unos fundamentos basados en la crítica literaria (que, por otra parte, por entonces casi se consideraba una pseudociencia en Oxford) con lo que consiguió que pasaran a formar parte del currículo de las facultades, procurándole así a esta disciplina su lugar en el sistema educativo inglés (Wilson, 2005, pp. 76-77).

Fueron unos años muy buenos los que Lewis pasó en Oxford. Encontró en la universidad su lugar en el mundo, el lugar propicio para el desarrollo de su carrera profesional y de su evolución personal: allí pudo entregarse sin cortapisas a la lectura y la escritura, formar amistad con otros estudiosos y eruditos como él, ampliar sus horizontes en el trato con sus colegas, intercambiar ideas, participar en debates e ir dando, a lo largo de los años, unidad y forma a sus vastos y variados conocimientos.

En 1926 Lewis publica una narración que había comenzado a los 16 años, también en forma de versos, titulada *Dymer* (Dymer) sobre la vida de un ciudadano en un estado totalitario, un tema que le preocupará a lo largo de toda su vida. A partir de ahí comienza la publicación de sus más de sesenta obras, que abarcan diferentes géneros:

novela, ensayos sobre literatura, ética, teología, sermones, diarios, cartas, conferencias, charlas radiofónicas: En 1933 publica *The Pilgrim's Regress. An Allegorical Apology for Christianity, Reason and Romanticism*, y tres años después ve la luz su ensayo *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition* (La Alegoría del amor. Un estudio de la tradición medieval), por el que recibiría en 1937 el premio "Sir Israel Gollancz de Estudios Ingleses Tempranos", otorgado por la *British Academy*. Estas obras fueron el comienzo de una larga y fructífera trayectoria como lector, profesor, escritor y crítico literario. Lewis fue un escritor prolífico dotado de una gran imaginación y que dejó por escrito sus experiencias tanto en obras dedicadas a adultos como las dirigidas a un público juvenil, como las célebres *Narnia Chronicles* (Las crónicas de Narnia). Sin embargo, consideramos que antes que detallar una lista de su extensa bibliografía, debemos revisar las obras en su contexto, no tanto cronológico, sino en su funcionamiento como exponentes de la experiencia vital y el pensamiento de Lewis.

Además de una nueva familia, con Minto y su hija, en Oxford encontró amigos, tanto dentro del ámbito universitario como fuera de él, que influirían notablemente en su pensamiento: en 1926 había conocido a J.R.R. Tolkien⁶, profesor de Literatura Medieval en Oxford y que llegaría a ser un amigo íntimo; a Owen Barfield, con quien coincidió en sus años de estudiante en la universidad, al que llegó a considerar como uno de sus maestros, ya que fue uno de los autores que más influencia tendría en Lewis (sobre todo en sus teorías sobre la imaginación y también en cuanto a su conversión al teísmo, y que merece tratamiento aparte en el capítulo dedicado a la imaginación). Importantes también fueron Hugo Dyson, profesor universitario, o Charles Williams, escritor y corrector de Oxford University Press, con quien Lewis estableció una extraordinaria amistad tras la eventualidad que se dio de que ambos leyeran una obra del

⁶ El autor de reconocidas obras fantásticas como *The Hobbit*, *The Silmarillion* o *The Lord of the Rings*, que obtuvieron un gran éxito entre los lectores de todo el mundo y que han sido llevadas a la gran pantalla.

otro y se escribieran a la vez; curiosamente, las dos cartas se cruzaron y ambos establecieron una relación que duraría hasta el prematuro fallecimiento de Williams en 1947, poco tiempo después de haber sido trasladado desde las oficinas de la empresa en Londres a Oxford. Si bien ya le había dedicado el conocido “A Preface to *Paradise Lost*”, prólogo a la renombrada obra de Milton, Lewis quiso igualmente, como testimonio de esta amistad y como reconocimiento a su dedicada labor como editor durante tantos años, publicar en forma de volumen una serie de ensayos escritos por él mismo, Tolkien y otros amigos, titulado *Essays presented to Charles Williams* (Ensayos entregados a Charles Williams) (Lewis, 1947b).

Junto a varios de estos amigos y algunos otros profesores, escritores y artistas Lewis había creado el grupo conocido como los *Inklings*, nombre que se traduciría por “intuición”, “noción”, “pensamiento flotante”, pero que lleva también la idea de *ink*, tinta; algo muy apropiado para una camarilla de lectores y escritores, todos ellos varones, como era corriente en la época. El grupo procedía de uno anterior que había sido inicialmente fundado en 1931 por un estudiante, Edward Tangye-Lean, quien invitó a alumnos y profesores a unirse al club. Entre los primeros en acudir estaban Lewis y Tolkien. Tras la graduación y partida de Tangye-Lean, el grupo se deshizo, pero la idea de una asociación literaria y el nombre mismo fueron recogidos por Lewis, cuyos compañeros le consideraban el *alma mater* del grupo, por su capacidad de unirlos y su generosidad para con todos ellos. Así es que se reanudaron las reuniones; se citaban dos veces por semana: una mañana en los apartamentos de Lewis en St Magdalen College y la tarde de los jueves en un pub de la zona.

En esos encuentros, el grupo, formado en su mayoría por católicos ortodoxos y unidos por su común amor a la literatura, las novelas de ficción, la erudición, los debates y un buen trago, se dedicaban a discutir aspectos de literatura, filosofía, teología

o historia y también a leer en voz alta, bien fragmentos de obras conocidas, bien pasajes de sus propias composiciones, que luego eran, cordial pero severamente, analizadas y criticadas por los demás. No eran siempre muy serias estas reuniones; con frecuencia, las risas y las burlas sobre ciertos pasajes y autores también se permitían, e incluso se celebraban con gran alborozo.

La época más fructífera del grupo de los Inklings se sitúa entre los años 30 y finales de los 40. Sus sesiones regulares se dieron por finalizadas en 1949, aunque continuaron reuniéndose de forma esporádica hasta 1962. Hasta su matrimonio con la escritora estadounidense Joy Davidman en 1956, Lewis seguía participando en sus reuniones. Sin embargo, a partir de su relación y posterior matrimonio con la divorciada Joy Helen Davidman, las cosas cambiaron entre algunos Inklings católicos y Lewis y, poco a poco, se fueron distanciando.

Barfield, que llegaría a ser un pensador, escritor y crítico literario de reconocido prestigio, no fue de los miembros más asiduos a las reuniones del grupo, ya que vivía en Londres, donde ejercía su profesión de abogado, lo cual le impedía asistir con regularidad a los encuentros del club. A pesar de la distancia, llegó a ser gran amigo e incluso abogado personal de Lewis y con su obra *Poetic Diction* (El decir poético) (Barfield, 1928), que, por cierto dedicó a Clive Hamilton (C.S. Lewis), influyó grandemente tanto en éste como en Tolkien.

Según Barfield, los Inklings no consideraban que la literatura o el arte fuesen medios de propaganda que se deberían utilizar para transmitir un mensaje político, ideológico, religioso o de cualquier otra índole; lo que valoraban es que fuese una buena obra de arte y que, por tanto, tuviese valor en sí mismo, lo cual, según este escritor, es un valor cristiano, si bien reconoció en una entrevista que concedió a la periodista Lyle W. Dorset en Kent, Inglaterra durante los días 19 y 20 de julio de 1984, este

planteamiento nunca lo había escuchado de forma explícita durante las reuniones del grupo (Bradley 2019, p. 4). Es una idea importante en cuanto a lo que indica acerca de la concepción sobre la naturaleza fundamentalmente artística de la obra literaria. Lewis sostendrá y defenderá este argumento en su ensayo de crítica literaria *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer).

Además, y para comprender mejor la naturaleza de los Inklings, Barfield expuso, durante una conferencia en 1969, que estos mantenían cuatro ideas fundamentales sobre las cuales sustentaban su trabajo, y que son fundamentales para entender la obra de Lewis: (1), un anhelo por lo infinito y la aceptación de las ideas fundacionales de la cultura occidental resumidas en la existencia y búsqueda de la Bondad, la Verdad y la Belleza, (2) que toda persona está dotada de dignidad, especialmente cuando avanza hacia la santificación (es decir, a alcanzar y manifestar lo mejor de sí mismo como ser humano), (3) la idealización del amor entre los dos sexos y (4) que las historias que son auténticas, las que son de verdad, terminan en un final feliz o hermosos, no en tristeza y desesperación (Kuhl, 1969, p. 10).

5.3 Los gustos literarios de C.S. Lewis

Durante el curso 1922-23, Lewis abandonó los estudios de los clásicos y de la filosofía y se concentró en preparar el grado en Literatura Inglesa, materia que se había convertido en su principal interés.

Tanto en *Surprised by Joy* como a partir de sus ensayos literarios en *Studies in Medieval and Renaissance Literature* (Lewis, 1966), en *Selected Literary Essays* editados en 1969 por Walter Hooper y en la biografía del profesor de Oxford publicada por A.N. Wilson en 2005, *encontramos* cuáles fueron las lecturas y autores favoritos de Lewis.

Fue un gran aficionado a la mitología, sobre todo en su adolescencia y juventud, lo que le proporcionó un conocimiento de los mitos de diversas culturas: sobre todo le interesaba la mitología nórdica; ejemplos son “La saga de Njál” y “La saga de Laxdoela”, de origen islandés y la recopilación que en el siglo XIX realizó Elia Lönnrot a partir del folclore finlandés, en la epopeya titulada *Kalevala* o el libro de Cósima Wagner, basado en la obra de su padre, *Siegfried and the Twilight of the Gods* (Siegfried y el crepúsculo de los dioses), o las recopilaciones *Myths of the Norsemen* (Mitos de los hombres del norte) *Myths and Legends of the Teutonic Race* (Mitos y leyendas de la raza teutona) (Lewis, 1955b, p. 79). Pero, como ya hemos mencionado, igualmente disfrutaba de la lectura de mitos greco-latinos, celtas e irlandeses (Lewis, 1955b, p. 74- 79).

Entre los textos que Lewis leyó con gusto a lo largo de toda su vida estaba *Dream of the Rood* (El sueño de la cruz), poema cristiano fechado alrededor del siglo VIII, perteneciente al género de poesía onírica y que forma parte del corpus de la literatura anglosajona.

Admiraba a Layamon, poeta inglés del siglo XII, autor de un poema en inglés medio titulado *Brut* o *The Chronicles of Britain* (Las crónicas de Bretaña) en el que por vez primera se narran las aventuras del rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda.

De principios del XIII, destacaba *The High Histoy of the Holy Grial*, versos de composición anónima y fecha incierta. Era también un gran conocedor de *Beowulf*, el poema de caballería del siglo XIV, y de *Sir Gawain and The Green Knight* (Sir Gawain y el caballero verde). Del siglo XIV gustaba de leer a Langland, presumiblemente el autor de *Piers Plowman* (Pedro el labrador), alegoría en verso aliterativo en inglés medio que intenta acercar complejos temas religiosos al hombre común, e igualmente a

G. Chaucer, considerado el mejor poeta inglés de la edad media, autor de las renombradas *The Canterbury Tales* (Los cuentos de Canterbury), así como a Dante, al que consideraba maestro de poetas.

Lewis disfrutaba con la obra de T. Malory, compositor o compilador en el XV de *Le Morte d'Arthur* (La muerte del Arturo), crónica sobre el legendario rey y sus aventuras. A caballo entre el XV y el XVI, destacaba al poeta escocés W. Dunbar, a E. Spenser, del siglo XVI, autor de *The Faerie Queene*, (La reina de las hadas) y a Sidney, por su novela de caballería *The Countess of Pembroke's Arcadia* (conocida como La Arcadia).

Entre los poetas metafísicos ingleses, J. Donne, que vivió entre los siglos XVI-XVII, era uno de los favoritos de Lewis, junto con George Herbert, poeta profundamente devocional y alejado de la escuela de Donne, por ser más nítido, menos barroco y a quien Lewis incluye, con el número cuatro, en su lista de los diez autores que más influyeron en su pensamiento y vocación (Wether y Werther, 2015).

Algo posterior, ya en pleno XVII, destacaba a J. Milton, autor de *The Paradise Lost* (El paraíso perdido). Admiraba, desde luego, a Shakespeare; le gustaba tanto leer su teatro como sus sonetos. Valoró la lectura de T. Brown, autor que escribió sobre diversas materias: ciencia, religión y esoterismo, con importantes referencias a la Biblia y a los autores clásicos. Samuel Johnson, autor del siglo XVIII. A caballo entre el XVIII-XIX, estimaba profundamente el mensaje y la narrativa de las obras de Jane Austen y le entusiasmaban los románticos, sobre todo Goethe, Wordsworth y Coleridge. En un ámbito muy distinto, apreciaba en Christopher Wren, escritor de novelas sobre el ejército y la guerra, su mensaje de amistad, camaradería y solidaridad entre los soldados.

Del XIX leyó con gran interés a W. Morris, poeta, diseñador y autor de narrativa de fantasía. De Matthew Arnold, le apasionaba su poema *Sohrab and Rustum*, que le proporcionó ...*a sense of, not indeed of passionless vision, but of passionate, silent gazing at things a long way off* (...una sensación, no de una visión desapasionada, si no apasionada y silenciosa, sobre cosas muy distantes) (Lewis, 1955b, p.57), lo cual supone una primera clave para la idea que desarrollaría muy posteriormente en su libro *An Experiment in Criticism* (La experiencia lectora) acerca de “la literatura como una serie de ventanas” y de ahí a su propuesta de «Literatura como *Logos*», como forma de conocimiento. A continuación encontramos al escritor de ficción que más influyó en su narrativa de fantasía, el escocés G. MacDonald (Lewis, 1955b, pp. 169-171).

Hubo una época, en su primera juventud, que leyó con gran interés a Bernard Shaw y a Ruskin, según dice porque contenían ideas embrionarias sobre el socialismo, que por entonces parecían atraerle, si bien después abandonó junto con la lectura de estos autores (Lewis, 1955b, p. 165).

De los clásicos novelistas ingleses, a los que llegó de la mano de su amigo Arthur Greeves, no sentía gran aprecio ni por Thackeray ni por Dickens. Sin embargo, admiraba tanto a Jane Austen como a las hermanas Brönte. Al principio no le interesaban, en cambio, tras leer sus obras, consideró que estas escritoras, con su atención a los detalles y experiencias de la vida cotidiana, (familia, vecinos, relaciones, comida, lugares, climatología...) completaban admirablemente las lecturas más fantásticas del joven Lewis (1955b, p. 145).

En lo que a poesía se refiere, uno de sus poetas favoritos fue W.B. Yeats, del que admiraba la atmósfera crepuscular de sus poemas, así como su amor a Irlanda y las tradiciones y mitologías celtas e irlandesas. Yeats le condujo a la lectura de Maurice Maeterlinck, dramaturgo y ensayista belga, conocido por ser el principal exponente del

teatro simbolista y autor muy leído en aquel momento, y que también dedicó varios de sus libros al estudio de los insectos, tema que, como hemos visto, atraía tanto como repelía al joven Lewis (1955b, p. 166).

Un lugar destacado en sus lecturas ocupó igualmente G. K. Chesterton, al que leyó durante su convalecencia en un hospital de guerra y con posterioridad en Oxford; considera que este autor tuvo un papel fundamental en su vuelta al cristianismo (Lewis, 1955b, p. 180, 202), (Wilson, 2005, p. 76).

Entre los antiguos, considera a Platón, Esquilo y Virgilio los más religiosos y los que le nutren (Lewis 1955b, p. 202). Durante su estancia con el profesor Kirkpatrick, leyó también por extenso a Apuleyo y a Lucrecio, al que menciona en varias ocasiones en su autobiografía. Y se confesaba igualmente gran admirador de Agustín de Hipona.

Entre los modernos destaca la influencia que sobre su pensamiento tuvo Bergson, que le enseñó a evitar las trampas que acechan alrededor de la palabra “nada” y también a comprender a Goethe, a valorar los salmos y a apreciar a artistas que encontraba resonantes, dramáticos, inflamados, algunos ya mencionados en el párrafo anterior, como Beethoven, Tiziano, Dunbar, Píndaro, Christopher Wren (Lewis, 1955b, p. 187-188). Él mismo escribiría en 1958 *A Reflection on Psalms* (Reflexiones sobre los salmos) sobre la poesía en la que se arroja su mensaje. También le ayudó la lectura del Bergson con la idea de la “necesaria existencia” (Bergson, H., 2013), frente a la idea de Shopenhauer (Shopenhauer, A., 2018) de que el universo “podría no existir”, devolviéndole de ese modo la esperanza.

Le gustan hasta cierto punto, le entretienen, pero no le “alimentan”, los encuentra flojos: los filósofos Bacon (que le parece pretencioso y a quien criticará abiertamente en *The Abolition of Man*) y Voltaire, el economista J. Stuart Mill, el historiador E. Gibbon, los autores B. Shaw y H. G. Wells (cuyas novelas había leído con fruición durante su

adolescencia) porque, en su opinión, *The roughness and density of life did not appear in their books* (La rudeza y la densidad de la vida no aparecían en sus libros) (Lewis, 1955b, 202).

De estas querencias literarias y filosóficas de Lewis, se deduce qué es lo que en la literatura consideraba que, más allá de gustarle o entretenerle (cosa que tampoco despreciaba en la literatura), también le satisfacía o le “nutría” de un autor y su obra. En primer lugar está claro que le apasionaba el mundo de los mitos, sobre todo las grandes epopeyas nórdicas. En segundo lugar, los poemas religiosos de la literatura anglo-sajona y los autores cristianos medievales. La Biblia fue una fuente inacabable de lecturas, en su libro *Miracles* (Milagros) (Lewis 1947a) se encuentran numerosas citas y referencias a pasajes bíblicos que dejan claro sus profundas lecturas del libro sagrado. Igualmente leyó por extenso sobre las religiones orientales, tales como el hinduismo, el budismo, el islamismo y su relación con el cristianismo⁷. Queda patente su conocimiento sobre el tema en *The Abolition of Man* y en algunas piezas de su correspondencia privada. A continuación (sin que esto implique más que una ordenación con fines prácticos) apuntaremos a los autores clásicos que expresaban un tipo de religiosidad o que exploraban la idea de un mundo sobrenatural. Luego venían los escritores o filósofos cristianos posteriores; los poetas de todas las épocas que expresan sentimientos religiosos, elevados, trascendentes; los escritores que buscan la verdad tras la experiencia sensorial, mediante el mito la religión o el conocimiento esotérico; aquellos que le proporcionan esperanza y fe, los que le iluminan y son ardientes, fogosos, intensos en sus creencias. En general, le atraían autores que le presentan vislumbres de un mundo más allá de las percepciones sensoriales y, por tanto, le despiertan, por su belleza y su temática, esa sensación de *longing* (anhelo) de la que ya hemos hablado

⁷ Queda explícito en la carta que Lewis dirigió al escritor estadounidense Sheldon Vanauker el 14 de diciembre de 1950. (Lewis, 1950b)

anteriormente. Obras que estimulan su imaginación poética y sus ansias de conocimiento trascendente, que proponen una ordenación final de los acontecimientos dirigida hacia bien y que, por eso mismo, dotan de sentido a la vida. Aspectos todos ellos que encontraremos luego reflejados en su vida y trasladados a su pensamiento, creencias y literatura.

Concluiremos este apartado con la relación que ofreció Lewis ante la pregunta que, en 1962, le remitió la revista norteamericana *Christian Century* sobre quienes eran los diez autores y obras, que más habían influido en su vocación y su filosofía de vida. La lista quedó así. 1) *Phantastes*, de George MacDonald, 2) *The Ever Lasting Man*, de G. K. Chesterton, 3) *The Aeneid*, de Virgilio, 4) *The Temple*, de George Herbert, 5) *The Prelude*, de W. Wordsworth, 6) *The Idea of Holy*, de Rudolf Otto, 7) *The Consolations of Philosophy*, de Boethius, 8), *The life of Samuel Johnson*, de James Boswell, 9) *Descend into Hell*, de Charles Williams, 10) *Theism and Humanism*, de Arthur James Balfour (Werther y Werther, 2015).

5.4 *Surprised by Joy*: ateísmo, teísmo y regreso al cristianismo

Surprised by joy, impatient as the wind

(Cautivado por la alegría, impaciente como el viento)

William Wordsworth

Surprised by joy (Cautivado por la alegría) es la obra autobiográfica de Lewis (1955b), en la que recoge su trayectoria desde su fe infantil, pasando por el ateísmo de su juventud, hasta su retorno a la fe cristiana de su madurez. Un libro que dedica a Bede Griffiths, O.S.B (1906-1993), alumno que estudió Filosofía y Literatura Inglesa bajo su tutelaje, y a quien le unió una amistad para toda la vida. Tras ordenarse como monje

benedictino, Griffiths había partido a la India donde se convirtió en una especie de yogui cristiano.

Recordemos que Lewis (1955b, p. 26) había abandonado las creencias religiosas a muy temprana edad, cuando se encontró habitando un mundo vacío y frío tras la muerte de su madre, si bien pareció recuperarla en parte al encontrarse con los ritos y ortodoxia anglicanos en el primer internado en Inglaterra, para rechazarla de nuevo a los 13 años. Más adelante, en su juventud, pasó por un largo período de ateísmo, inmerso en la filosofía materialista, mostrándose de acuerdo con la máxima de Lucrecio: “si dios hubiera creado el mundo, no sería un mundo tan débil e imperfecto como conocemos”. Sin embargo, y a pesar de todas sus reticencias, como medievalista que era, Lewis aún sentía la atracción por la ética y la belleza del cristianismo, pero, sin embargo, se sentía espiritual y psicológicamente preso de una coraza, un corsé, una armadura que le impedía sentirse a gusto en el mundo y desarrollar sus potencialidades (Lewis, 1955, p. 212). Era muy joven, y aún tardaría un tiempo en ampliar su perspectiva al darse cuenta de que podría liberarse de esa armadura, que en su mano estaba la posibilidad de elegir el seguir llevándola o desprenderse de ella.

El verano de 1929 supuso un punto de inflexión en la vida de Lewis. Ninguna filosofía o pensamiento crítico o lecturas teológicas le conducían al cristianismo; fueron sus lecturas de *The Everlasting Man* (El hombre eterno) de G.K. Chesterton (Chesterton, K. G. 2017), obra que le causó honda impresión, las conversaciones con algunos de los Inklings, en especial Barfield, Tolkien y Dyson, lo que empezó a socavar sus teorías materialistas sobre la existencia. Además, sus experiencias de lo numinoso ya desde la infancia, el empleo de una facultad que tenía desarrollada en alto grado gracias a sus lecturas, la imaginación, y la ayuda que le proporcionaba su mente clara y analítica, le llevaron a concluir que las historias, los mitos, pueden no sólo contener una

verdad, sino “ser la verdad” y, con el tiempo, le llevaron a abrazar la fe cristiana, esta vez desde la madurez.

En ese momento comenzó a sentir que volvían sus “anhelos” de antaño, y que, de alguna forma, se aproximaba a Dios. Tras regresar de Irlanda, de la que sería su última visita a su padre, ya moribundo y con el que en parte se había reconciliado, tuvo una experiencia mística mientras viajaba en autobús:

I became aware that I was wearing some stiff clothing, like corsets, or even a suit armour, as I were a lobster. I felt myself being, there and then, given a free choice. I could open the door or keep it shut; I could unbuckle the armour or keep it on. Neither choice was presented as a duty; no threat or promise was attached to either, though I knew that to open the door or to take off the corset meant the incalculable (Lewis, 1955b, p. 212).

(Noté que llevaba una vestimenta rígida, como un corsé, o incluso una armadura, como si fuera una langosta. Y sentí, que, en ese momento y lugar, se me estaba concediendo la posibilidad de elegir. Podía abrir la puerta o mantenerla cerrada, podía quitarme la armadura o dejarla puesta. Ninguna de las posibilidades se presentaba como obligación, ninguna amenaza o promesa venían unidas a ella).

Poco tiempo después, en ese mismo año de 1929, en sus apartamentos de la universidad; una especie de epifanía durante la cual se rindió. Como hijo pródigo regresó y admitió que *God was God* (Dios era Dios), se arrodilló y rezó. A partir de entonces *the most dejected and reluctant convert in all England* (el más abatido y reacio converso en toda Inglaterra) (Lewis, 1955b, p. 217) empezó a asistir diariamente a los oficios en la capilla de su *college*.

Fue el principio del despegue de su capacidad como escritor. A partir de este momento y debido precisamente a su rendición, ocurrió una especie de liberación en su interior, un despojarse de la armadura, un desbloqueo de las emociones y la imaginación que hizo que comenzase a escribir con una vitalidad y frescura de la que sus escritos anteriores habían carecido. La conversión supuso un retornar al sentimiento religioso de su infancia, en la que se mezclaban las creencias familiares, el amor por la tierra y las tradiciones junto a un sentimiento de añoranza por un tiempo, un lugar y unas gentes perdidos para siempre. Se produjo además en un momento en que Oxford estaba dominado por un idealismo denominado el *New Look* totalmente opuesto al cristianismo y del que él mismo había sido partícipe (Lewis, 1955b, pp. 187-201). En este ambiente social, intelectual y académicamente hostil a sus recobradas creencias, Lewis acabaría por defender el carácter sobrenatural del cristianismo, enfrentándose de paso al racionalismo teológico del protestantismo alemán, que consideraba que los Evangelios eran una especie de relatos cuya lectura, siendo sugerente, servía para despertar el interés y la fe, pero que en forma alguna narraban una realidad.

De todas formas, creía en Dios, pero todavía no en Cristo; para llegar a Él tenía por delante un largo camino. De hecho, el mayor escollo que encontraba para acabar de rendirse a la fe cristiana era, por un lado la consideración sobre la naturaleza divina de Cristo, y por otro, el que no acababa de entender qué sentido tenía su muerte en la cruz para la salvación de los hombres; no entendía, por muchas vueltas que le daba en su cabeza, el significado del sacrificio.

La tarde del 19 de septiembre de 1931 se encontraba en medio de una acalorada conversación con J. R. R. Tolkien y Hugo Dyson; hablaban de religión y de mito. Lewis cuestionaba cómo era posible que el mito de un joven que muere de forma sacrificial apareciese en culturas muy diferentes: Balder en la mitología nórdica, Adonis

en la griega, Osiris en Egipto y Jesús en los Evangelios. Cabría pues preguntarse si éste último no sería también un mito tal y como se entiende que lo son los anteriores. “Naturalmente”, fue la respuesta de Tolkien, el cristianismo es un “mito”, pero ocurre que es “el mito que es verdadero”, que se ha encarnado realmente en la Historia; Jesús fue hombre en un tiempo y en un espacio concreto y determinado, a la vez que encarnación divina (Wilson, 2005, p. 125, 135).

Tolkien argumentaba que el cristianismo, además de ser histórico, es una historia (*story*) que tiene sentido al tiempo que atrapa la imaginación y que, por ser verdadera, coloca al resto de mitos en una posición distinta, preparatoria, diríamos. Esta formulación fue reveladora para Lewis, pues le mostró el vínculo que le faltaba para comprender la forma en que el cristianismo y la literatura se conectaban entre sí mediante el nexo de la *imaginación*. Puesto que las narraciones de carácter fantástico avivaban en las gentes, sobre todo en la infancia —la edad más propicia para sembrar estas semillas—, un curioso interés por comprender que existen cosas que están más allá de una percepción inmediata por los sentidos y que el misterio, lo inexplicable, lo sobrenatural, está constantemente presente en la vida del hombre. Un interés que, una vez despertado, se podría convertir más fácilmente en un verdadero interés espiritual, que, al llegar a una cierta madurez, excedería con mucho el gusto por las narraciones fantásticas⁸. De ese convencimiento, pasó luego al problema central de justificar que el mito cristiano era “el mito verdadero”. Lewis acabó por concluir que todas las religiones perciben una vislumbre de Dios, pero únicamente el cristianismo dibuja el retrato total.

Su “iluminación” se produjo nueve días después de aquel debate con Tolkien y Dyson, durante un viaje familiar a un zoo de la ciudad de Dunstable, con Maureen y Minto, Warnie and Jack. Lewis cuenta que cuando comenzó ese viaje él no creía que

⁸ Una teoría que ya había defendido el poeta Samuel T. Coleridge, como veremos con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a su teoría sobre la imaginación y la influencia que ésta tuvo sobre el pensamiento y la escritura de Lewis. (Coleridge, 1812, 1817)

Jesús fuese el Hijo de Dios, pero cuando llegaron al zoo, creía. De modo que retornó al cristianismo y decidió que era su obligación extender la fe a través de sus escritos y conferencias, convirtiéndose con el tiempo en uno de los mayores apologetas cristianos del siglo XX, sin duda uno de los que más, sino el que más, público alcanzó con sus escritos (Lewis, 1955b, p. 223).

Ahora bien, su regreso a la fe cristiana no supuso su conversión al catolicismo romano, pues nunca consideró que fuese necesario; su familia pertenecía a la Iglesia Anglicana, llamada también Iglesia de Inglaterra, la cual era para él una institución tan diferente en ciertos aspectos de la Iglesia de Roma como de los protestantes fundamentalistas. El anglicanismo posee un aspecto más seglar y civil que el catolicismo, más afín a la tradición familiar de Lewis, a la cultura e idiosincrasia de su lugar de origen y, por tanto, más cercana a su pensamiento y sentir. Además, seguramente no podemos menospreciar la influencia que el sentimiento de odio furibundo que el abuelo Hamilton y su querida niñera Lizzy Endicott (un sentimiento compartido por mucha gente en el norte de Irlanda por aquel entonces) expresaban abiertamente hacia Roma, el Papa y sus representantes, podía haber tenido en la mente infantil. Junto a esto, Lewis era muy poco “evangelista”, le desagradaba el *ethos* del protestantismo; le contrariaba su rigor doctrinal y, sobre todo, su énfasis en la salvación por la fe, algo que nunca aceptó (Wilson, 2005, p. 137). Por lo demás, tampoco le interesaba entrar a discutir las diferencias entre las diferentes doctrinas, de modo que, para zanjar la cuestión, en su libro *Reflections on Psalms* (Reflexiones sobre los salmos), publicado en 1958, se declara “*a member of the Church of England*” (miembro de la Iglesia de Inglaterra) (Lewis, 1958, p. 8).

Es en estas circunstancias cuando escribe su primer libro en prosa, *The Pilgrim's Regress* (El regreso del peregrino). Ficción alegórica publicada en 1933, inspirada en

la célebre obra que John Bunyan había escrito en 1678, *The Pilgrim's Progress from this world to that which is to come* (El progreso del peregrino desde este mundo al que ha de venir). Había comenzado la redacción del texto tras un viaje a su Irlanda natal y a su regreso a Oxford, escribió a su amigo Arthur Greeves: *We have come to Puritania, and that was my father house* (Hemos estado en Puritania, que es la casa de mi padre) (Wilson, 2005, p. 133). La novela trata del viaje de su protagonista a través de tierras en las que abunda el pecado, sobre todo la lujuria.

De todas formas, en esta obra Lewis todavía no había encontrado su “voz”, esa frescura, ingenio y vitalidad características de su estilo posterior. Todavía su escritura parece pesada y gris. A pesar de ello, el tono con el que termina, mediante la canción del ángel es de optimismo y alegría, muy diferente a lo que habíamos encontrado en sus poemario *Spirits in Bondage* (Espíritus en cautiverio) o en *Dymer* (Dymer), su anterior y primera narrativa en verso.

Poco después, y con propósitos semejantes, emprendió la escritura de la trilogía cósmica: *Out of the Silent Planet* (Lejos del planeta silencioso) (1938), seguida por *Perelandra: Voyage to Venus* (1943) (Perelandra: Viaje a Venus) y completada la serie con *That Hideous Strength* (Esa horrible fuerza) (1945). La escritura de esta obra se originó a partir de un desafío surgido en una conversación con Tolkien acerca del estado de la novela de ciencia ficción en su época. Lewis sigue en su trilogía la estela de H.G. Wells, pero va más allá y añade una especie de llamémosle “teología-ficción”. En la obra se aúnan el Lewis satírico al estilo de su compatriota Jonathan Swift, el lector de literatura clásica y medieval, el lector de ciencia-ficción, junto al apologeta del cristianismo y el Lewis romántico (Wilson, 2005, p. 154). Se mezclan elementos de la imaginación de Tolkien, como los *eldila*, seres semejantes a los *elfos* de *El señor de los anillos* (Tolkien, 1954-55) que Lewis hace pasar por ángeles, con elementos propios del

cristianismo tales como la caída del hombre. Además de revisar en sus páginas los dramas humanos: la culpa, la responsabilidad, el pecado, aborda cuestiones metafísicas en un mundo dominado por el mecanicismo y el idealismo científico que, atrapado por las garras de la *hybris*, promete la mejora del género humano y acaba por arruinarlo; una de las cuestiones que más preocupaban a Lewis y que retomará en muchos de sus escritos posteriores, sobre todo, como veremos en su ensayo *The Abolition of Man* (La abolición del hombre), al que dedicamos un capítulo más adelante.

5.5 De nuevo la guerra

En septiembre de 1940 comenzó el bombardeo alemán sobre la población británica. En esas circunstancias, Lewis fue requerido por la BBC para emitir unas charlas radiofónicas en las que hiciese apología del cristianismo; su mensaje, a través de su voz que cautivaba, tuvo una enorme difusión ya que confortó y ayudó a parte de la población a sobrellevar esos tiempos difíciles, con lo que Lewis llegó a ser considerado como el mayor radio comunicador durante la contienda, superando incluso al mismo Winston Churchill, según su biógrafo A. N. Wilson (Wilson, 2005, p. 173).

Esas charlas, que le convirtieron en una celebridad en Inglaterra, fueron posteriormente recogidas en un volumen publicado en 1952 y titulado *Mere Christianity* (Mero cristianismo). De entre sus libros, es uno de los que alcanzó mayor éxito de público, gran parte del cual se debe al estilo narrativo que emplea, a la utilización de imágenes que apelan a la imaginación y a que conserva la frescura e inmediatez del medio radiofónico: su voz poseía un tono agradable y al tiempo se escuchaba grave y firme, sus palabras resuenan con los sentimientos de sus oyentes, el lenguaje que emplea es accesible a la mayoría de la gente, narra historias que ilustran sus aseveraciones, presenta analogías y, sin exponer una teología compleja, aporta razones

intelectuales a través de las cuales hace un llamamiento a sus oyentes y lectores para que se planteen sus creencias sobre Dios y la conducta que exige una vida cristiana.

El tema de Dios, su relación con el Hombre, el dolor que se encuentra en el mundo, eran temas que preocupaba a Lewis desde tiempo atrás; en realidad pensaba en ello desde que era adolescente, como se aprecia en sus primeros poemas. En 1940 había escrito *The problem of pain* (El problema del dolor) en el que intenta dar explicación racional a la cuestión de cómo Dios puede permitir el dolor en el mundo. El libro, dedicado al grupo de los Inklings, comienza con una cita de MacDonald, tomada de “The Eloi”, uno de los sermones del escocés y reza así: *The Son of God suffered unto the death, not that men might not suffer, but that their sufferings might be like His* (El Hijo de Dios padeció hasta la muerte no para que los hombres no sufriesen, sino para que sus sufrimientos fuesen como los suyos). (George MacDonald, 1867-1889, 1st series)

En 1942 publicó *The Screwtape Letters* (Cartas del diablo a su sobrino) sobre el efecto de las tentaciones en los seres humanos. Un relato en el que, combinando humor y seriedad, se narra como un diablo experimentado instruye a un joven aprendiz a su cargo en el proceso de la tentación a los hombres a través de las cartas repletas de consejos, advertencias y amonestaciones que le envía.

El libro, una sátira cargada de acidez, alcanzó un gran éxito tanto en Gran Bretaña como EEUU. En sus páginas defiende sobre todo la necesidad de volver a la idea de pecado, de tomar conciencia no sólo de los grandes pecados, como pudiera ser el asesinato, sino de los cotidianos, de los que pueden pasar desapercibidos e incluso llegamos a justificar porque se deslizan con suavidad en nuestro actuar diario y para los que encontramos justificación, en muchas ocasiones, con la aquiescencia del mundo: orgullo, vanidad, envidia, glotonería, lujuria, etc. Al elegir la primera persona para la

narración, el autor hubo de ponerse en la piel del diablo, tuvo que adoptar el punto de vista del maligno empleando para ello todo el sarcasmo y crueldad que era capaz, sin por ello sucumbir a la perspectiva demoníaca. El usar toda su capacidad satírica (vena que, como ya sabemos, había heredado de su padre, Albert Hamilton), hizo que sacase su parte más sádica, llevándole el esfuerzo a un estado de tensión y agotamiento que le incapacitó para la escritura durante un tiempo (Wilson 2005, p. 178).

A continuación vendría la publicación de su reconocida obra *The Abolition of Man. Reflections on Education With Special Reference to the Teaching of English in the Upper Forms of Schools* (1943) (*La abolición del hombre*), en la que critica el tipo de enseñanza doctrinaria, que, en opinión que ilustra con ejemplos, se practicaba en las escuelas de su tiempo y advierte sobre cómo ese adoctrinamiento impide el desarrollo de la capacidad crítica de los niños y jóvenes. De paso, reflexiona sobre la capacidad destructiva de la ciencia y la técnica usadas de una forma utilitarista y mecanicista, ignorando con ello la naturaleza esencial del hombre, de modo que, en lugar de favorecer el desarrollo del género humano, lleguen a provocar su aniquilación.

Llegado el final de la II Guerra Mundial, Minto tenía 73 años y su salud estaba deteriorada, al tiempo que Warnie se había convertido en alcohólico y dependía en gran medida de su hermano. En la entrevista que le realiza Nilson, June Flewett, una de las niñas desplazadas de la guerra que convivió en *The Kilns*, y que continuó manteniendo la amistad con la familia durante los siguientes años, define la actitud de Lewis hacia Minto como la más cariñosa, atenta y amable que pueda darse: la cuidó en sus últimos años en los que ella sufrió demencia con una gentileza, afecto y generosidad fuera de lo común, además de correr con todos los gastos derivados de la enfermedad de ella. Minto falleció en febrero de 1951, finalizando en este momento casi treinta años de relación entre ambos. Sin embargo, su muerte liberó a Lewis, en el sentido de que le eximió de

muchas cargas familiares, emocionales y físicas. A partir de este momento, con más tiempo para escribir, sin las constantes distracciones domésticas que Minto imponía, su producción literaria aumentó a un ritmo creciente en todos los campos.

A pesar de los problemas familiares, acababa de escribir *The Great Divorce* (El gran divorcio: un sueño), publicado en 1945. Basado en un sueño del propio autor sobre el cielo y el infierno, contiene claras referencias al poema de William Blake (1757-1827) *Marriage of Heaven and Hell* (Matrimonio del cielo y el infierno). El texto vio primero la luz en forma de capítulos en un periódico anglicano, *The Guardian*, entre 1944 y 1945. La novela comienza con un viaje a en un autobús volador hacia una meseta luminosa donde se encuentran gentes procedentes del infierno, del purgatorio y del paraíso. Un viaje en el que su admirado George MacDonald hace de guía moral, a modo de un Virgilio moderno. En esta obra de ficción se plantea una inevitable separación entre el bien y el mal y se concluye que no hay reconciliación posible entre ambos. El mal puede, si acaso, ser vencido, que no extinguido. Lo que nunca hará es evolucionar hacia el bien; esa es la tesis defendida por Lewis, contrapuesta a la declarada por Blake en su poema.

En el período que abarca desde 1950 hasta 1956, vieron la luz las siete novelas para niños y jóvenes que componen las conocidas *Chronicles of Narnia* (*Las Crónicas de Narnia*), una obra en la que Lewis realiza una síntesis de su pensamiento, imaginación y fe y que supuso su consagración definitiva entre los lectores jóvenes en todo el mundo. Es probablemente su obra más conocida y, muchos años después de la muerte de su autor, siguen siendo publicados colecciones de sus siete volúmenes. De todas formas, no siempre ha sido esta obra tan bien considerada por la crítica como lo ha sido por el público.

Las raíces de esta narración están en las imágenes surgidas en su mente infantil, en la presencia y el trato con los niños que se alojaron en su casa durante la guerra, así como en la relación con Tolkien y su aprecio por los libros de ficción que éste escribía, y fue también uno de los frutos de aquella conversación sobre “*el mito que resulta ser verdadero*” que había mantenido con Tolkien allá por septiembre de 1931. Sin duda, también fue crucial para su escritura su conversión al cristianismo. En los libros sobre el reino de Narnia se combina el Lewis cristiano con el Lewis medievalista. En ese mundo los niños descubren que todo lo que han amado en la tierra son sombras de lo que permanece intacto en Narnia. El reino de Narnia es simbólico de la realidad, o parte de ella, que permanece oculta tras las formas perceptibles por los sentidos.

Mientras tanto, en el ámbito académico su creciente fama como escritor apologético causaba muchas envidias y resentimientos entre sus colegas de Oxford, quienes le reprochaban que un profesor de Oxford, un *don*, equivalente a un catedrático de universidad, escribiese una forma de teología popular. Por lo demás, ya hemos mencionado que en el Oxford de la post-guerra el cristianismo era anatema, mientras que Lewis se estaba convirtiendo en un apóstol de su fe, por lo que, a pesar de su eminencia en la materia que enseñaba, Literatura medieval y Renacentista Inglesa, no lograba un ascenso profesional o una beca que le patrocinase. Por contra, entre el público general la fama de Lewis como conferenciante estaba en ascenso. Su estilo fascinaba a los oyentes, su voz poseía un tono cautivador y su mensaje de esperanza abría puertas y ventanas al espíritu. Por añadidura, vehemente como era en su discurso, nunca perdió una forma de modestia que resultaba muy atractiva (Wilson, 2019). De modo que a sus conferencias acudían multitud de gentes deseosas de escucharle, hasta el punto de que era difícil encontrar locales del tamaño adecuado para albergar a las audiencias que atraían sus convocatorias.

5.6 Últimos años en Cambridge

Lewis construyó a lo largo de su vida una sólida carrera en el mundo de las letras, por la que obtuvo importantes reconocimientos a su labor como profesor y literato, tanto por parte del público como de diferentes instituciones académicas. Tras aquel primer premio *Sir Israel Gollancz* en 1939 por sus estudios medievales, llegaron otros galardones. En 1946, la Universidad de St. Andrews, la más antigua de Escocia y una de las más prestigiosas del Reino Unido, le concedió el título honorífico de *Doctor of Divinity*. En 1948 fue admitido como Miembro de la *Royal Society of Literature* de Gran Bretaña. En 1951 obtuvo el reconocimiento *Doctor Honoris Causa* en Letras por la Universidad de Laval en Quebec. En 1955 fue nombrado Miembro de la *British Academy* y poco después rehusó la Orden del Imperio Británico. En 1957 recibió la *Carnegie Medal*, un premio al libro infantil o juvenil más destacado del año, concedido por la The Library Association en reconocimiento por su obra *The Last Battle* (La última batalla), el título con el que finaliza la serie *Narnia Chronicles*. En 1958 Lewis fue elegido Miembro Honorario de la *University College*, en Oxford, y un año más tarde nombrado *Doctor Honoris Causa* en Literatura por la Universidad de Manchester⁹.

En 1954, la universidad de Cambridge le hizo el primer ofrecimiento para que ocupase la Cátedra de Literatura Medieval y Renacentista Inglesa, un puesto específicamente diseñado para él, pues su ensayo *The Allegory of Love: A study in Medieval tradition* (La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval) se había convertido en libro de texto en sus aulas, granjeándole una reputación. Además Lewis acababa de publicar un volumen sobre la literatura inglesa del siglo XVI *English literature in the XVIth century, excluding drama* (Literatura inglesa del siglo XVI,

⁹ El listado de estos premios se puede encontrar en su página web oficial: <https://www.cslewis.com/us/about-cs-lewis>

excluyendo el drama) (Lewis, 1954) que alcanzó renombre tanto por su erudición como por el acercamiento innovador a los estudios literarios que suponía.

Hasta dos veces declinó el puesto que se le ofrecía, ya que consideraba que no le compensaba estar un trimestre entero alejado de Oxford, ciudad en la que se sentía a gusto y donde tenía amigos con los que charlar y tomar una copa en el pub. Pero su principal razón era Warnie, su hermano, que para entonces había caído por completo en el alcoholismo. Fue su amigo Tolkien quien explicó la situación a la universidad de Cambridge, que accedió a que Lewis pudiera desplazarse semanalmente, sin necesidad de quedarse todo el trimestre en su *college*, como era lo habitual para los profesores. En esos términos, Lewis aceptó el puesto.

Según Wilson (2005, p. 289) “a Lewis le gustó Cambridge, y, al contrario lo ocurrido con Oxford, “a Cambridge le gustó Lewis”. Se refiere, naturalmente, al mundo académico de ambas instituciones. En el aula magna de su nueva universidad impartió su primera conferencia el mismo día que cumplía 56 años, el 29 de noviembre de 1954. La expectación era tal, que incluso la BBC se propuso realizar una emisión en vivo del acto. En esta ocasión, Lewis no expuso un tema sobre el que disertaría, sino que se presentó a sí mismo como un hombre que abanderaba el estudio del mundo antiguo: un período que abarcaría desde los clásicos greco-latinos hasta el siglo XIX, y que se desarrollaba a los largo de los años como esencialmente el mismo, es decir, presentaba una continuidad en el pensamiento. Luego, sostenía, vendrían las máquinas, el ateísmo, la ruptura, la separación, la fragmentación en las relaciones y en el pensamiento, por tanto en la cultura, en el interior del hombre y en la sociedad.

Lewis no se consideraba parte del mundo moderno, tecnológico y descreído, como ya había dejado patente en *La abolición del hombre*, de 1943. Concluyó la disertación advirtiendo a sus oyentes que tenían ante ellos el ejemplo de un hombre de

cultura occidental, una especie de “*dinosaurio intelectual*”, lo cual no era del todo cierto, pues muchos otros de su generación pensaban y opinaban lo mismo que él. Sin embargo, era un hombre de su tiempo, pues intentó con todas sus fuerzas comprenderlo y aportar soluciones a los problemas del mundo en que le tocó vivir, pero al que no le gustaba ni ser moderno, si eso suponía despreciar y abandonar la tradición, ni los cambios que se estaban produciendo en todos los ámbitos económicos, sociales, culturales y políticos.

Su energía en la defensa de sus creencias, su estilo vivaz, fogoso y popular, salpicado de paradojas y comentarios de profunda penetración psicológica y espiritual, la claridad de sus observaciones, el estilo directo, ameno, optimista, que no iluso, su escritura ágil y erudita, salpicada de citas, anécdotas y paradojas, atraían a un gran número de lectores, muchos de los cuales le escribían y a los que respondía puntualmente y sin falta (de ahí que su correspondencia se cuente por cientos de cartas). Entre estos lectores de ultramar se encontraba la escritora judía estadounidense convertida al cristianismo, Helen Joy Gresham, de soltera Davidman, con quien mantendría una nutrida relación epistolar antes de que ella viajase a Inglaterra en 1952 con la intención, entre otros motivos, de conocerlo en persona, pues admiraba las obras apologéticas, como *Mere Christianity* (1952) e incluso les atribuía parte del mérito de su conversión. A esta mujer, y a la importancia que su presencia cobró en la vida de Lewis, le dedicaremos un apartado del siguiente capítulo.

5.7 Las mujeres en la vida de C.S. Lewis

Misoginia es un término que, en ocasiones, se ha aplicado a la actitud de Lewis frente al sexo femenino, y tal vez en ciertos aspectos, de forma más o menos inconsciente, y en un plano intelectual lo fuese, sobre todo antes de su matrimonio con Helen Joy Davidman. Sin embargo, y aún reconociendo que podía haber en él algo de

este tipo de sentimiento de extrañeza e incluso de rechazo ante lo femenino, fruto de su educación y la época en que vivió, también consecuencia de esa especie de “guerra de sexos” que, a nuestro parecer, es inevitable entre hombre y mujer en toda época y lugar, pues cualquier persona admitirá que siempre va a haber aspectos del otro sexo que nos extrañen puesto que no podemos comprenderlos; hay que aceptar que no es posible comprender una experiencia que no es propia, una realidad que no encarnamos. Por tanto es común, forma parte de nuestra naturaleza humana y no hay por qué ocultarlo, que algunos comportamientos del otro sexo nos desconcierten, e incluso molesten e irriten o atemorizen. Acerca de este extrañamiento se expresó con la rotundidad que le caracterizaba:

No one ever really appreciated the other sex -just as no one really appreciates children or animal –without at times feeling them to be funny. For both sexes are. Humanity is tragic-comical; but the division into sexes enables each other to see in the other the joke that often escapes it in itself- and the pathos too. (Lewis, 1960b, p. 86)

(Nadie realmente aprecia al otro sexo -como nadie realmente aprecia a los niños o los animales- sin, al mismo tiempo sentir en ocasiones que son raros. Porque ambos sexos lo son. La humanidad es tragicómica; pero la división en sexos nos permite ver el chiste en el otro, que con frecuencia uno no es capaz de ver en sí mismo- y también la carga existencial que conlleva.)

Y tampoco dudaba en justificar con franqueza su desconocimiento del mundo femenino *What were the women doing meanwhile? How should I know? I am a man and never spied the mysteries of the Bona Dea (¿Qué estaban haciendo las mujeres mientras tanto? ¿Cómo iba yo a saberlo? Soy un hombre y nunca he espiado los secretos de la Gran Diosa) (Lewis, 1960b, p. 75).*

En sus últimos años, tras su unión afectiva con Helen Joy Davidman (a la que además de amar, admiraba profundamente por su actitud ante la vida), había matizado sus pensamientos. Pasó entonces a creer que había una especie de “espada” divisoria entre los dos sexos hasta el matrimonio, una verdadera unión que los reconciliaba. En sus últimos años llegó a declarar que tan arrogante es definir como “masculinas” las virtudes de franqueza, justicia y caballerosidad cuando se encuentran en una mujer como lo es describir la sensibilidad, tacto o ternura en un hombre como características “femeninas” (Lewis 1961a, p. 24).

Dicho esto, y a la luz de sus escritos, que es lo que nos debe guiar, tanto en su poesía y narrativa, como en su vida personal, académica y espiritual, encontramos a un hombre que, en general, trató con respeto, reconoció y, en los momentos en que así lo consideró, cedió a la sabiduría y guía de las mujeres. Cosa diferente a la misoginia es que su visión de lo que es “ser mujer” no encaje del todo con el canon feminista que luego se desarrollaría en la cultura contemporánea desde mitad del siglo XX en adelante. Porque es cierto que no le gustaba el movimiento feminista, pero habrá que analizar si eso era debido a un desprecio, consciente o inconsciente, hacia la mujer o debido a que su concepto de lo que es “ser mujer” era muy diferente del que luego ha triunfado. Como “los hechos hablan más alto que las palabras”, examinaremos las relaciones de Lewis con las diferentes mujeres de su vida para descubrir qué hay de verdad y qué no en ese tópico extendido sobre su misoginia.

Lewis creció durante sus primeros nueve años en una familia formada por la madre, el padre, su hermano mayor, Warnie, y él mismo, con los que convivía alguna nodriza, niñera o institutriz. A partir del prematuro fallecimiento de su madre, durante los siguientes años estudió en un internado exclusivamente para niños varones. En uno de ellos conoció a una gobernanta que le causó una gran impresión por su actitud

afectuosa; se enamoró platónicamente. En ese mismo lugar, se despertaron en él los primeros sentimientos eróticos con su primera pareja de baile. Cuando terminó esa etapa, y ya adolescente, pasó a vivir con el profesor Kirkpatrick y su esposa, y el único contacto que tuvo con alguna joven de su edad fue con una muchacha belga, vecina de la familia; relación que no llegó a nada por la falta de afinidad de caracteres. Más tarde, durante los primeros años en Oxford, no acudía a actos sociales y apenas había alguna compañera con la que tuviese trato, además de que la vida célibe que, por aquel entonces, prácticamente se exigía a profesores y alumnos desalentaba los encuentros con el otro sexo. Más tarde, en la guerra, su relación con lo femenino se limitó a los cuidados médicos dispensados por las enfermeras en los hospitales en los que se estuvo ingresado.

A su regreso, en sus años de estudiante universitario, apenas se contaban mujeres entre el alumnado, tampoco entre el claustro de profesores; aunque alguna había, como es el caso de la tutora de la asignatura de *Old English*, Miss Wardale, la cual desempeñó un papel importante en la formación académica del joven estudiante y a quien Lewis siempre tuvo en gran estima y consideración. De modo que Jack Lewis tuvo pocas oportunidades de relacionarse con mujeres jóvenes de su edad y, por tanto, de tener en esa época de su juventud las relaciones habituales y normales con el otro sexo.

Más tarde, durante su vida académica estuvo rodeado de colegas varones que, por lo general, consideraban a las mujeres un peligro y una distracción de consecuencias imprevisibles para el estudioso que quisiera dedicarse seriamente a sus tareas. De ahí que apoyasen si no el celibato, algo muy cercano y mirasen con desconfianza cualquier relación amistosa o amorosa con el sexo opuesto. Incluso el matrimonio de los profesores, aunque tolerado, no acababa de ser bien visto. La cosa llegaba al punto de

que mantener relaciones sentimentales con mujeres o incluso pasar la noche fuera de la institución se podía llegar a castigar con la expulsión, temporal o definitiva, de la universidad según fuera el alcance de la falta. De modo que la vida en los *colleges* de Oxford era “casi monástica” (Wilson, 2005 p. 65). Sin embargo, a espaldas de sus compañeros, y más tarde de sus colegas, Jack Lewis visitaba y pasaba mucho tiempo en casa de la señora Moore y su hija, en una relación que analizaremos más adelante, en este mismo capítulo.

De todas formas, a lo largo de su vida, Lewis desempeñó el papel de hijo, alumno, profesor, amigo, amante y esposo con diferentes mujeres, con lo que su experiencia con ellas merece ser examinada de cerca.

5.7.1 Las figuras maternas en la infancia de C.S. Lewis

Vivió los primeros nueve años de su vida junto a la presencia constante de una madre que cuidaba con ternura a sus hijos y a la que el niño admiraba y quería tanto como necesitaba; debido a su carácter equilibrado y alegre, a su lado era feliz (Lewis, 1955b, pp. 13, 26). Además de un apoyo afectivo, fue, como hemos visto en el capítulo de su biografía, una maestra para él. Por tanto, los lazos emocionales e intelectuales del niño con su madre eran muy estrechos y su muerte fue para él un golpe con consecuencias afectivas profundas y de largo alcance.

No obstante, aunque la amaba y tenía plena confianza en ella, en alguna ocasión en su autobiografía llegó a señalarla como la causante indirecta de su terror a los insectos, por haberle dado a leer un libro infantil que contenía un desplegable de un insecto, un escarabajo ciervo, al cual sus mandíbulas en forma de cuernos proporcionan un aspecto ciertamente aterrador. La vista de este coleóptero provocó una impresión tan fuerte en la imaginación del niño que, a partir de ahí, y durante mucho tiempo tuvo pesadillas recurrentes y sintió fobia hacia estos animales.

La explicación que da a esta aversión tiene interés para el tema que tratamos en este epígrafe. Por un lado le aterrizzaba el aspecto maquinall, mecánico que los insectos poseen, sus miembros angulosos, los movimientos espasmódicos que realizan, los sonidos secos y metálicos que produce el frotamiento de sus extremidades, y, parafraseando a Lewis, las dos cosas que algunos temen más en nuestra especie: el dominio de las hembras y el dominio de lo colectivo sobre el individuo (Lewis, 1955b, p. 16), pero, claro está, esto es una observación que hace Lewis a la edad de 57 años, no la que hizo en su día el niño. Cómo su madre, de ordinario una mujer tan sensata, pudo permitir que semejante “abominación” entrara en la habitación de su hijo, se pregunta Lewis; aunque termina por admitir que bien pudo haber sido aquella imagen producto de una pesadilla suya o de un exceso de sensibilidad e imaginación (Lewis 1955b, p. 17).

Aparte de este incidente, la forma de ser de Flora, tan alegre y sensata, su manera firme y amable de educar, el amor por la cultura que les inculcó, su capacidad práctica para resolver las dificultades cotidianas y la incuestionable dedicación a sus hijos fue para el niño una fuente de afecto y consuelo. De esta experiencia vital deriva su admiración por las mujeres que sabían “vivir para su hijo” con devoción profunda, pero sin considerarlo una especie de dios en la tierra, frente a la *the silly woman’s temporary indulgence, which is really self indulgence, to a spoiled - child-her living doll while the fit lasts-* (la indulgencia momentánea que muestra una mujer tonta, —que es realmente auto-indulgencia— hacia un niño malcriado; su muñeca viviente mientras la ocasión lo permita) (Lewis, 1960b p. 1).

En *The Four Loves* (Los cuatro amores) alaba igualmente la sabiduría de las mujeres que entienden el código de honor que ha de regir la vida de un hombre, en sentido caballeresco, y que aceptan que ese sentido del honor ha de prevalecer, en

último caso, sobre la relación que mantiene con ella (Lewis, 1960b p. 140). Y es en ese mismo tratado sobre los amores donde da una vuelta de tuerca a la expresión de Denis de Rougemont sobre que “el amor deja de ser un demonio cuando deja de ser un dios” para decirnos que *Love, having become a god, becomes a demon* (Cuando el amor se convierte en un dios, se transforma en demonio), una idea que repite en varias ocasiones en su tratado sobre los distintos amores y con la que termina su capítulo sobre el sentimiento del afecto (Lewis, 1960b p. 68).

Como presencias femeninas constantes en su infancia encontramos a Annie Harper, una institutriz a la que recuerda como “excelente” (Lewis, 1951b, pp. 18,19) y, sobre todo, a Lizzy Endicott, niñera que cuidó de los hermanos a la muerte de la madre, y a quien los niños amaban con ternura correspondida (Lewis, 1955b, p. 13). Poseedora de un carácter firme y maternal, arraigada a la tierra y sus costumbres y conservadora de las tradiciones de su comunidad, se mostraba profundamente establecida en la tradición protestante al tiempo que odiaba de forma manifiesta a los católicos romanos, en contra de los cuales despotricaba. Esta mujer les contaba a los niños historias provenientes del folklore del campesinado irlandés al que pertenecía; cuentos sobre tesoros escondidos y sobre el país de las hadas y sobre Cúchulainn, uno de los mayores héroes de la mitología irlandesa-celta (Duriez, 2005, p. 181); relatos que luego tendrían gran influencia en las *Crónicas de Narnia*.

Lizzy Endicott serviría de prototipo para cierto tipo de mujer que aparece con frecuencia en las ficciones de Lewis: maternal y matriarcal, dotada de un carácter práctico que la capacita para manejar con orden y provecho las circunstancias materiales de la vida, lo cual hace que desarrolle rasgos un tanto impositivos que, aunque molestos, nunca llegan a ser detestables, pues su entrega a los demás compensa ese carácter “mandón”. La señora Castor que aparece en *Las Crónicas de Narnia*, o la misma Lucy,

a pesar de su juventud, pues es la pequeña de los hermanos Pevensie, poseen fuertes rasgos de este tipo de personaje femenino, mezclados, en el caso de la niña, con las características que definen al segundo tipo que aparecerá como heroína en las novelas de Lewis, un modelo que él admiraba igualmente en la vida cotidiana: el tipo amazona, valiente, decidida, luchadora.

Por lo demás, el aprecio y respeto que, gracias a la compañía y cuidados de esta niñera, Lewis desarrolló por las personas sencillas del pueblo (y su aborrecimiento por la sofisticación de todo tipo), se plasma en uno de sus primeros poemas titulado “In Praise of Solid People” (Elogio de la gente sólida) recogido en su poemario *Spirits in Bondage* (Espíritus cautivos) publicado en 1919, cuando contaba 21 años.

Ahora bien, hay un caso, el de la señora Kirkpatrick, en el que la respuesta de Jack a la forma de ser de esta mujer se podría considerar, como poco, desconsiderada e ingrata. Era la esposa del profesor Kirkpatrick, en cuya casa, recordemos, el joven fue acogido como pupilo. Aparte de encargarse de los aspectos cotidianos del gobierno de un hogar, la mujer se ocupaba de distraer a Jack: le enseñaba francés y leía novelas en ese idioma con él, le introdujo en la narrativa de Virginia Woolf y le llevaba a Londres a ver el ballet ruso (Wilson, 2005, p. 43). Junto a estas aficiones intelectuales, la señora Kirkpatrick disfrutaba igualmente tomando el té y jugando a las cartas con sus amigas, mientras cotilleaban o hablaban de la compra semanal y de los peniques que había ahorrado en tal o cual tienda; lo mismo que la mayoría de las mujeres de clase media de la época. Debido a esto, Jack, con la arrogancia propia de sus dieciséis años, la consideraba *a vulgar little woman* (una mujercita vulgar); porbablemente influenciado por la misoginia declarada de su tutor (Wilson, 2005, p. 43), quien al parecer no ocultaba ese sentimiento y trataba a su esposa con el desprecio del que se considera muy por encima intelectualmente, como si ésa hubiese de ser la única y principal piedra de

toque para juzgar a un ser humano, y dando con ello muestras de una torpeza mayor que la que censuraba en ella.

Posteriormente, ya en su edad adulta, el mismo Lewis (1955b, p. 104) reconoció que en muchas ocasiones, su propio esnobismo era considerable y un obstáculo para su comprensión de la naturaleza de las personas en general y de las mujeres en particular, en este último caso por la extrañeza, la incompreensión, cuando no el miedo, que, en ocasiones, le producía su comportamiento, más emocional de lo que él podía soportar.

5.7.2 *En casa con la señora Moore*

Una mujer que desempeñó un papel clave a lo largo de la juventud y madurez de Lewis fue Janie Moore. Recordando lo expuesto en el capítulo dedicado a la biografía de Lewis, la señora Moore era la madre de un camarada muerto en el frente con quien habían hecho el pacto de cuidar de sus mutuos progenitores si uno de ellos fallecía. Paddy Moore perdió la vida en la contienda, por lo que, cumpliendo su promesa, Jack Lewis se hizo cargo de su madre y su hermana, por entonces una niña de 12 años. La relación con la señora Moore, conocida familiarmente como Minto, también irlandesa, por entonces de 45 años y separada de su marido por cuestiones de maltrato, fue de una naturaleza que nunca se ha llegado a aclarar por completo. Que ella lo adoptó como hijo, que el muchacho encontró en ella los cuidados y el afecto de una madre que hacía mucho había perdido y añorado y que los dos establecieron una relación de mutua dependencia, parece cierto. A partir de ahí sólo queda la especulación sobre el caso.

Los biógrafos se inclinan a creer que hubo una relación amorosa de índole erótica. De todo lo ocurrido entre ellos, de la relación tan larga e íntima que mantuvieron, parece entenderse que ambos se enamoraron y que vivieron una larga, aunque secreta, historia de amor (Wilson, 2005, p.58). Fuera como fuese, Lewis no

habló ni escribió nunca sobre este pasaje y mantuvo en secreto sus sentimientos y la naturaleza de la relación que existió entre ellos. Ni siquiera en su autobiografía espiritual hace mención al asunto, si bien advierte al lector que no tiene otra elección más que omitir “*one huge and complex episode will be omitted*” (un episodio extenso y complejo) (Lewis, 1955b, p. 188).

Lo cierto es que vivieron juntos más de treinta años durante los cuales su vida privada permaneció oculta para familiares y amigos, incluso para su propio hermano, que convivió muchos años con ellos y con quien Lewis se negó de forma tajante a hablar del asunto cuando éste le interpeló sobre su naturaleza. Igualmente evitó siempre y en toda circunstancia la posibilidad de interpretar su relación con la señora Moore como un intento de compensar la aflicción provocada por su temprana orfandad, o como resolución de un conflicto edípico, lo que hubiese abierto la puerta a la idea del incesto, un fantasma que, para su desasosiego, había despertado su re-lectura del *Hipólito* de Eurípides¹⁰ (Wilson, 2005, p. 109).

Al principio de su relación, Janie y su hija Maureen ocupaban una casita alquilada en Oxford y Jack Lewis corría con los gastos, estirando el dinero que su padre le enviaba para su mantenimiento, sin que las autoridades de la universidad tuvieran conocimiento de este arreglo, dado que hubiese supuesto su expulsión inmediata. Continuaron juntos cuando Lewis comenzó su andadura como profesor en Oxford. A la familia se unía de vez en cuando Warnie, en su tiempo de permiso del ejército donde servía; y allí se instaló, a petición de la propia señora Moore, cuando se retiró definitivamente.

¹⁰ Tragedia en la que Fedra, madrastra de Hipólito y esposa de su padre, el rey Teseo, se enamora perdidamente de su joven hijastro. Ante el rechazo de éste, antes de matarse lo acusa de haberla seducido. Desterrado Hipólito por su padre, su carro sufre un fatal accidente y el joven muere arrollado por sus propios caballos.

Minto era una mujer generosa que mostraba un comportamiento efusivo y cercano, alejado de las formas inglesas en las relaciones sociales, más propio de la idiosincrasia irlandesa y que, por eso mismo, a Jack le resultaba familiar. Además, era una mujer con una notable capacidad maternal a la que “los animales y los niños la adoraban nada más verla” (Wilson, 2005, p. 58). No es de extrañar que el muchacho encontrase a su lado la oportunidad, un tanto peculiar, de vivir una vida de familia que la vida le había arrebatado tempranamente. Es como homenaje a estas particularidades de su carácter, por lo que la señora Moore aparece retratada en el libro *The Great Divorce* como una Gran Dama, rodeada de ángeles, niños y animales.

Todo ello a pesar de que la vida con Minto no fue siempre fácil, pues a los problemas económicos en el hogar se unía el obsesivo comportamiento de ella en cuanto a las tareas domésticas y recados de todo tipo, para los cuales solicitaba de continuo la ayuda de Jack. Éste, para su cumplimiento, interrumpía los estudios, lecturas o redacciones que pudiera tener entre manos, por muy urgentes que éstas fueran. Sin embargo Lewis jamás se quejó de ella ni criticó su comportamiento o carácter, ni en privado ni en público. Al contrario, como años más tarde declaró en *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, el amor cortés lleva apriorísticamente implícito el servicio devoto a la dama; concepción que luego pasaría a formar parte del imaginario romántico sobre el amor de pareja y el amor erótico, y ya hemos visto que Lewis, sobre todo en esta etapa de su vida, estuvo profundamente influenciado tanto por su lecturas de literatura medieval y renacentista como por el Romanticismo:

The lover is always abject: Obedience to his lady's slightest wish, however whimsical, and silent acquiescence in her rebukes, however unjust, are the only virtues he dares to claim. There is a service of love closely modelled on the service which a

feudal vassal owes his lord. The lover is the lady's "man"...It is possible only to those who are, in the old sense of the word, polite (Lewis, 1958, p.2).

(El amante es siempre despreciable: la obediencia al más ligero deseo de su dama, por caprichoso que sea, y su aquiescencia silenciosa, aunque sea injusta, son las únicas virtudes que se atreve a reclamar. Hay un servicio de amor inspirado en el servicio que un vasallo debe a su señor. El amante es “el hombre de su dama”...esto es posible sólo a los que son, en el antiguo sentido de la palabra, educados).

Si este proceder subordinado a las órdenes y deseos de Minto se debía a que el muchacho tenía hacia ella un comportamiento de hijo modélico o bien porque era el proceder que él mismo consideraba obligado en un amante, no lo sabemos, y tampoco es necesario que para nuestro trabajo conozcamos la naturaleza exacta de su relación, de manera que dejaremos la especulación en este punto. Lo cierto es que Jane Moore tuvo una influencia notable en la vida de Lewis, no sólo porque le proporcionó un hogar estable, sino porque le animó a escribir unos diarios que recogiesen tanto sus experiencias como su pensamiento. Estos cuadernos fueron publicados tras la muerte de su autor en 1993 bajo el título de *All my Road before me: The Diaries of C.S. Lewis* (El camino que tengo ante mí: diarios de C.S. Lewis).

5.7.3 C.S. Lewis: profesor y escritor de novelas para niños y jóvenes

Durante la II Guerra Mundial acogieron en la casa familiar a tres niñas refugiadas procedentes de Londres. La última en llegar, June Flewett (Londres, 1927), que convivió cerca de dos años con la familia, diría posteriormente: “Lewis fue la primera persona que me hizo pensar que era un ser inteligente, y durante todo el tiempo que pasé allí fue fomentando mi confianza en mí misma, así como mi capacidad de pensar y comprender” y describe a su benefactor como “la persona más desinteresada

que he conocido” (Duriez 2005, p. 182). A esta muchacha, Lewis le costeó los estudios de interpretación dramática, profesión en la que se desempeñó con gran éxito bajo el nombre artístico de Jill Raymond, llegando incluso a formar su propia compañía de teatro. Esta mujer, más tarde Lady Freud por su matrimonio con Clement, nieto de Sigmund Freud, siguió manteniendo relación epistolar y visitando con cierta frecuencia a Lewis durante toda la vida de éste.

El contacto con estas niñas despertó en Lewis un interés por la infancia que hasta entonces no había sentido. Su relación fue motivo de que empezase a preparar un borrador del primer libro de *Narnia Chronicles* (Las Crónicas de Narnia) que llevaría por título *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (El león, la bruja y el armario), donde él mismo aparece bajo la figura del profesor Digory Kirke, en cuya casa son acogidos los hermanos Pevensie. Será precisamente en ese lugar donde comiencen sus aventuras en Narnia al atravesar un armario. Janie Moore, junto con la niñera de su infancia, Lizzy Endicott, fueron la fuente de inspiración para el ama de llaves del profesor, y la joven June Flewett lo fue para el personaje de Lucy, todo lo cual vino a engarzarse a la visión, que Lewis había tenido a los 16 años en el jardín de su casa, de un fauno caminando sobre la nieve, personaje que luego se convertirá en el Sr. Tumnus, personaje que ya anteriormente mencionado. Se le aparecerá a Lucy cuando ella entra en Narnia por primera vez y tendrá un papel preponderante en la historia. Supone la inclusión de un elemento pagano en la obra, representativo del aspecto silvestre y peligroso de la naturaleza. El fauno intentará engañar a Lucy cuando ella acaba de llegar a Narnia, ofreciéndose a ayudarla cuando en realidad quiere entregarla a la malvada Reina de las Nieves, a quien sirve. Sin embargo, más tarde reconocerá que sirve al lado equivocado y llegará a convertirse en el más fiel aliado de la niña.

En un aspecto más paternal, no podemos olvidar a Lucy Barfield, hija de su íntimo amigo Owen Barfield, que padeció desde su infancia una grave enfermedad degenerativa. Una niña a la que Lewis apadrinó y a quien dedicó *Las Crónicas de Narnia*, poniéndole además el nombre de su ahijada a la protagonista, Lucy Pevensie, que es la primera en atravesar el armario hacia las tierras de Narnia y a la que nadie cree cuando narra su experiencia pero que se mantiene firme en defender lo que ha visto. Si bien es cierto que Lucy parece algo pedante en ocasiones, será el epítome de la valentía apoyada en la honradez y en la fe, y también la más amada de Aslan, por ser la que está más cerca de él. Lucy posee una capacidad innata para percibir las realidades ocultas, pero a la vez es una niña normal, que da de comer a las gallinas o prepara comida, y que, en ocasiones, discute con sus hermanos o incluso se enfada con el león.

En estas *Crónicas*, en las que aparecen imágenes tanto de la mitología nórdica y grecolatina como de los cuentos de hadas de la época victoriana queda también patente la influencia tanto de George MacDonald como de J. R. R. Tolkien. La idea de que toda creación procede de una fuente superior, de que toda imaginación surge del Creador es la base del pensamiento y la narrativa de Lewis, y esto es algo que aprendió de MacDonald. En *Las Crónicas de Narnia*, donde hay una gran cantidad de elementos tomados de los romances del escocés, esta idea es el eje central de toda la narración.

A través de las aventuras que viven sus protagonistas, los cuatro hermanos Pevensie, en *Las crónicas de Narnia* se busca acercar las verdades del cristianismo a los más jóvenes al tiempo que se posiciona en contra del descreimiento y del nihilismo. Junto a un estilo claro y directo, muy propio del autor, se caracteriza por la creación de atmósferas y la elaboración de impresiones, pues el Lewis maduro tiene en cuenta al lector al que van dirigidos sus textos: en este caso lectores jóvenes que están en una

etapa de su vida en la que apreciarán sobre todo las sensaciones, los aromas, las texturas, los sabores, la intuición, las emociones y los gestos antes que las palabras.

Por otra parte, es de destacar cómo el autor trabaja con el silencio en estas novelas para crear la atmósfera que requieren: sobre un paisaje invernal donde los ruidos son ahogados por el manto de nieve, los personajes, poco numerosos en cada escena, murmuran para no ser oídos por el ser maléfico; y mientras uno habla los demás escuchan invitándonos a escuchar el mensaje a nosotros como lectores. El efecto que consigue con esa forma parsimoniosa de narrar junto con el escenario del bosque encantado en invierno es hipnótico como el caer de la nieve y producen una sensación de soledad y desamparo. Ahora bien, Lewis nunca hace caer en la desesperación ni a los personajes ni a los lectores, pues nunca les cierra la salida de una situación difícil, al contrario, su fe le permite ofrecer consuelo y esperanza. Recordemos al hilo de esto, que para los Inklings era muy importante que una buena obra terminase de modo optimista y esperanzado, sin cerrar las puertas al lector ni sumirlo en la desesperación.

Hay que destacar también que, sin perder de vista sus intenciones apologéticas a la hora de escribir la narración, Lewis supo indagar en los aspectos psicológicos de los niños protagonistas, que caen presos de la curiosidad infantil, afrontan solos, sin la protección del padre o de la madre, peligros insospechados hasta entonces y se sobreponen al miedo que les produce lo desconocido, atravesando el umbral que supone el armario. Sin embargo, Lewis nunca lleva el miedo al extremo del terror, pues comprende el contexto en el que está trabajando: una edad en la que se teme lo desconocido, la oscuridad y lo que se oculta agazapado en ella.

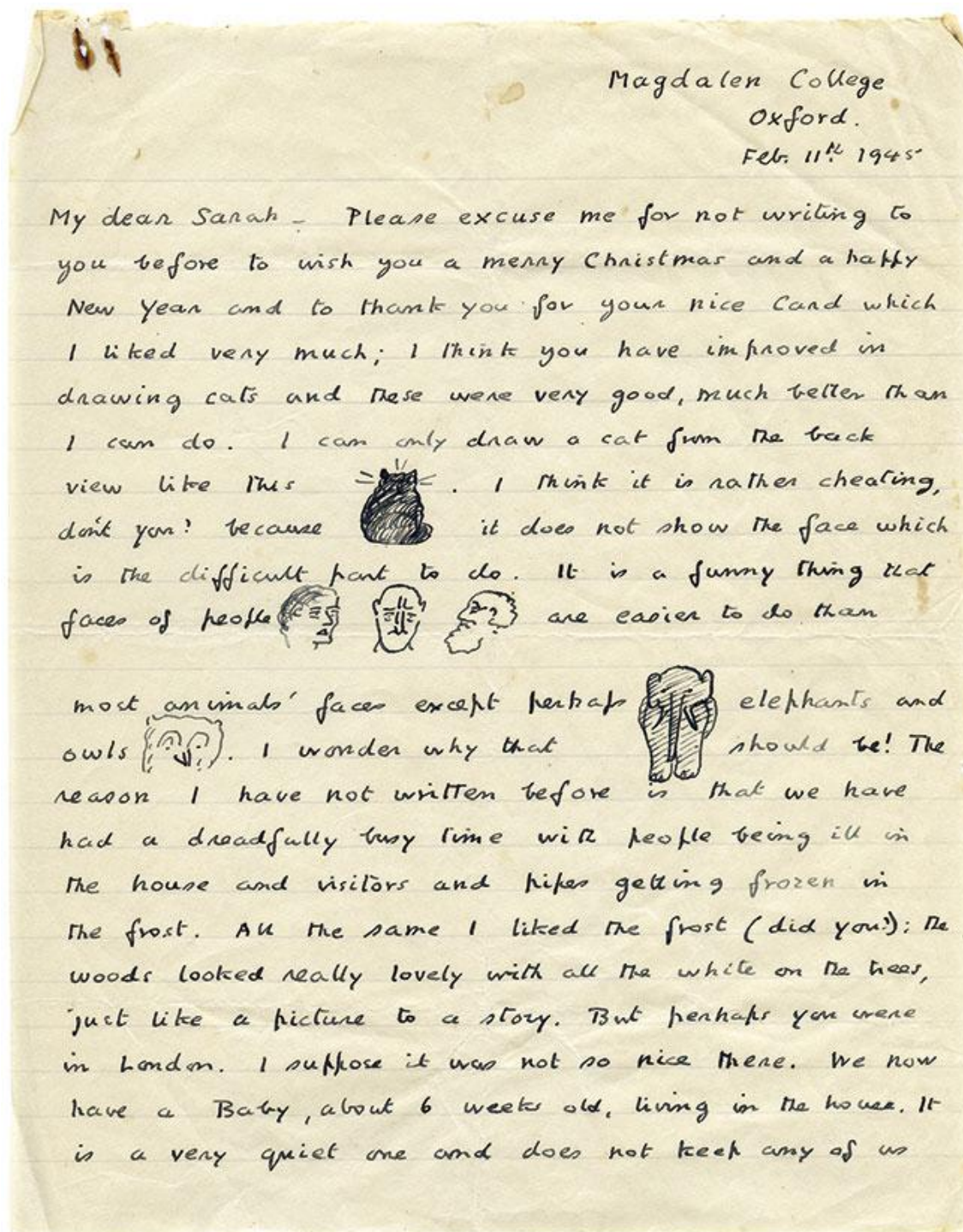
Aunque considerado por muchos críticos literarios como un conjunto de narraciones algo abigarradas y de extraña composición tanto en cuanto al tema como en la elección de personajes: animales que hablan, las delicias turcas con las que la Bruja

tienta a Edmund, trasunto de la manzana del Génesis, Aslan, el león, que aparece como figura de Cristo; imágenes que conforman una peculiar apología del cristianismo bajo extraños ropajes; sin embargo, lo cierto es que *Las Crónicas de Narnia* siguen, a día de hoy, cautivando la imaginación de niños y mayores.

Por otro lado, en su desempeño como profesor, Lewis impartió clases y tutorías a las alumnas, que en número creciente, comenzaban a ser admitidas en Oxford, además de que, durante un tiempo, al principio de su carrera como profesor, dio clases a siete estudiantes en el Lady Margaret Hall, un *college* (facultad) en Oxford sólo para alumnas. Si bien, al parecer, algunas se sentían intimidadas por el carácter y la presencia del profesor, que hablaba con voz tronante, exhibía modales algo bruscos, se mostraba vehemente en los debates y señalaba los puntos débiles en el discurso del otro con muy poca piedad; sin embargo otras, como Mary Neylan, estudiante en Oxford alrededor de 1931 a la que Lewis tuteló como alumna a su cargo y a quien dedica su libro *George MacDonald: An Anthology*, llegó incluso a convertirse al cristianismo por influencia de los escritos de su tutor. Así mismo prologó con palabras entusiastas el libro *The Elizabethan Lyric* de Katherine Ing, alumna que había investigado bajo su dirección y que ejerció luego como profesora universitaria en St Hilda's College, en Oxford.

Más allá de esa brusquedad que en ocasiones Lewis mostraba, era un hombre en el que predominaba la compasión y la comprensión hacia todas las criaturas, y cuando dejaba a un lado ese carácter fogoso y los prejuicios que en ocasiones le asomaban, se mostraba como un hombre atento con las mujeres de su vida, e igualmente tierno, cercano y afable con las que no conocía. Prueba de ello en que en sus *Letters to Children* (Cartas a los niños) muestra un gran respeto a las jóvenes lectoras que le escribían y jamás se dirige a ellas con condescendencia o desprecio, muy al contrario, su tono es de cercanía, de calidez, de atención y respeto por sus opiniones y vivencias.

Tuvo además cuatro ahijadas, y con todas ellas ejerció de padrino atento: pagándoles clases de ballet, escribiéndoles cuentos, enviándoles cartas ilustradas con dibujos, entre otras cosas. Sirva como ejemplo, la carta que le envió a una de estas niñas y que mostramos a continuación.



[Letter to Sarah Neylan. Used by permission of the Marion E. Wade Center, Wheaton College, Wheaton, IL / © C. S. Lewis Pte. Ltd. Reprinted by permission]. Recuperado de <https://christianhistoryinstitute.org/magazine/article/at-our-level>

5.7.4 Sor Penélope: confidente, amiga y consejera (además de lectora)

Un caso curioso, en general desconocido por el gran público, fue la relación de Lewis con la monja anglicana Sor Penélope (1890-1977), estudiosa y erudita en el ámbito del convento de Saint Mary the Virgin, en el pueblo de Wantage, lugar cercano a Oxford. Esta hermana leía perfectamente el latín y el griego, tenía un gran conocimiento de las primeras etapas del desarrollo de la Iglesia católica, había traducido varias obras de los primeros padres y escrito libros de contenido religioso como *Leaves from the Family Tree*, entre otros varios, al tiempo que escribía poesía de corte religioso. De hecho, esta monja tiene una bibliografía extensa y variada que merecería ser mejor conocida, como recoge en su ensayo el estudioso Richard James (2016, pp. 363-376). Por otra parte, gustaba leer sobre historia, viajes e incluso ciencia ficción. Al terminar la lectura de *Out of the Silent Planet* (1938) (Más allá del planeta silencioso), el primer volumen de la trilogía de ciencia ficción de Lewis, le escribió una carta en la que le manifestaba su admiración por la novela. Le respondió sorprendido el autor, pues no se figuraba siquiera que las monjas leyesen ciencia ficción, a lo que la hermana le contestó que “no solían, por lo común, leer ese tipo de lectura, pero que, añadía, *The right novel at the right time can have a real spiritual value* (la novela adecuada en el momento adecuado puede tener gran valor espiritual) (Wilson, 2005, p. 174). Bien mirado, tampoco era un caso tan extraño, pues la novela plantea una suerte de “teología-ficción” en la que aborda cuestiones metafísicas que cualquier cristiano podría aceptar sin que su lectura le causase problemas con sus creencias.

A partir de ese momento, comenzó entre ellos una relación epistolar que desembocó en una amistad literaria que ambos cuidaban con esmero, pues cada uno sostenía que el otro había supuesto una importante influencia en su vida y pensamiento. Lewis apreciaba mucho el conocimiento de teología de Sor Penélope, valoraba su trabajo y dedicación, llegando incluso a escribir el prólogo (cuando ya estaba cansado de escribir prólogos) que luego se conocería como el ensayo titulado “On Reading Old Books”, a la traducción de la obra de san Anastasio *De Incarnatione* que Sor Penélope había preparado y que hasta el momento había sido rechazada por varias editoriales. Lewis logró que Bles, su propio editor por entonces, la publicase; luego resultó ser una obra que alcanzaría gran consideración entre los estudiosos de la teología. Mientras, ella aceptaba con agrado sus consejos sobre el desarrollo del trabajo intelectual y su recomendación de autores como George MacDonald o Charles Williams (Dickieson, 2014, pp.1-2). Un total de 44 cartas que se intercambiaron, que no son todas, han sido recogidas en *The Collected Letters of C.S. Lewis*, editado por Walter Hooper.

Las cartas de la hermana, poseedora de un espíritu alegre al tiempo que muy cultivado, suponían un alivio para Lewis. Sor Penélope le animaba en su escritura, pero también en los momentos de desánimo, dudas espirituales y confusión, de las luchas internas y los altos y bajos que Lewis, en general bastante crítico consigo mismo, experimentaba, a veces precisamente en las ocasiones en que más actividad desarrollaba y mayor reconocimiento recibía; lo mismo que le ocurre a cualquier ser humano, como señala el diablo *Screwtape* en la carta VII de *The Screwtape Letters* (Cartas del diablo a su sobrino), estas cosas obedecen a “La ley de la ondulación”, una ley de la vida. Fue precisamente sor Penélope la primera persona en tener en sus manos el manuscrito de esta obra, ya que Lewis se lo envió para su supervisión, hasta tal punto era la confianza

que depositaba en esta mujer, a la que consideraba una hermana espiritual (Hamilton, 2010, pp. 1-2).

Para finalizar, añadiremos que además de darle su apoyo en temas literarios y consejo espiritual, Sor Penélope le recomendó a un sacerdote anglicano en Inglaterra para que actuara como confesor y guía espiritual de Lewis. Por su parte él dedicó su libro *Peralandra*, uno de sus favoritos, “*To some ladies at Wantage*” (A las damas de Wantage) i.e, las monjas del convento de ese nombre donde vivía la hermana Penélope.

5.7.5 *Amigas, colaboradoras y colegas*

Si continuamos con la lista de mujeres que tuvieron influencia en la vida de Lewis encontramos unas cuantas amigas y colaboradoras. Por ejemplo Dorothy L. Sayers (1893- 1957), humanista cristiana, poeta, profesora, publicista, escritora de relatos y novelas policíacas, traductora de la *Divina Comedia* al inglés. Fue una buena amiga de Lewis, con quien solía acudir a las reuniones del club Socrático de Oxford, un fórum donde, desde 1942 a 1954, se reunían profesores y estudiantes para debatir temas y plantear dificultades intelectuales referidas a la religión, y en concreto al cristianismo.

Igualmente, tenemos a Ruth Pitter (1897-1992), poeta admirada por Lewis y que, de acuerdo con los estudiosos de su obra, tuvo una importante influencia en la escritura de Lewis entre los años 40 y 50. Su amistad se afianzó con el tiempo y, según parece, a punto estuvieron de casarse (Wilson, 2005, p. 275).

También encontramos a Jane Agnes MacNeill (1889-1959), amiga de la infancia de los hermanos Lewis, mujer muy interesada por la literatura, sobre todo la poesía escocesa, editora de la revista “*The Victorian*” en Belfast, a quien dedicó su libro *That Hideous Strength* (Esa horrible fuerza) (Smilde, 2022).

Por supuesto, ha de figurar en esta lista a su amiga Barbara Wall, quien actuó transcribiendo muchas de sus conferencias y a quien, en agradecimiento, dedica *The*

Great Divorce con las siguientes palabras: *To Barbara Wall: Best and most long-suffering of scribes* (la mejor y más tolerante de las transcriptoras).

Hemos de mencionar igualmente a Pauline Diana Baybes (1922-2008), ilustradora de exquisita sensibilidad, elegida por Lewis para dibujar el mundo de Narnia porque le encantaba la delicadeza de sus dibujos y porque compartían la misma visión de las imágenes. Diremos, ya de paso, que Pauline trabajó así mismo para la ilustración de relatos de Tolkien.

Y si bien su presencia fue circunstancial en la vida del autor, hay que resaltar la figura de Elisabeth Anscombe (1919-2001) profesora en Cambridge, discípula destacada del filósofo Wittgenstein, eminente filósofa ella misma, y albacea testamentaria de la obra de su maestro. Durante un encuentro en el mencionado club Sócrates, venció dialécticamente a Lewis en una disputa sobre Aristóteles, algo a lo que Lewis no estaba acostumbrado. Sin embargo, éste reconoció su derrota y como consecuencia incluso revisó, tal vez por primera vez en su vida, la publicación de un libro.

De todas formas, cabe añadir que Lewis concibe la amistad entre hombre y mujer como un tipo de relación que resulta sumamente difícil, pero que sin embargo, si se llega a dar, puede ser muy enriquecedora para ambos siempre que concurren las circunstancias de que los dos estén bien educados, posean cultura y compartan una visión semejante del mundo. De no ser así, el instinto erótico se impondrá. Incluso si la amistad se funda en una cultura amplia y en intereses comunes, el paso de este afecto al amor sexual es fácil que se produzca. E igualmente a la inversa; el amor erótico puede terminar por llevar a los amantes a una amistad auténtica (Lewis, 1958, pp. 76-77).

5.7.6 *Helen Joy Davidman: la esposa*

Sin duda alguna, un lugar preponderante en la vida de Lewis hay que concedérselo a Helen Joy Davidman (Nueva York, 1915- Oxford, 1960), poeta, y escritora, con la que se casó. Una mujer que en los escasos años que duró el matrimonio llegó a ser “todo su mundo”:

For a good wife contains so many persons in herself. What was Helen for me? She was my daughter and my mother, my pupil and my teacher, my subject and my sovereign; and always, holding all these in solution, my trusty comrade, friend, shipmate, fellow-soldier. My mistress; but, at the same time, all that any man friend (and I have good ones) has ever been to me. (Lewis, 1961a, p. 23)

(Porque una buena esposa contiene en sí misma muchas personas. ¿Qué fue Helen para mí? Fue mi hija, mi madre, mi alumna, mi maestra, mi súbdita y mi soberana; y siempre, la fiel camarada, amiga, compañera de viaje, mi compañera de armas. Mi amante; pero, al mismo tiempo, todo lo que un amigo varón (y tengo algunos buenos) ha sido para mí).

Corría el año 1952, Minto había fallecido en enero de 1951. Lewis y Warren seguían viviendo juntos en *The Kilns*, la casa que habían compartido con ella durante años. Es por esas fechas cuando aparece en su vida la escritora estadounidense de origen judío, Helen Joy Gresham (Nueva York, 1915- Oxford 1960) con la que previamente Lewis había mantenido una larga relación epistolar, siendo además que ella atribuía su conversión al cristianismo en gran parte a la lectura de las obras apoloéticas de Lewis. De modo que la relación entre ambos había comenzado alrededor de la literatura, la escritura y el cristianismo y en ella se cumplieron las teorías de Lewis acerca del hecho

de que la amistad entre hombre y mujer, cuando ambos están al mismo nivel cultural, puede conducir, con relativa facilidad, al amor romántico y erótico.

El encuentro se produjo durante el viaje que ella realizó a Gran Bretaña con la intención de tomarse unas vacaciones y conocer el país cuya literatura amaba, pero también con el deseo de encontrarse en persona con un autor al que admiraba profundamente, como explicaría posteriormente su hijo menor, Douglas Gresham, en su autobiografía *Lenten Lands* (Tierras de Cuaresma) (Gresham, 1988, pp. 28-30).

A través de esa correspondencia previa, había surgido entre ellos una afinidad intelectual además de mutua admiración, pero al conocerla en persona, Lewis quedó fascinado tanto por el atractivo físico como por la naturalidad y espontaneidad de la escritora americana, que contrastaba con la contención emotiva y el comportamiento reservado de los dos hermanos. Le encantó también por su inteligencia (Lewis, 1961a, p.2), por el humor que sabía emplear cuando la ocasión lo requería y por la fuerza de carácter que manifestaba ante las adversidades de la vida, como ya había demostrado (y confirmaría en los siguientes años) junto a una marcada disposición práctica, un gusto estético exquisito y gran capacidad para cuidar de los demás, sin por ello descuidarse a sí misma u olvidar las tareas intelectuales que tanto amaba.

Todo este conjunto de cualidades conformaba un tipo de mujer inteligente, decidida y llena de recursos, a la vez que femenina y capaz de mostrar afecto abiertamente, que a Lewis le atraía mucho; un tipo de mujer “amazona”, a semejanza de las míticas Pentesilea o Camilla, que junto al tipo de mujer maternal, y en Joy parecían aunarse los dos, son, como ya sabemos, los prototipos de personajes femeninos positivos en sus obras de ficción.

Helen Joy era mujer de amplias y extensas lecturas, lo que les permitía tener conversaciones y debates sobre cualquier tema; algo que a Lewis le encantaba practicar

con todas sus relaciones, ya fuesen alumnos, amigos o colegas. Sin embargo, en muchas ocasiones, los modales que mostraba resultaban rudos, máxime en un contexto educado de la cultura británica: se comportaba de forma impredecible, era malhablada (empleaba tacos con frecuencia) y mostraba un carácter irascible, todo lo cual desagradaba sobremanera tanto a Warren como al círculo de Lewis, que la encontraban impertinente e irritante. Asimismo, la acusaban de aprovecharse de la generosidad de su amigo y de haberle seducido tanto por un interés material como por la posición académica y social y la celebridad literaria que Lewis había alcanzado, motivos por lo cuales nunca llegaron a aceptarla. En cambio Lewis se había enamorado profundamente; todo en ella le parecía maravilloso y cualquiera de sus comentarios, ante los cuales la mayoría fruncía el ceño, a él le provocaba carcajadas; era feliz a los 60 años como no lo había sido a los 20 (Wilson, 2005, p. 271).

Poco tiempo después de su primer encuentro, las vacaciones terminaron y Helen, como él la llamaba, había regresado a los EEUU, donde se divorció de su marido, el también escritor William Gresham, con quien la relación ya no iba bien desde tiempo atrás. Tras el divorcio, regresó a Gran Bretaña con sus dos hijos, David y Douglas, aún niños de 10 y 8 años respectivamente. No tardó en ponerse en contacto y reanudar su amistad con Lewis, que asistió a la familia en los aspectos prácticos de su vida en Londres: pagó el colegio de los niños y a ella la ayudó en la tarea de encontrar editor para sus obras. Su entrega en la amistad (acabamos de ver su relación con sor Penélope) y su capacidad de hacerse cargo de asuntos domésticos hasta el mínimo detalle (como ya había demostrado con creces durante su convivencia con la señora Moore) se podría entender tanto como una característica de su naturaleza como derivada de su disposición romántica a “obedecer a su dama” en sus menores requerimientos, lo cual nos lleva a pensar que Helen Joy ya era por entonces en su corazón, su “dama”, que

él ya se había enamorado, si bien sus emociones no se había manifestado todavía más que a través de este servicio.

Ante el inminente regreso de ella a los EEUU debido a que su permiso de residencia vencía, Joy le pidió celebrar matrimonio civil para legalizar su situación y la de sus hijos en Gran Bretaña. Lewis aceptó, si bien siguieron haciendo vidas separadas, sin intimidad física de ningún tipo, y viviendo en casas diferentes. Es en ese momento cuando Joy empieza a presentar los primeros síntomas de una enfermedad que no tardará en manifestar su gravedad. Acto seguido es hospitalizada, diagnosticada de cáncer de huesos y sometida a tratamientos médicos severos que la debilitaron físicamente, si bien no moralmente. Siendo que la esperanza de vida que los médicos pronosticaban era de semanas o, a lo sumo, algunos meses, Lewis decidió que lo mejor era que, por comodidad de todos y para poder atender en condiciones tanto a ella como a sus hijos, se trasladasen a vivir a su casa en Oxford. Es en estas circunstancias extremas cuando los verdaderos sentimientos de amor profundo entre la pareja salen a la superficie, pues Lewis reconoce en ese momento su amor por ella, al igual que Joy admite que tiene sentimientos amorosos hacia él.

Ante este cambio en la convivencia, el acuerdo matrimonial civil ya no satisfacía a ninguno de ellos, pues ambos sostenían por entonces fuertes creencias cristianas. De modo que, para estar de acuerdo con su conciencia, en 1957 decidieron casarse en una ceremonia religiosa, que hubo de ser oficiada de forma un tanto extra-oficial, dado que la novia era una mujer divorciada, por un sacerdote anglicano amigo de Lewis, el reverendo Peter Bide. Un matrimonio que tampoco los amigos de Lewis, Tolkien principalmente, se tomaron demasiado bien, a resultas de lo cual la antigua amistad entre ellos se resintió, puesto que Lewis se sentía ofendido por esta actitud de rechazo, además de estar convencido de que su amigo no se había molestado en prestar atención

a las cualidades que Helen Joy tenía. De ahí que en *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer), publicado en 1960, cuando ya ella había fallecido, aprovechó, de paso que argumentaba sobre la consideración y el beneficio de la duda que merecen los libros antes de ser juzgados a la ligera, para dejar una reprimenda indirecta contra los que habían juzgado a su esposa con dureza:

And just as the mere fact that a man of sense and breeding loves a woman we dislike properly and inevitably makes us consider her again and look for, and sometimes find, something in her way we had not noticed before. (Lewis 1960b, p. 11)

(Y así como en el hecho de que un hombre sensato y bien educado ame a una mujer que nos disgusta habría de ser suficiente para que revisásemos nuestro juicio y buscásemos en ella, y a veces encontrásemos, algo en su manera de ser en lo que antes no habíamos reparado).

Por lo demás, cabe señalar que el reverendo Bide, había alcanzado fama en la época porque se decía que por medio de sus oraciones alcanzaba gracias especiales del cielo que le permitían curar o aliviar a personas enfermas. Conocedor de esta gracia, Lewis le rogó que intercediese por la salud de su esposa. Así se hizo, y lo cierto es que, contrariamente al pronóstico de los médicos, Joy experimentó durante casi tres años una considerable mejoría en su enfermedad; un acontecimiento que Lewis consideró siempre un milagro; una tregua dada por Dios y que procuró a la pareja un tiempo de felicidad en la que incluso pudieron viajar y seguir escribiendo. Es posible que Lewis también considerase que aquello tenía un precio, puesto que al mismo tiempo que su esposa mejoraba él desarrolló una forma de osteoporosis que le dejó casi inválido, en un proceso que consideró una forma de substitución vicaria del dolor, explicada mediante

la “doctrina de la substitución” (lo cual supone un hacerse cargo del peso que otro ha de soportar en un acto de auténtica caridad, el amor más sublime para Lewis, como declaró en su obra *The Four Loves* (Lewis, 1960b, p. 33).

Durante ese tiempo, Lewis siguió atendiendo su vida académica y literaria: publicó en 1956 la que se considera una de sus mejores novelas de ficción, *Till We Have Faces: A Myth Retold* (Mientras no tengamos rostro) y para cuya escritura contó con la colaboración de Joy. A ella dedica la obra, pues la influencia de su relación sentimental le proporcionó una sensación de autodescubrimiento que le llevó a realizar una revisión de sus pensamientos sobre Dios. Revisión que plasmó en esta novela, donde, a través de la relación entre dos hermanas, la fea reina Oural y su hermosa hermana pequeña, Psique, Lewis recrea, dándole modernidad, el mito clásico que aborda el asunto del destino del ser humano en búsqueda de su auténtico rostro.

Igualmente contó con la ayuda de su esposa en la redacción de *Reflections on Psalms* (1958) (Reflexiones sobre los salmos), una obra erudita y amena sobre los temas que se desarrollan en la poesía en la que se envuelven los salmos. La mano de Helen Joy se percibe también en el ensayo *The Four Loves* (Los cuatro amores), publicada en 1960, tras la muerte de ella; una de sus obras más interesantes, que no habría sido posible sin la influencia de esta mujer en su vida. Los cuatro amores a los que se refiere son: el afecto, la amistad, el eros y la caridad. En la mayoría de las ocasiones aparecen enlazados unos con los otros, como si de ramilletes de cerezas en una cesta se tratase; de forma que rara será la relación donde aparezca uno solo, sin mezcla de alguno o varios de los otros. Para Lewis, el más importante de los cuatro es la caridad, que habría de estar presente en el resto de amores naturales para que estos no acaben “amargándose” a causa del egoísmo implícito en todos los demás (Lewis, 1960b, p. 133).

No obstante este tiempo tan provechoso y la felicidad matrimonial y familiar que disfrutaron, la tregua acabó por expirar y dos años más tarde Helen sufrió una recaída de la que no se llegó a recuperar y falleció en su casa de Oxford en julio de 1960, a la edad de cuarenta y cinco años.

En el epitafio escrito en su tumba, que se encuentra en la localidad de Headington, cerca de Oxford, están grabadas las palabras que su viudo escribió para ella:

*Here the whole world (stars, water, air,
And field, and forest, as they were
Reflected in a single mind)
Like cast off clothes was left behind
In ashes, yet with hopes that she,
Re-born from holy poverty,
In Lenten lands, hereafter may
Resume them on her Easter day.*

(Aquí el mundo entero (estrellas, aguas, aire/ y campo, y bosque, tal y como fueron/reflejados en una mente individual)/como ropas desechadas/ en cenizas, pero con la esperanza de que ella; /renacida de una sagrada pobreza, / en tierras de cuaresma/ de aquí en adelante pueda/ retomarlas en el día de su Resurrección).

5.7.7 *El dolor es como un largo valle*

Grief is like a a long valley, a winding valley where any bend may reveal a totally new landscape (El dolor es como un largo valle, un valle serpenteante donde cada curva puede revelar un paisaje completamente nuevo). (Lewis, 1961a, p. 25)

Tras la muerte de su esposa, Lewis quedó de nuevo en soledad y enfrentado a una pérdida irreparable. Cayó entonces en una profunda desesperación, en medio de la cual escribió, bajo seudónimo de N.W. Clerk, el texto *A Grief Observed* (1961) (Una pena en observación) una obra de alrededor de 34 páginas escritas de corrido, cargada de pena, dolor y también amor, a la vez que de madurez, crudeza y sabiduría. Un texto que alcanzó a un gran número de lectores, y en cuyas páginas expresaba el vacío que dejaba la pérdida (incluso sentía su cuerpo como una casa vacía) (Lewis, 1961a, p.5), junto a las dudas sobre sus creencias y sobre todo aquello que anteriormente había creído, defendido y propagado.

Su perspectiva era ahora bien distinta a la propuesta en su libro *The Problem of Pain* (El problema del dolor) en el que los dramas existenciales se abordaban desde la razón y la fe. Ahora, enfrentado a la muerte de Helen Joy, la razón ya no le sirve para encontrar sentido, y tampoco la fe le basta para hallar consuelo. Sufrió entonces una importante crisis en sus convicciones anteriores, a consecuencia de lo cual padeció una angustia profunda, miedo al vacío, a la ausencia y al dolor que conlleva: *No one told me that grief felt so like fear* (Nadie me había enseñado que la pena se parece tanto al miedo), son las palabras que abren *Una pena en observación*.

Vuelven ahora las dudas sobre la atención o desatención que Dios prodiga a sus criaturas, sobre el sentido del sufrimiento que permite; temas que ya inquietaban a Lewis en su adolescencia y primera juventud y que había expresado de forma rabiosa en el libro de poemas, *Spirits in Bondage* (Espíritus cautivos) que analizaremos en el epígrafe correspondiente a su actividad como poeta. En *Una pena en observación* sus dudas no son tanto acerca de la existencia de Dios, la cual admite, sino que la desconfianza es quizás de un alcance mayor y más profundo, pues se pregunta cómo es ese Dios realmente, si acaso es misericordioso o cruel, y si no se habrá estado

engañando a sí mismo en relación a las intenciones que el Creador tiene para con los hombres (Lewis, 1961a, p. 3). De modo que en sus páginas volvemos a encontrar una versión del “rebelde metafísico” de su juventud, si bien esta vez su voz posee un tono diferente, más maduro y reflexivo debido a la edad y al enraizamiento de sus creencias cristianas que acabarán por dotar de sentido a la experiencia de la pérdida.

Tras esta etapa de desesperación, y después de haber tenido un sueño en el que se le aparecía Helen, Lewis acabó por aceptar su ausencia y con ello aceptó también que su viudedad era una parte inseparable de su matrimonio, que no había separación, sino que ésta era una nueva forma de relacionarse con su mujer, no la que él hubiera querido, desde luego que no, pero sí la que la vida imponía.

De todas formas, y a pesar de esa especie de aceptación, a partir de este momento, su salud se fue deteriorando y entró en una forma de aceptación resignada, como si fuera un superviviente de una catástrofe, tal y como lo expresó su hijastro Douglas: “su existencia a partir de la muerte de mi madre fue simplemente un ejercicio de paciencia y obediencia” (Gresham, 1988, p.12).

5.7.8 Las figuras femeninas en la ficción de C.S. Lewis

El valor, la lealtad y la fe, las principales virtudes de la caballería, y de las cuales derivan todas las demás: la templanza, la generosidad, la nobleza, el sacrificio la justicia, la humildad, todas ellas están presentes en los cuentos de hadas, y las mujeres que las encarnan en esas narraciones son las representaciones de la feminidad que Lewis admiraba y, por tanto, proponía como modelos en su narrativa: la madre, la esposa, la amante leal, la sanadora, la que teje el destino de los hombres y mantiene el fuego del hogar, pero también la amazona, la Diana Cazadora, la Camila de los Volscos, o la Atenea griega, maestra de las artes y las ciencias. Es un papel muy elevado, propio, como hemos visto, de los códigos de honor de la caballería si bien aplicado a las

mujeres. Es el rol que desempeñará, por ejemplo, Lucy, la menor de los cuatro hermanos Pevensi; ella es la primera que cruza el armario desde el mundo de los humanos hacia Narnia. Será la pionera, pero también la que ejerce de madre con sus hermanos varones, la que amonesta y corrige al tiempo que anima y ayuda a sus hermanos. Lucy es también la que cura con una pócima secreta y es la depositaria de una daga que le ha entregado Santa Claus para que pueda defenderse, apuntando con ello tanto a su capacidad de sanar como de dar muerte.

De la misma forma desempeña ese papel Aravis, personaje femenino de *The horse and the boy* (*El caballo y el muchacho*) (Lewis 1954), tercer libro perteneciente a la serie de *Las crónicas de Narnia*. La protagonista es una joven noble que escapa a caballo, cual Artemisa medieval, de la obligación de un matrimonio concertado y que se unirá al protagonista en su búsqueda de libertad. Son mujeres que se relacionan con los demás de forma activa y colaboradora, implicándose en la vida familiar y comunitaria y que no abandonando sus deberes para con el otro sin por ello perder sus características propias.

Tenemos también en esta categoría a Polly Plummer, la primera mujer en cruzar el bosque entre los dos mundos en *The Magician's Nephew* (*El sobrino del mago*) (Lewis, 1955a). Se caracteriza por su sensatez y racionalidad y su capacidad para tomar decisiones, pero también por su benevolencia y cordialidad. Consigue sacar a su amigo Digory de la depresión que al muchacho le causa la enfermedad de su madre. Polly muestra un juicio más agudo que su amigo y no se deja tentar por el encantador sonido de la campana que anuncia la llegada de Jadis, la Reina de las Nieves; tampoco se deja engañar por la belleza de ésta y enseguida reconoce en ella la maldad escondida tras la hermosura. Por lo demás, Polly es de carácter muy independiente y no se casará nunca, ni en Narnia ni en Inglaterra.

En la misma línea encontramos a Jill Pole, una de las protagonistas de *The Silver Chair* (La silla de plata) (Lewis 1953). Al principio del relato, la niña padece de inseguridad, miedo y falta de confianza en sí misma, por lo que sufre abusos por parte de algunas compañeras del colegio. Tras sus aventuras, y gracias a su contacto con Aslan, el león, logrará superar sus inseguridades, enfrentar y vencer a sus acosadoras. Cuando este personaje femenino vuelve a aparecer en *The Last Battle* (La última batalla) (Lewis 1956), donde la encontramos convertida en una joven líder respetada y amada por sus compañeros, a los que guía y ayuda a través del enmarañado bosque.

Como personajes menores, pero que juegan igualmente un papel en *The Chronicles*, encontramos a Helen, (nombre puesto en honor a Helen Joy), una mujer de orígenes muy humildes que se convierte en la primera reina de Narnia. Precisamente es elegida por Aslan para tan alto puesto por su modestia y honestidad. Y también, en un discreto pero decisivo rol, encontramos a Lillandil, joven que sirve de guía a Caspian y conduce a los viajeros hasta la mesa de Aslan en *The Voyage of the Dawn Treader* (El viajero del alba) (Lewis, 1952a).

Es fácil observar que la mayoría de las protagonistas en la ficción de Lewis poseen rasgos considerados tradicionalmente femeninos. Sin embargo, el autor no presenta estos rasgos como negativos en el desarrollo de las niñas y jóvenes. Al contrario, lo que se desprende de los relatos, sobre todo en *Las Crónicas de Narnia* es que las características femeninas y masculinas han de colaborar de forma armoniosa para lograr el éxito final. De hecho, hasta el número de personajes masculinos y femeninos está en equilibrio.

En cambio, Lewis no oculta su rechazo al tipo de mujer centrada en sí misma, mundana, frívola o seductora en búsqueda de confirmación de su propia belleza, cuyo narcisismo la vuelve incapaz de escuchar, de aprender o de sacrificarse por un ideal

mayor, como algunos creen que es el caso de Susan Pevensie, la hermana mayor de Lucy, a la que probablemente lo que le ocurre es que es demasiado joven y hermosa para no mostrar la insolencia propia de los seres que se están desarrollando, y para no tener deseos de diversión e inclinaciones mundanas hacia los chicos, los bailes y los vestidos elegantes. Frente a lo que opinan algunos críticos (Filmer, 1993, pp. 149-164), no creemos que el autor pretenda “castigar” a la joven Susan por su comportamiento mundano, en realidad nos parece mucho más cierto pensar que la muchacha es en parte un trasunto de Lewis, el cual abandonó sus creencias cristianas a la edad de 13 años, huyó de la búsqueda espiritual y hubo de sufrir mucho hasta recuperar la fe. Ese mismo destino parece esperarle a la joven Pevensie, que queda sola en el mundo tras el accidente ferroviario que ocurre en el último capítulo del último libro de *Narnia Chronicles*. Un accidente en el que los hermanos, padres y amigos que les han acompañado en sus aventuras en Narnia mueren todos ellos y pasan a un mundo *more real than our own*, “más real que el nuestro” (Lewis, 1956, p. 112). Susan se quedará en este mundo de sombras, precisamente por haberse vuelto demasiado adulta y con ello perdido las características infantiles de fe y confianza que le permitirían entrar en ese Reino de los Cielos. Permanecerá aquí abajo para mejorar y redimirse y, si así lo hace, algún día poder entrar en ese reino, ya que tiene todas las capacidades para ello; recordemos que, al fin y al cabo, Susan es una verdadera reina de Narnia, conocida como “Susan la Benévola”, la mejor arquera de todo el reino.

De todos modos, y aunque aún lejos de la maldad absoluta, para Lewis, el tipo de mujeres en exceso atraídas por lo mundano se inclinan peligrosamente hacia el polo negativo de la diosa, representado por aquellas que son frías, duras, sin corazón, que hacen del poder un arma destructiva al servicio del engrandecimiento de sus egos. Ejemplo extremo de este tipo de fémina es la Bruja Blanca de Narnia, Jadis, hija de un

gigante y de Lillith. Es ésta una figura que evoca a la Reina de las Nieves del cuento del mismo nombre del escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875). Ambas son mujeres poderosas que ejercen su autoridad con despotismo y crueldad, y que no dudan en recurrir a cualquier medio para obtener sus fines, por perverso que sea. Sin embargo, no siempre son tan listas como se creen y, en realidad, cometen muchos actos estúpidos, aunque siempre siniestros, con el fin de conservar sus reinos. Además, como carecen por completo de guía, su poder se corrompe y acaba por destruirlas. Las dos reinas están emparentadas con las diablas medievales y con las brujas malvadas de la mitología nórdica tan del gusto de Lewis: frías, insensibles, malévolas, hermosas en apariencia, muy blancas de piel, adquiriendo aquí el blanco su valor negativo, de carencia.

Esta ausencia de color expresa el vacío que ocupa sus corazones y la maldad que caracteriza todas sus actos y que las lleva incluso a dar golosinas a los niños para seducirlos, engañarlos y, finalmente, destruirlos, como es el caso de la mitológica Lilith, la contraparte de la madre Eva, de la madrastra de Blancanieves, de la Bruja Esmeralda en *The Silver Chair* (La silla de plata) o de Ungit en *Till we have faces* (Mientras no tengamos rostro), la falsa diosa del reino de Glome (casi un homónimo de la palabra inglesa *gloom*, penumbras, oscuridad, melancolía en español), pues en el pensamiento lewisiano, la oscuridad se relaciona con la falta de fe, y por tanto de esperanza, con la tristeza y la melancolía (mientras que la luz es el reflejo de la presencia de Dios). Es la encarnación del amor celoso, posesivo, de las fuerzas primitivas que llevamos en nuestro interior y que tienen un potencial destructor cuando se apoderan del ser humano.

Precisamente en la novela *Till We have Faces*, que Lewis (1956b) intentó como una especie de autobiografía espiritual en forma de ficción, el autor aparece bajo la máscara del personaje de la reina Oural, la cual se hace consciente de sus muchos

defectos y errores y logra la transformación de sí misma para llegar a ser mejor. Conviene indicar que no parece propio de un misógino adoptar la máscara de un personaje femenino para expresarse a través de él de un modo proactivo.

En cuanto a las malvadas de las historias, tan espantosa es la frialdad, por ejemplo, de la que se considera a sí misma “reina de Narnia”, que mediante sus malas artes convierte en estatuas de hielo a las personas o seres animados que no están dispuestos a adularla o a servirla, únicas actitudes que admite de los demás. Como consecuencia de esta actitud, estas mujeres están solas, siempre solas; no toman parte en las relaciones humanas de ningún tipo, no aman, no simpatizan, no compadecen, no curan, sino que detestan, esclavizan, humillan y dañan. Al contrario de lo que ocurre con las mujeres de carácter terrenal, cuyas relaciones se extienden en forma de círculos concéntricos, o tal vez mejor, a la manera de una espiral en desarrollo a partir del núcleo de su familia, para las mujeres hechas de hielo todo su mundo, y el cosmos entero, comienza y termina en sí mismas.

Por tanto, se desprende de la lectura de sus ficciones que Lewis defiende un ideal de mujer clásico, que se puede encontrar en las diosas greco-latinas, en las mujeres de la Biblia, en la tradición judeo-cristiana: mujeres que poseen fuerza espiritual, coraje y entereza, cualidades que él mismo admiró en la actitud vital primero de su madre y luego de su esposa Joy Davidman cuando ambas hubieron de afirmarse en la vida y enfrentar la enfermedad y a la muerte.

De modo que cabría concluir que hay en Lewis una visión sobre la mujer que se afirma en tres puntos: uno se engarza en la virtud, el segundo se afianza en lo mundano y el tercero se enraíza en lo infernal. En medio de estos puntos equidistantes, no se encuentra otro camino para ser mujer en la obra de Lewis, porque sus personajes son arquetipos, no descripciones de mujeres de carne y hueso; representan el potencial

femenino llevado a su límite, que tanto se puede inclinar hacia un sentido positivo y creador como hacia un aspecto más destructivo y temible. De ahí que la relación de Lewis con las mujeres aparezca polarizada e incluso algunos puedan detectar rasgos de misoginia en esa clasificación que lleva a cabo. Por otra parte, tal vez se pueda interpretar su posición como que su ideal le lleva a no ver a las mujeres de carne y hueso como una mezcla de todas esas características que él tiende a dividir en categorías dialécticas.

Pero esta forma de verlo no le convierte necesariamente en misógino. Otra cosa es que su perspectiva sobre las mujeres tenga puntos ciegos y que a la luz de algunos de sus comentarios admitamos que bien pudiera ser que le faltase perspectiva sobre lo femenino. O que su forma de entender lo femenino, o el ideal femenino, no coincidan con los postulados actuales, que tienen sus raíces en el feminismo, algo que él mismo admitía.

5.8 Los últimos años de C.S. Lewis

Tras la muerte de su esposa, Lewis continuó escribiendo e impartiendo docencia en la universidad de Cambridge. En 1959 había terminado un ensayo titulado *Studies in Words* (Estudios sobre las palabras), dirigido a los estudiantes, en el que recogía los contenidos de algunas clases que impartía en ese momento. Se publicó en 1960 y trata sobre la etimología y la historia de algunas palabras inglesas, tales como *nature* (naturaleza), *sad*, (triste), *wit* (ingenio), *free* (libre) *sense* (sentido) *simple* (simple), *conscience* (conciencia) y *conscious* (consciente). El estudio tiene el propósito de advertir al lector de la imposibilidad de entender esas palabras cuando aparecen en un texto antiguo dotándolas del mismo significado que les atribuimos hoy en día. Poco después, en 1961, además de la ya mencionada *A Grief Observed* (Una pena en observación), publicó *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer), y *The*

Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature (La imagen descartada. Una introducción a la literatura medieval y renacentista), consideradas por la crítica como dos de sus mejores obras.

A la primera dedicaremos más adelante una parte fundamental de la tesis, pero quisiéramos destacar que incluso en esta obra final dedicada a la crítica literaria, hace Lewis una referencia al dolor y su efecto en nuestras vidas. Hablando de la tragedia y de cómo ésta refleja una especie de dolor sublimado, reflexiona nuestro autor cómo en la vida real la tragedia nunca termina con un gemido, un sollozo o un golpe final, no acaba con una teatral bajada del telón. A veces, tras habernos hundido en el dolor (acude al ejemplo del viaje espiritual de Dante) y escalado etapa por etapa la montaña de la pena hasta llegar a aceptarla, podemos alcanzar cierta sensación de paz, que, por otra parte, nunca será tan intensa como el dolor sufrido. Otras veces el dolor durará toda la vida, como una charca en el alma, cada vez más ancha, más honda, más insalubre. En alguna ocasión, poco a poco la pena se desvanece, como ocurre con otros estados de ánimo (Lewis, 1960b, p. 79).

En *The Discarded Image* (La imagen descartada) se dibuja una representación del mundo medieval que enmarca los aspectos históricos y culturales de la literatura medieval y renacentista. Esta imagen, rechazada en épocas posteriores, cifra la visión medieval del mundo: la organización del conocimiento en un modelo sintético y armonioso del universo, “en el que la creación es contemplada en su aspecto simbólico-sacramental” (Redondo, 2021, p.187). Publicada póstumamente, en 1964, ha sido considerada por los críticos una de las mejores obras, si no la mejor, del Lewis ensayista; un último legado a la cultura por parte de un gran erudito en un momento en que veía como sus fuerzas físicas y anímicas declinaban.

Pues pronto comenzaron a aparecer graves problemas del corazón, tal vez como consecuencia de los largos años como fumador y bebedor empedernido, tal vez como consecuencia de las aflicciones y padecimientos de toda una vida, el mucho trabajo o quizás por una suma de todo ello, el resultado fue que su salud se resintió y quedó muy quebrantada. Poco después empezó a sufrir complicaciones renales de importancia y fue hospitalizado. Falleció en su casa de Oxford el 22 de noviembre de 1963, una semana antes de cumplir los 65 años, habiéndose reconciliado con la vida y con la fe, de acuerdo a lo que narra su hijastro Douglas Gresham en su autobiografía (Gresham, 1988, p.12), o al menos aceptando, aún con melancolía, el hecho, que ya había expresado en el final de *Las crónicas de Narnia* de que vivimos en “tierras de penumbra” (Lewis, 1956, p. 113): entre la oscuridad y la luz, en un mundo dialéctico, entre la felicidad y el dolor, sin que apenas podamos distinguir claramente dónde comienza la una y dónde termina la otra.

Ese mismo 22 de noviembre ocurrió el asesinato de John F. Kennedy e igualmente fue el día del fallecimiento del famoso escritor Aldoux Huxley, noticias que acapararon los titulares de los periódicos y noticieros, dejando en la sombra el deceso de Lewis, que fue enterrado en un día frío y lluvioso sin apenas presencia de familiares o amigos porque Warren, en estado de completa embriaguez, se había olvidado de dar aviso y de poner una esquela en los periódicos locales. Sin él buscarlo, se cumplió así su deseo de evitar las ceremonias públicas alrededor de la muerte. (Lewis, 1955b, p.26)

Su tumba, que acoge igualmente los restos mortales de su hermano, fallecido diez años más tarde, se encuentra en el cementerio de la Holy Trinity Church de Oxford. Sobre la lápida figura el siguiente epitafio: *Men must endure their going hence* (Los hombres deben soportar su partida), una parte de la cita del acto quinto, escena II de

King Lear escrita en el calendario aquel 23 de agosto en que Flora Hamilton, la madre, había fallecido.

6 C. S. Lewis, poeta reflexivo

C.S. Lewis comenzó a escribir poesía durante su adolescencia y continuó haciéndolo a lo largo de toda su vida, si bien no fue el género en el que destacó. Comenzó componiendo poemas sueltos y a los dieciséis años empezó la redacción de una obra narrativa en verso titulada *Dymer*, que no sería publicada hasta 1926, tras muchas vueltas, correcciones y añadidos. El resultado es un texto extraño tanto por su enrevesada temática distópica como por la dificultad de su lectura en verso, a lo que el público contemporáneo no estaba acostumbrado. Tal vez por esos motivos o porque su calidad literaria no era la adecuada, no alcanzó el favor ni de la crítica ni del público. No obstante, hemos de valorar este texto de juventud en el que ya se vislumbra la ambigüedad del autor sobre la cuestión de la existencia de Dios, pero también su inquietud por la irrealidad de la realidad, los totalitarismos, en concreto los totalitarismos que apuntaban, o ya se habían declarado, en el horizonte europeo.

6.1 Desde *Spirits in Bondage* hasta *A Grief Observed*: la evolución de un rebelde metafísico

En *Spirits in Bondage: A Cycle of Lyrics* (Espíritus cautivos: un ciclo de poemas), nos encontramos con un poeta joven, moderno en la producción y empleo de las imágenes y la temática, si bien clásico en las formas y en las cuestiones de ritmo y rima, que reflexiona sobre las cuestiones de Dios, el sentido de la existencia humana, el dolor y la pérdida. Si dedicamos un apartado extenso a este aspecto de la obra de Lewis, que puede parecer no estar relacionado con la obra que da título a esta tesis, es decir *An Experiment in Criticism*, es debido a que consideramos que en estos poemas se aprecia

el lugar espiritual e intelectual del que partía el joven Lewis, y todo lo que, con el tiempo y debido a su evolución personal, dejó atrás para abarcar horizontes más amplios y profundos, hasta llegar a sus reflexiones sobre la Literatura como *Logos*.

El título inicial era *Spirits in Prison*, tomado de la I carta de Pedro 3: 19-20 He (*Chirst*) *went and preached unto the spirits in prison, which sometime were disobedient* (KJV Bible, 1769) (Cristo fue a pregonar a los espíritus que estaban en la prisión, incrédulos en otro tiempo) (BAC, 1955). Se refiere a los espíritus encarcelados a quienes Jesucristo, tras su muerte en la cruz, libera con su palabra de los infiernos donde se encuentran.

En principio, sorprende que un joven ateo, como se declaraba Lewis por entonces, eligiese ese título para su primer libro de poemas. Sin embargo, no extrañará tanto si entendemos que lo que quería con esa cita era enfatizar su perspectiva acerca del estado de esclavitud en el que se encuentran los hombres en este mundo: en sí mismo un infierno que habitan criaturas dominadas por un Dios inmisericorde, o cuando menos indiferente al sufrimiento, que permite la continua destrucción de personas y cosas. Ocurrió que al comentar esta elección con su padre, Albert Hamilton, éste le señaló que ya había una novela con ese mismo título escrita por Robert Smythe Hichens (1864-1950) y que, por ese motivo, tal vez debería considerar cambiar el de su poemario (Wilson, 2005, p. 60). El joven escritor tuvo en cuenta el consejo de su padre y cambió el título por uno muy semejante, con lo que la referencia y el sentido seguían siendo los mismos.

No obstante, la recopilación que llevó a cabo el joven poeta pretende seguir un hilo conductor que los aúne y dé sentido al conjunto, como queda reflejado en el subtítulo *A Cycle of Lyrics*; es decir la selección está guiada por un propósito integrador de las diferentes unidades que componen el conjunto. Un propósito al que atenderemos

con detenimiento, pues según Don W. King, profesor de Literatura en el Montreal College (Universidad de Carolina del Norte) y estudioso de la obra de Lewis, en su artículo titulado “The Distant Voice in C.S. Lewis’ Poems”, en la poesía de Lewis encontramos una voz distante, diferente a la voz que suena en el resto sus escritos, pues en su poesía hay una ambigüedad en su posicionamiento, una falta de certeza sobre los asuntos claves de la vida humana que no aparecen luego ni en sus novelas, ni en su libros para niños, ni en sus obras apologéticas (King,1989, pp. 175-177).

En la lectura de estos versos se evidencia la parte más oscura y oculta de Lewis, sus temores de que, al fin y al cabo, nada tenga sentido, aunque desearía que lo tuviese, a modo del rebelde metafísico del que hablaba Albert Camus (Camus, 1953, pp. 27-29). Un aspecto tan oscuro y pesimista no volverá a aparecer en el resto de su obra, con la excepción de *A Grief Observed*, porque en la ficción, los textos apologéticos, la crítica literaria o incluso las reseñas, se expresa una parte más vivaz, fogosa y asertiva del autor.

Además de estos versos de juventud, en 1926 escribió *Dymer* (Dymer), un poema narrativo en forma de rima real y, posteriormente, incluyó poemas en sus obras de ficción, como en *The Pilgrim’s Regress* (El regreso del peregrino), *Narnia Chronicles* (Las crónicas de Narnia), y en su trilogía espacial. Siguió escribiendo poemas sueltos a lo largo de toda su vida, publicando algunos en revistas, periódicos, si bien otros muchos no se publicaron pero aparecieron luego entre los libros, libretas y notas tras la muerte del autor. Posteriormente, el editor Walter Hooper los recopiló bajo el título de *Poems* (Poemas) en 1964.

En el caso del poemario *Spirits in Bondage*, al ser ésta su primera publicación, y temiendo y anhelando por igual la reacción de los lectores, Lewis sufrió una decepción importante cuando el libro fue acogido con frialdad tanto por la crítica como por el

público. Sin embargo, entendemos que estos poemas quizás no sobresalgan por sus méritos literarios (aunque este aspecto sería discutible), pero sí lo hacen por lo que revelan de la posición existencial del autor respecto a dos cuestiones fundamentales en su vida y obra: por un lado, la existencia o no de Dios y la participación que tendría, caso de existir, en el problema del sufrimiento humano; por otra parte, aunque vinculada con la anterior, encontramos en su poesía un esbozo de la relación que para Lewis existía entre el intelecto y la imaginación a la hora de acercarse, o de percibir, el gran misterio que es Dios, asunto en el que profundizaría más adelante.

En cuanto a la primera cuestión, sus inquietudes acerca de la idea de un Dios todopoderoso que se relaciona con los hombres o es indiferente a ellos, estaba presente desde una edad muy temprana (recordemos que su padre, si bien no obligaba a sus hijos a participar en sus creencias, era un hombre piadoso, muy interesado por la religión). Incluso a la edad de 13 o 14 años, cuando vivía una etapa de pasión por la mitología nórdica, Lewis escribió una tragedia titulada *Loki Bound*, en la que el protagonista, Loki, se rebela contra Odin, el todopoderoso padre de los dioses, no por maldad o soberbia, sino porque detesta el mundo que el dios padre ha creado (Lewis, 1979). Siendo como es una obra de adolescencia, sin mayor alcance literario o filosófico, ya se percibe en ella un gesto revelador de su actitud contra el padre (física y metafísicamente hablando), acto que repite en el parricidio desplazado en el profesor que comete Dymmer, el joven protagonista en la novela del mismo nombre.

Sentimientos de odio y rechazo hacia su progenitor que perturbaron y mortificaron a Lewis tras la muerte de su madre, desde el principio de su adolescencia y durante gran parte de su vida. Si bien se suavizaron en cierta medida cuando el joven dejó de ser económicamente dependiente del padre, lo cierto es que se extendieron prácticamente hasta los días finales de Albert Hamilton. Esos sentimientos de

animadversión le llevaron en muchas ocasiones a un comportamiento cruel hacia su progenitor, como, por ejemplo, cuando se dedicaba a recoger por escrito y ridiculizar todos los pequeños fallos que veía en su padre para luego tener material con el que mofarse de él junto a su hermano (quien intentaba mediar entre ambos), o cuando en una carta le pregunta a su amigo y vecino Arthur Greeves si Albert ya se ha suicidado y, caso de no ser así, añade que espera que él, Arthur, pueda evitar su compañía lo máximo posible (Lewis, 1979, p. 256).

Sin embargo, aunque extrapolar esta relación con su progenitor conduciría con facilidad a una interpretación de corte freudiano sobre la posibilidad de que el vínculo con el padre terrenal sirve de base e imprime el tono y la dirección para el vínculo que una persona establece con el celestial, Lewis evitó que este paralelismo psicoanalítico sirviese para explicar su búsqueda de Dios, de modo que, aún conociéndola, nunca mencionó esta teoría; es más, la obvió por completo en su autobiografía espiritual *Surprised by Joy* como posible explicación de sus creencias religiosas. En parte tenía razón al evitar esta analogía que, si bien pudiera contener algo de cierto, también resultaría reduccionista, pues Lewis sintió desde muy niño, cuando ni siquiera asomaban todavía las disputas con el padre, raptos o momentos de iluminación que le hacían presentir la existencia de algo mucho mayor que aquello de lo que las percepciones sensoriales le informaban. Había sentido ya en su temprana infancia la sensación o intuición de una inmensidad que le producía una sensación de *longing*, un “anhelo” por algo lejano, perdido, añorado, una sensación que pasado el tiempo llegaría a entender como la manifestación del misterio y la grandeza de Dios a través de objetos mediadores (las montañas lejanas, la belleza del paisaje, un poema, un diorama de un jardín realizado por su hermano sobre la tapa de una lata de galletas).

No obstante, el joven Lewis era un platónico convencido (no en su época de estudiante, pero sí posteriormente, por influencia de su amigo Barfield) y por tanto sí consideraba que lo que entendemos por realidades en este mundo son las sombras de la auténtica realidad, del mundo de las Ideas, habría que aceptar que el padre terrenal es igualmente un reflejo del padre divino, con las consecuencias que aceptar esta premisa conllevaría para cualquiera.

Sabemos que en su época de madurez como crítico literario y como lector, consideraba que la poesía no debe ser leída como algo privado, individual, que pertenece sólo al mundo del poeta, sino como una expresión de aquello que es común a la humanidad. De hecho consideraba que la Gran Imaginación, es decir, Dios, que se ha expresado en la naturaleza, también se manifiesta a sí misma en la poesía, tal y como expuso en las páginas de un título posterior, *Reflections on Salms* (Reflexiones sobre los salmos): *For poetry too is a Little incarnation, giving body to what had been before invisible and inaudible* (Porque la poesía es también una pequeña encarnación que da cuerpo a lo que antes había sido invisible e inaudible) (Lewis, 1958, p. 6).

Sin embargo, tal vez este enfoque no se pueda aplicar por completo en el caso que nos ocupa, pues estos poemas tiene un cariz autobiográfico que no podemos pasar por alto, por mucho que Lewis emplease un seudónimo tal vez con la intención de alejarse personalmente de su contenido, o por un mero gesto juvenil. Por el contrario, hemos de atender con cuidado a estos versos, porque en ellos encontramos el germen de varios asuntos a los que Lewis prestaría atención y que serían claves en su vida y pensamiento.

Fueron cuestiones a las que regresó una y otra vez, trabajando y desarrollando los argumentos que le permitieron abordarlos en formas, modos y humores diferentes a lo largo del viaje que emprendería desde el ateísmo, pasando por el agnosticismo, hasta su conversión posterior. Temas y argumentos que perfiló intelectualmente en el ensayo

publicado en 1940 con el título de *The Problem of Pain* (El problema del dolor) donde se aproxima al tema del sufrimiento humano mediante explicaciones claras y bien estructuradas basadas en la razón y en la fe. En este ensayo, que fue escrito en un momento en que las circunstancias personales del autor eran de una relativa estabilidad emocional, profesional y vital, encontramos imágenes de gran belleza sobre el cielo y el infierno, pero también reflexiones sobre nuestra colaboración con el mal a través de nuestros pecados y, por tanto, la responsabilidad del hombre en su propio sufrimiento.

En este texto, Lewis establece la relación entre el dolor en este mundo y la idea de la caída del hombre y, por tanto, no se culpa a Dios por el padecimiento humano, al contrario, la causa de que esto ocurra se atribuye a los sentimientos y las acciones del hombre, a sus pecados, su comportamiento errado por causa, fundamentalmente, de su egoísmo. Tanto el tono del ensayo como la resolución que se plantea para explicar el origen de los conflictos humanos y el problema del dolor son muy diferentes de los empleado en *Spirits in Bondage* y posteriormente en *A Grief Observed*, (Una pena en observación) escrita igualmente bajo seudónimo (N.W. Clerk) y considerada una especie de poema en prosa o una forma de prosa poética por algunos estudiosos de su obra (Grime, 2006, p.4).

Veinte años separan cada uno de estos tres libros, que señalan tres hitos en el desarrollo del pensamiento y la actitud de Lewis. A través de su lectura seguimos su recorrido respecto a la existencia de Dios y el problema del sufrimiento humano; un trayecto intelectual, emocional y vital que se extenderá desde sus primeras reflexiones hasta la prueba final de sus creencias.

Spirits in Bondage, que comienza con dos líneas: *The land where I shall never be, the love that I shall never see* (La tierra donde nunca estaré, el amor que nunca veré) en anuncio de lo que vendrá a continuación, se divide en tres partes, precedidas de un

prólogo, que agrupan un total de 49 poemas: *The Prison House* (Prisión, 21 poemas), *Hesitation* (Duda, 3 poemas) y *Escape* (Fuga, 16 poemas). Los títulos indican al lector la dirección a la que apuntan esos versos, mientras que el prólogo introduce el propósito: a semejanza de lo que se narra en el largo poema *The Rime of the Ancient Mariner* (La canción del viejo marinero) escrita en 1798 por S.T. Coleridge, un marinero abandona su hogar para lanzarse a una aventura peligrosa. La imagen recuerda también al pasaje de Cicerón "... y a medida que mi muerte se aproxima me siento como un marino que vislumbra el puerto de su patria después de un larga travesía" (Cicerón, 2020, p. 63).

En *Spirits of Bondage*, el protagonista canta con valor frente a las tormentas tras huir de una ciudad donde un dios que no conoce la piedad se burla de la gente y les hace sufrir. Su barco navega impulsado por la libertad de la brisa, va en busca de un puerto que no ha sido aún cartografiado, se dirige a un lugar lejano que todavía nadie conoce pero que se desea y presume más verde y más amable que lo conocido. Es un viaje desde el mundo más triste hacia el misterio; el viajero avanza valeroso por un mar amenazante, acicateado por la idea de que la resolución de ese misterio resolvería las tensiones internas que le asediaban.

En la lectura de estos versos juveniles se percibe que las emociones del autor oscilan entre dos posiciones ambiguas: por un lado, una exaltación romántica de la belleza y la sencillez que se encuentra en la naturaleza y en las personas que viven una vida simple, cercana a las cosas del campo, como ocurre en el poema "In Praise of Solid People" (Elogio de la gente sólida) (Lewis, 1919, p. 62). Por otro lado, quejas sobre la maldad diabólica que habita en la naturaleza, protestas acerca del sufrimiento que se encuentra en el mundo, y rechazo de la idea de un Creador, junto a blasfemias y expresiones de rabia e impotencia al considerar que, de existir, ese Creador se burla de

sus criaturas y se complace en sus penalidades. Véase el poema “In Prison” (Lewis, 1919, p. 31) o “De Profundis” (Lewis, 1919, p. 33) que se diría una burla del salmo 130, del mismo título, donde el creyente suplica la ayuda de Dios en momentos de peligro y tribulación. En cambio el joven poeta no espera en sus versos ninguna ayuda ni consuelo de una divinidad que se ríe del género humano, de sus vanos esfuerzos y esperanzas, que acaban destruidos ante su mirada burlona e inmisericorde.

En el contenido y el tono de los poemas se plasma una deriva hacia una angustia romántica, no tan extraña por otro lado en una persona joven como era su autor por entonces, poseedor de una imaginación poética fuera de lo común, familiarizado, según él mismo, con el lado más depravado del Romanticismo (consideremos igualmente que Lewis tendía hacia la hipérbole en la expresión de sus gustos) y que, por aquel entonces, todavía albergaba ciertas inclinaciones hacia el ocultismo (Lewis 1955b, p. 166).

En cuanto a la cuestión del dolor, tanto físico como psicológico, Lewis sabía desde muy joven cómo la fatalidad puede herir a una persona. Por lo demás, no podemos olvidar el hecho de que su crianza y educación se dieron en el seno de una tradición protestante. Así, aunque los padres no fuesen practicantes estrictos, esas creencias estaban muy presentes en la cultura de la familia y esa tradición se respiraba en la familia; subyacía al comportamiento de sus miembros y configuraba un ambiente que no favorecía la expresión de las emociones sino, por el contrario, la contención y la sobriedad.

Ya fuese como defensa ante una pérdida de esa magnitud en la infancia, o por compensar el manifiesto dolor del padre, o por otras razones que desconocemos y que permanecieron ocultas en su interior, el joven Lewis nunca expresó abiertamente la profundidad de la pena que sintió. Por el contrario, la ocultó ante los demás y ante sí mismo, reforzó su temor, aversión incluso, a las emociones (Lewis, 1955b, pp. 26-27) y

siguió adelante, sumiéndose en sus lecturas y estudios. Durante su época adolescente, vivió la experiencia de una soledad paliada por la lectura, la escritura, el encuentro con algunos profesores que le estimularon con sus conocimientos y le abrieron perspectivas intelectuales, una gobernanta de un internado a la que se apegó afectivamente, la compañía de algunos pocos compañeros de colegio, la soledad aliviada por la amistad de un único amigo íntimo, Arthur Greeves, y el afecto de su único hermano, Warnie. Sin embargo, la pésima relación con su padre supuso un lastre emocional considerable en la vida de Lewis durante mucho tiempo, hasta prácticamente los días finales de la vida de Albert Lewis en 1929 (Lewis, 1955b, p. 12).

Por otra parte, ya sabemos que Lewis conoció de primera mano lo que significó el gran desastre colectivo de su época; en primer lugar por lo que la I Guerra Mundial supuso para Gran Bretaña, en segundo lugar porque su hermano era oficial y tomó parte en la contienda, y luego porque el mismo día en que cumplía los 19 años, el 29 de noviembre de 1917, fue enviado al frente de Francia. En las trincheras vio morir a muchos de sus compañeros, conoció el miedo a los bombardeos y el dolor de las lesiones, soportó las inclemencias del tiempo y padeció la escasez de medios para resistirlas. Él mismo fue herido de gravedad en dos ocasiones y pasó tiempo hospitalizado recuperándose de las lesiones. Presenció atrocidades, sin duda, y algunas de esas vivencias y sensaciones de horror quedaron recogidas en los versos de *Spirits in Bondage*.

Sin embargo, una vez hubo regresado de la contienda, apenas volvió a hablar de esa etapa de su vida, pues consideraba que esa experiencia la podrían describir mejor otros que hubieran pasado más tiempo en la guerra (Lewis, 1955b, p. 185). Únicamente encontramos alguna mención en la correspondencia privada con su padre y hermano, en algunos de los poemas de *Spirits in Bondage*, y en su autobiografía *Surprised by Joy*,

donde dedica ciertos párrafos a unos recuerdos que con el tiempo se fueron diluyendo en su memoria y que separó del resto de sus vivencias. Lo prefirió así: “como si le hubiese ocurrido a otra persona” (Lewis, 1955b, pp. 185-187). Sin embargo, a pesar de ocultar las emociones relacionadas con la pérdida y la muerte, la experiencia del dolor y las heridas que provoca no se dejan enterrar tan fácilmente.

En cierta manera repitió el mismo proceso psicológico que había hecho a la muerte de su madre; guardar los sentimientos en su interior y apenas mencionarlos a los demás. Hasta qué punto volvía su memoria sobre ella lo desconocemos, pues no habló en público ni escribió sobre ello, lo que no deja de sorprender en un autor tan reflexivo como Lewis, quien ponía todo lo que le ocurría y pensaba por escrito, además de llevar un diario durante años y de escribir cientos de cartas. De hecho todos sus textos se podrían considerar fragmentos de una autobiografía, en el sentido que su escritura gira alrededor de sus pensamientos, sus ideas, su forma de ver el mundo, sus experiencias; hasta su ficción es fruto de su viaje interior desde el ateísmo a la fe y está dirigida a comprender y explicar su forma de entender el proceso que vivió. Nunca abandona a Lewis el deseo de expresarse a sí mismo por escrito, por mucho que, en ocasiones, emplee seudónimos o que sostenga que la voz del poeta no transmite su experiencia sino la de la humanidad. Como decía: *every man must tell his own tale* (cada uno ha de contar su propia historia) (Lewis, 1955b, p. 22).

Del estudio de su biografía queda claro que Lewis conoció la pena y el sufrimiento, tanto físico como psicológico, de cerca y desde temprana edad, de forma que tampoco cabe reprocharle a un joven en estas circunstancias que se rebele ante las desgracias y los males de este mundo y que escriba poemas en los que se lamente a la vez que expresa la ira y la frustración que le produce. Confesó en su autobiografía espiritual que por aquellas épocas de su juventud vivía, como muchos ateos y no ateos,

en un torbellino de contradicciones: afirmaba que Dios no existía pero, al mismo tiempo, estaba enfadado con Dios por no existir, y además, estaba enojado con Él por haber creado el mundo, plagado como estaba de males. (Lewis 1955b, pp.193-196)

Con lo expuesto hasta aquí, se explica que sobre sentido prestar atención a este poemario, siendo que en sus páginas se prefiguran los temas presentes en el pensamiento y obras de nuestro autor y la semilla de su posterior conversión: pues nadie se convierte si antes no ha sentido la angustia ante un mundo de sufrimiento, las dudas sobre la existencia de Dios y, de admitir esa existencia, las cuestiones sobre su bondad, su indiferencia hacia los hombres o su burla de ellos, en un proceso de vueltas y revueltas, de subidas y bajadas que culmina en el poemario en un encuentro final con una esperanza, con “un lugar lejano y más verde” (Lewis, 1919, p. 105).

En *Spirits in Bondage*, una lucha interna mezcla de rabia, frustración y dolor le lleva a negar la existencia de Dios o a encolerizarse y blasfemar ante su posible existencia, que, de ser cierta, aún le exaspera más, pues si se acepta la existencia de Dios necesariamente hay que preguntarse cómo puede consentir el dolor humano, el sufrimiento que abarca y se extiende por todos los niveles, edades, condiciones y aspectos de la vida humana: cuerpo, mente, espíritu y relaciones con uno mismo y con el mundo, pues la mera existencia supone dolor de un tipo u otro. En este sentido, es en su poema “De Profundis” donde se muestra más enfadado y blasfemo, por tres veces clama que el hombre debería maldecir a Dios, que ni oye ni se preocupa por la gente (Lewis, 1919, pp.33-34).

Mientras batallaba con estas inquietudes espirituales, causa o consecuencia de los conflictos internos, Lewis sentía que sus dos hemisferios se disponían en agudo contraste; uno era un mar lleno de islas de poesía y mito, el otro practicaba un racionalismo simplista y superficial: *Such, then, was the state of my imaginative life;*

over against it stood the life of my intellect (Tal era entonces el estado de mi vida imaginativa; frente a ella se alzaba la vida de mi intelecto) (Lewis, 1955b, p. 162). Esa brecha entre imaginación e intelecto no se resolvería en *Spirits in Bondage*; aún habrían de pasar muchos años para que las dos partes se complementaran y trabajaran al unísono. Ese “jardín de rosas rojas” vislumbrado en su poema “The Song of the Pilgrims”, había sido tan sólo una experiencia fugaz, no una verdadera llegada a la fuente del misterio, como el lector comprenderá al leer las luchas y penalidades que se reflejan en *A Grief Observed* (que supone tanto una pena como un amor en observación); un texto escrito casi a vuela pluma, carente del orden que rige la estructura y el contenido de *The Problem of Pain*.

En *A Grief Observed*, que se abre con dos citas, una del salmo 42:5-7 y la otra del libro de Job 13: 21-22, Lewis abandona el tono racional de *The Problem of Pain* para volver a la desesperación, los reproches, los interrogantes e incluso las blasfemias, al tiempo que retoma la pregunta de si acaso Dios es el *Cosmic Sadist* “Sádico Cósmico” (Lewis, 1961a, p. 20) que se divierte con el sufrimiento de sus criaturas, que somos como ratas en una trampa *...rats in a trap*”. *Or worse still, rats in a laboratory*, (Lewis, 1961a, p.13), peor aún, ratas en un laboratorio, i.e. sujetos de un experimento. De modo que el trayecto que Lewis venía recorriendo desde tiempo atrás parece haberse desviado, el barco va a la deriva y no encuentra ese puerto seguro en el que encontrar refugio de las tempestades, ya no hay un “jardín de rosas rojas” en el que deleitarse y descansar (Lewis, 1961a, p.16).

Tras esas explosiones de rabia y desesperación plasmadas en el papel, pasado un tiempo, tiene un sueño en el que se encuentra con la imagen de su esposa. A partir de ese momento puede elaborar la experiencia de la pérdida. Es entonces cuando se produce un giro hacia el final del texto en el que Lewis llega a alcanzar un

entendimiento sobre lo que es la voluntad de Dios; un conocimiento que le llegará cuando abandone los confines de su yo, renuncie a imponer los imperativos de su voluntad y las explicaciones intelectuales para ceder a una voluntad mayor, y acaba por admitir que Él tiene planes que los hombres desconocen (Lewis, 1961a, p.25, 29, 31-34). Y que lo que esclaviza al espíritu es el ego, o mejor dicho, seguir las inclinaciones del ego poniéndolas por delante de la voluntad de Dios.

En el poema “Hesitation”, en *Spirits* había dicho *And still no nearer to the Light, /and still no further from myself, /alone and lost in clinging night* (Y aún no más cerca de la Luz/ y aún no bastante lejos de mí mismo/ solo y perdido en la noche a la que me aferro). Aquí, además de sus protestas y quejas, entiende que mientras permanezca confinado en su yo, habrá un conflicto entre su voluntad y la voluntad de Dios, puesto que al estar centrado en la voluntad del ego, se aleja de Dios y contempla el mundo a través de un “cristal oscuro” que deforma y enmascara la realidad. (Grime, 2006, p. 6)

Una reflexión que se resolvió, al menos parcialmente, en el verano de 1929, cuando experimentó aquella súbita iluminación en la que sintió que estaba prisionero en una concha, pero también entendió que podía salir de ella (Lewis, 1955b, pp. 215-217). A partir de ese momento comenzó a tomar cuerpo en él la convicción de que “Dios es Dios”. Únicamente tras el reconocimiento y posterior aceptación, tanto intelectual como emocional, de ese principio de la divinidad y de la aceptación de su divina voluntad, llegará al término de su viaje y para entonces quedarán muy lejos los versos de *De Profundis* en los que la dualidad racionalista era manifiesta:

It is but froth of folly to rebel / For thou art Lord and hast the keys of Hell”
Yet I will not bow down to thee nor love thee / For looking in my own heart I can
prove thee / And know this frail, bruised being is above thee. (Lewis, 1919, pp.
 33-34)

(No es más que espuma de locura rebelarse/ porque tú eres el Señor y tienes las llaves del infierno”. Sin embargo no me inclinaré ante ti ni te amaré/ Porque mirando en mi propio corazón puedo probarte/ y sé que este frágil y magullado ser está por encima de ti)

Como hemos señalado, en esta lucha interna de Lewis se dieron cita dos conceptos cuya interrelación se planteará a lo largo de toda su obra y durante su viaje espiritual: la tensión entre la lógica y la imaginación, entre el intelecto y el corazón. La lógica parece decirle que Dios no puede existir, pues no puede acceder a él por medio del intelecto ni a través de la información que proporcionan los sentidos, mientras que a través de la imaginación sí podría alcanzar ese conocimiento, pues esta facultad es capaz de fundir las percepciones sensoriales y generar nuevos contenidos a partir de ellas, ya que posee una función tanto estética como cognoscitiva, una capacidad que, ayudándose de la razón, da lugar a un nuevo conocimiento, como estudiamos en el epígrafe dedicado a la imaginación. Pero esto Lewis lo descubriría más adelante en su vida.

Lo que sí había tenido desde muy joven fueron experiencias “reveladoras”; son aquellas experiencias semejantes a una “iluminación” súbita que vivió en su infancia. Fueron aquellos tres momentos en los que experimentó con fuerza el *longing*, el “anhelo” (que acabaría por identificar con la sensación producida por la grandeza de Dios) que le suscitó la vista de la belleza en la naturaleza o en un objeto artístico o la idea del otoño percibida a través de las ilustraciones en un cuento infantil de Beatrix Potter, así como la vista de unas montañas lejanas desde el jardín de su casa, de algo distante y vasto más allá de lo fenoménico, un “anhelo” que es un deseo de regresar a algún lugar donde ya se ha estado y al que se pertenece.

Sin embargo, y con el tiempo, Lewis entendió que aquellas experiencias empleaban un mensajero para manifestar algo más grande: la vista de una naturaleza recreada sobre la lata de una caja de galletas, unas acuarelas, unos versos, la música de Wagner, la mitología nórdica o la visión de unas “inalcanzables colinas verdes”. Todos ellos vehículos de los que se servía una fuerza mayor; mensajeros de un *logos* que utilizaba la imaginación del receptor como instrumento para transportar y transmitir su mensaje. Una idea que había expuesto con anterioridad en el sermón escrito en 1941 *The Weight of Glory* (El peso de la gloria), en cuyas líneas reconoce: *It is not the physical objects that I am speaking of, but that indescribable something of which they become for a momento the messengers* (No hablo de los objetos físicos, sino de ese algo indescriptible del cual, por un momento, son mensajeros). No son las montañas, la belleza del paisaje, la música o unos versos, los que nos impactarían, sino ese “algo indescriptible del que son, por un momento, los mensajeros” (Lewis, 1941, p. 6).

Con el tiempo, esos mensajeros que tan útiles fueron al principio para hablarle al individuo, no serán ya necesarios, como señala en *A Grief Observed: I need Christ not something that resembles Him* (Necesito a Cristo, no algo que me lo recuerde) y más adelante en la misma página: *Not my idea of God, but God. Not my idea of H., but H., yes and also not my idea of my neighbour, but my neighbour...* (No mi idea de Dios, sino Dios. No mi idea de H. si no H. y tampoco mi idea del vecino, sino mi vecino) (Lewis, 1961a, p. 31); a esas alturas, no quiere ni necesita de intermediarios, sino del encuentro con el ser o el objeto mismo.

Se puede decir que el poemario *Spirits of Bondage* marca el comienzo del viaje espiritual de Lewis, tanto en su forma literaria como a nivel íntimo. Pero antes de que ese comienzo se materializase en las letras esa travesía habría comenzado en su interior mucho tiempo antes. A la luz de su autobiografía, hemos de admitir que se había

iniciado ya en su infancia, a través aquellas experiencias de “anhelo” que fueron como chispas que despertaron su conciencia. Un viaje que terminará, de acuerdo con Jenna Grime, estudiosa de su obra poética, cuando esa tensión se resuelva en *A Grief Observed*, donde *the threads of intellect and imagination are finally woven together to provide Lewis with a new realization of the nature of God, as well as man’s relation to Him* (los hilos del intelecto y la imaginación acaban por trenzarse dotando a Lewis de una nueva comprensión de la naturaleza de Dios, así como de la relación del hombre con Él) (Grime, 2006, p.4). En *A Grief Observed* se puede decir que Lewis termina su peregrinaje espiritual, el “cristal oscuro” que nublaba su visión acaba por romperse y encuentra respuesta a sus contradicciones. Por lo que se refiere a cómo conciliar la idea de Dios con el sufrimiento del hombre, Lewis concluye:

When I lay these questions before God, I get no answer. But a rather special sort of “No answer”. It is not the locked door. It is more like a silent, certainly not uncompassionate gaze. As though he shook His head not in refusal but waving the question. Like, “Peace, child, you don’t understand. (Lewis, 1961a, p.33)

(Cuando planteo esta pregunta ante Dios, no obtengo respuesta. Pero es una forma especial de “no respuesta”. No es como una puerta cerrada. Es más bien como un silencio, ciertamente no es una mirada inmisericorde. Es como si sacudiese la cabeza, pero no en señal de rechazo, sino como meciendo la pregunta. Algo así como, “Paz, mi niño, que no comprendes”)

Parfraseando a nuestro autor, (Lewis, 1961a, p. 33) al final el cielo resolverá nuestros problemas, si bien no cree que esto ocurra mediante una sutil resolución de nuestras nociones, aparentemente contradictorias, sino que esas nociones serán

destruidas a nuestros pies y entonces comprenderemos que nunca hubo ningún problema.

6.2 Análisis de algunos poemas de *Spirits in Bondage*

Con el propósito de alcanzar una mayor comprensión, y aprecio, de la poesía de Lewis, analizaremos en este apartado algunos de los poemas que forman parte de *Spirits in Bondage*, escritos, recordemos, en un período de transición, cuando el joven Lewis se encaminaba hacia el hombre que sería; una época en la que su pensamiento era oscuro y cínico, probablemente debido a las circunstancias personales y sociales que había vivido y continuaba viviendo.

Comenzaremos por destacar el papel preponderante que en su poesía juegan las atmósferas y las sensaciones, lo mismo que encontraremos luego en su ficción. El poeta hace caer al lector en un trance y, a diferencia de lo que ocurrirá en *Las crónicas de Narnia*, ese trance conduce a la desesperación (en *Las crónicas*, la protagonista también se encuentra desamparada en un bosque helado sin la presencia de la madre, pero recorrer ese camino no la llevará a la desesperanza, por el contrario, la conducirá a una vida nueva).

La oscuridad de los versos es más evidente en la primera parte (Prision House), luego se clarifica un tanto en la segunda, que es muy corta (Hesitation), para terminar de forma algo más esperanzada en la tercera (The Escape). En las tres partes hay un efecto de “ensueño”, evocador de la atmósfera predominante en las mitologías céltica y druida, y se percibe en la mayoría de los poemas un presagio lírico de los paisajes agrestes y solitarios que posteriormente aparecerán en *Las crónicas de Narnia*. Por otra parte, el tono es idealista y el autor emplea una cascada de referencias literarias y mitológicas que apoyan cada uno de los poemas, sin que haya un tema concreto bien desarrollado que se exprese en toda la serie.

Aparte de su valor literario, en este poemario encontramos la primera ventana al pensamiento y la imaginación de Lewis y a los temas que le interesarán a lo largo de toda la vida, así como su vocación por la poesía como la forma artística y vital de abrirse a la trascendencia. En ellos encontramos ese *longing*, un anhelo de lo numinoso, un ansia por lo trascendente, el deseo de retornar al Edén, a un país soñado, adivinado, al tiempo que el poeta oscila entre opciones filosóficas muy diferentes, entre la creencia en Dios y el rechazo frontal de su posible existencia y entre la razón, en la que apoya su descreimiento, y la imaginación, que le sugiere realidades más allá de lo perceptible. Aunque sin desarrollar por completo, los grandes temas de la poesía están aquí: la vida, la muerte, Dios, el demonio, el sentido de la existencia o su vacío; en menor medida aparecen eros y el amor romántico, asuntos que llegarán más tarde a la vida y obra de Lewis.

Aunque le sirve para transmitir su ideario, en modo alguno considera nuestro autor la poesía como una forma de expresar pensamientos, racional y lógicamente encadenados; por el contrario, son el color y la textura, el sonido, la cadencia de la frase, las metáforas, las imágenes y los símbolos los que aciertan a dar relieve e interés a las ideas que subyacen y las hacen atractivas y comprensibles al lector y así lo expresó en *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer): *to regard a poem as primarily philosophical is an outrage to the thing the poet has made for us* (Considerar un poema como primordialmente filosófico es "un ultraje a lo que el poeta ha hecho para nosotros") (Lewis, 1961a, p. 82).

Lewis se educó en los poetas clásicos. Había leído en su idioma original a Homero, Esquilo, Píndaro, Eurípides, Lucrecio y Ovidio, por lo que el canon de la lírica griega y latina formó parte de su formación literaria, con lo que la métrica clásica le resultaba familiar. Además, desde niño le gustaba la poesía y sabía apreciar el ritmo y el

sonido de las palabras y poseía un gusto estético que se iba desarrollando a través de sus lecturas y educación; de ahí que no sea extraño que quisiera ser “un gran poeta”.

Sin embargo, parece requisito imprescindible que un gran poeta haya de ser innovador, un pionero formal y conceptualmente; ha de recorrer caminos hasta el momento no transitados, proponer nuevas formas que recojan y reflejen el espíritu de su tiempo. En ese tiempo, los poetas más renombrados tanto en Gran Bretaña como en EEUU eran W. B. Yeats, W.H. Auden, T.S. Eliot, S.H. Spender, R. Graves, E. Pound, R. Frost, William Carlos Williams o Marianne Moore, entre otros, pues fue una época literariamente muy fructífera. La mayoría de ellos se movían en una dirección, el movimiento modernista anglosajón, caracterizado por la experimentación formal con técnicas de los movimientos de vanguardia como el surrealismo, una mezcla difícil de yuxtaposiciones, rupturas en la métrica y el ritmo, así como el uso de imágenes inconexas, rupturistas, o el empleo de cultismos mezclados con el argot, junto a referencias culturales muy diversas (Daiches, 1985, vol. IV, pp. 1122-1151).

En resumen, una orientación poética en la forma y en el contenido muy diferente de la de Lewis, que, con su apego por lo romántico, empleaba imágenes tradicionales evocadoras de relaciones arquetípicas muy asentadas en la imaginación de los lectores, al tiempo que rehusaba ensayar la experimentación formal que los poetas modernistas llevaban a cabo. La poesía de Lewis, que sin duda ofrece al lector momentos preciosos, fue ignorada, si acaso no menospreciada, en parte porque no encajaba con el espíritu poético de su tiempo, mejor representado por otras voces.

No obstante, a partir de la lectura de sus poemas, entendemos que Lewis tendió en su obra puentes con dos tradiciones inglesas de gran importancia en la literatura de su país: por un lado su poesía contiene ecos de románticos como William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) o Robert Southey (1774-1843), los

llamados “lakistas”, en su tratamiento de la naturaleza, la importancia concedida a la pasión espiritual más allá de la razón, o el empleo de elementos fantasmagóricos o fantasmales, como es el caso del poema “Spooks” (Espectros), que analizaremos más adelante, que incluye la consideración del propio poeta como un espectro que vaga por este mundo de sombras. Por otro, la obra poética de Lewis tiende otro puente hacia los poetas metafísicos ingleses de los siglos XVI y XVII, rechazados u olvidados en el racionalista XVIII y rehabilitados en el XIX por los románticos, que compartían con aquellos el redescubrimiento de los poetas grecolatinos, el amor a la poesía sobre cualquier otro género y el tratamiento de tres temas fundamentales, característicos de la ética y la estética barroca: Dios, el amor romántico y erótico, y la muerte (Molho y Molho, 1970).

Interesados por esa tradición literaria de la época isabelina (que abarca los reinados de Isabel I y Jacobo I, durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII, una época cumbre de las letras inglesas, sobre todo en el teatro, pero también en la poesía), los poetas románticos habían recuperado y ensalzado la obra de los denominados poetas metafísicos ingleses, considerados como los representantes del Barroco en Inglaterra. Muchos de ellos fueron poetas, oradores y sacerdotes, o al menos hombres religiosos, generalmente protestantes. Se caracterizaron por el empleo del denominado *wit*, una forma sutil del ingenio, mordaz, aguda, cortante como un cuchillo que penetrase la realidad mediante el uso incisivo del lenguaje, una forma de lo que en la literatura española se considera el conceptismo en poesía y cuyo máximo representante sería Quevedo.

Entre estos poetas metafísicos encontramos figuras de gran relevancia; quizás el más importante de todos fue John Donne (1572-1631), favorito de Lewis y al que cita en varias ocasiones en *An Experiment in Criticism*. Sus poemas figuran entre las piezas

maestras de la lírica del Barroco europeo; baste recordar títulos como “Las campanas doblan por ti”, “Buenos días” o “Lecciones sobre la sombra”. Soldado, escritor y en su madurez deán en la catedral londinense de San Pablo, alcanzó notoriedad por la belleza conceptual de poemas en los que aunaba pensamiento y sentimiento, razón y pasión, religiosidad y amor erótico, metafísica y corporeidad, intentando en este terreno una síntesis tal vez inalcanzable, tal y como ocurre en el poema “Ectasy” (Éxtasis) (Molho y Molho 1970 p. 61) una de las cumbres de su poesía, en el que los amantes funden sus almas a través de sus manos, sus miradas, sus cuerpos, en una búsqueda de lo espiritual a través de un sensualismo tempestuoso. También Donne se rebelará en ocasiones contra Dios (que aparece en sus poemas como algo hondo y oscuro, carente de imágenes que ayuden a plasmar su presencia, como es propio del protestantismo) por la destrucción final de los amantes y del mundo que estos han construido con su amor, aunque acabará por buscar su consuelo y amparo.

Así mismo, en las filas de los metafísicos encontramos a George Herbert (1593-1633) o a Richard Crashaw, llamado “el divino” (1612-1649), profesor y pastor anglicano convertido al catolicismo, e incluso, aunque su producción sea más tardía, se podría incluir a Katherine Philips (1632-1664) reconocida por el tratamiento que hace de la intimidad y la amistad apasionada entre mujeres. Gran renombre alcanzó también Andrew Marvell Winestead, (1621-1678) (conocidísimo es su poema “To His Coy Mistress” (A su tímida amante) en el que insta a su amada a abandonar el recato y entregarse con él a los deleites del amor mientras sean jóvenes, antes de que el tiempo reduzca a cenizas tanto la virginidad de ella como la lujuria de él). E igualmente célebre, si bien más tardío, fue Thomas Traherne (1636-1674), autor del muy reconocido poema “Shadows in the Water”, y a quien Lewis citará en su libro *The*

Abolition of Man, porque admiraba su idea de que para comportarse de manera justa, hay que calibrar y otorgar a cada cosa su justo valor.

Un autor coetáneo de los anteriores, pero que no puede ser plenamente incluido en ese movimiento metafísico fue John Milton (1608-1674), un poeta reivindicado igualmente por los románticos, autor del famoso poema *Paradise Lost* (El paraíso perdido), escrito en verso blanco, el cual tiene una métrica regular pero sin rima, una forma poética que los románticos primero despreciaron por anticuada en favor de la copla, pero que luego algunos de ellos como Wordsworth, Shelley o Keats recuperaron. Lewis admiraba profundamente a este autor, hasta el punto de considerarlo, como Dante consideraba a Virgilio, un maestro. Una muestra de tal admiración se expresa en el poema “Milton Read Again” que analizaremos junto al resto de poemas seleccionados. Más adelante escribiría un prólogo al *Paraíso perdido* que alcanzó gran reconocimiento incluso entre críticos tan opuestos al pensamiento de Lewis y de tan diferentes opiniones e ideología como fue T.S. Eliot. Lewis no apreciaba la poesía de Eliot, y éste despreciaba la narrativa de Lewis, hasta el punto de que su informe desfavorable sobre *A Grief Observed* impidió la publicación de este escrito en la editorial para la que trabajaba. A pesar de estas discrepancias insalvables entre ambos, el crítico reconoció que el prólogo que acabamos de mencionar era lo mejor que Lewis había escrito nunca: *I consider your Preface to Paradise Lost your best book* (Wilson, 2005, pp. 285-287).

Los poetas metafísicos consideraban la superioridad de la pasión sobre la razón como forma de comprensión de la realidad; si bien con excepciones, no rechazaban que ambas capacidades hubieran de unirse en el hombre para lograr una mayor inteligencia de las cosas. Compartían también el gusto por las imágenes hiperbólicas para proporcionar relieve a lo expresado, el empleo de metáforas complejas y paradójicas, la exaltación de las experiencias mentales y emocionales complejas, el amor a la

naturaleza en su estado más puro, el gusto por los paisajes lejanos y exóticos, el ensalzamiento de la potencia del cosmos, el empleo de un imaginario cósmico fuera del tiempo y el espacio, el uso de elementos místicos, el sentimiento religioso de la unidad del todo más allá de la aparente fragmentación con la que los fenómenos aparecen a los sentidos y, naturalmente, la búsqueda de la trascendencia. Gran parte de estos elementos, que luego serían retomados por el movimiento romántico, los encontramos también en *Spirits in Bondage*. Observaremos algunas de estas influencias en seis poemas que hemos seleccionado de entre todos los que componen el poemario.

Analizaremos a continuación el poema I, “Satan Speaks” (Habla Satán), el VI “Spooks”, el XI, “In Prison”, los tres pertenecientes a la primera parte, *The Prison House*. Luego abordaremos el el número XIX “Milton Read again (In Surrey)”, el número XXXII “Our Daily Bread” y el número XL, que cierra el libro, “Death in Battle”, estos tres últimos de la tercera parte, titulada *The Escape*.

I. Satan speaks

I am Nature, the Mighty Mother,
 I am the law: ye have none other.
 I am the flower and the dewdrop fresh,
 I am the lust in your itching flesh.
 I am the battle's filth and strain,
 I am the widow's empty pain.
 I am the sea to smother your breath,
 I am the bomb, the falling death.
 I am the fact and the crushing reason
 To thwart your fantasy's new-born treason.

I am the spider making her net,
 I am the beast with jaws blood-wet.
 I am a wolf that follows the sun
 And I will catch him ere day be done.

Habla Satán

Yo soy Naturaleza, la Madre Poderosa,
 Yo soy la ley: no tienes otra.
 Soy la flor y la fresca gota de rocío,
 Soy la lujuria que te agujonea la carne.
 Soy la suciedad y la tensión de la batalla.
 Soy el dolor vacío de la viuda.
 Soy el mar que ahoga tu aliento,
 Soy la bomba, la muerte que desciende.
 Yo soy el hecho y la aplastante razón
 Que destruyen la traición recién nacida en tu fantasía.
 Yo soy la araña que teje su red,
 Soy la bestia de mandíbulas empapadas en sangre.
 Yo soy el lobo que persigue al sol
 Y le daré caza antes de que termine el día.

La repetición es aquí la forma elegida por el autor para estructurar el poema; es el recurso estilístico que dota de fuerza al significado y apremia la transmisión del contenido: la repetición constante, al comienzo de cada línea de ese *I am*, yo soy, crea un efecto rítmico insistente, percutido y que, por eso mismo, produce sensación de inquietud. Su ritmo no deja escapatoria al lector, pues le sumerge en una

atmósfera persecutoria y le coloca ante la visión de la naturaleza como fuerza amenazadora, cuando no destructiva, indiferente al bien o al mal situándole así ante un destino, el humano, que aparece sujeto a esas fuerzas ciegas y, por tanto, experimentado como inevitable y fatal. También encontramos juegos de aliteración, repetición sonora de sonidos vocálicos y/o consonánticos que ayuda al ritmo y a la rima: *mother/other/lust/smother/sun, strain/pain, breath/death, falling, crushing, making, reason/treason*, difíciles, si acaso posibles, de traducir al español y conservar el sonido.

El mismo juego dialéctico de paralelismos sintácticos, unos de significación positiva y otros negativa, contribuyen a esa sensación de repetición, avanzando por acumulación de significado o por añadidura de uno nuevo: la suciedad y la tensión, la flor y la fresca gota de rocío, lujuria que agujonea, mar que ahoga, bomba que descende, araña que teje, lobo que persigue.

Todo el poema recuerda uno de los aforismos de Schopenhauer: “Así habla la naturaleza [...] “El individuo es nada y menos que nada. Destruyo a millones de individuos todos los días y por pasar el rato. Pongo su destino en manos de mi vástago más caprichoso y travieso, el azar, que los destruye a placer”” (Schopenhauer, 2018, p. 108).

El mal, Satán, es identificado como la naturaleza ciega, *Mighty mother*, una madre poderosa, araña, *spider*, con las implicaciones psicoanalíticas que contiene, de terror subconsciente causado por la figura ambigua de la madre, poderosa, con la capacidad de ser letal. Esa madre naturaleza muestra aspectos positivos, *the flower*, la flor, *the dewdrop fresh*, la fresca gota de rocío al mismo tiempo que su rostro cruel y, por tanto, diabólico, *the filth and strain*, la suciedad y tensión de la batalla, *the empty pain of the widow*, el dolor vacío de la viuda o, en un plano que ya no es

físico, *the crushing reason* , la mera enumeración de los hechos, la razón que aplasta cualquier intento de la imaginación de liberarse de su poder cuando éste es sentido opresivo. Es el temible y astuto lobo, la oscuridad que terminará por engullir al sol.

VI Spooks

*Last night I dreamed that I was come again
 Unto the house where my beloved dwells
 After long years of wandering and pain.
 And I stood out beneath the drenching rain
 And all the street was bare, and black with night,
 But in my true love's house was warmth and light.
 Yet I could not draw near nor enter in,
 And long I wondered if some secret sin
 Or old, unhappy anger held me fast;
 Till suddenly it came into my head
 That I was killed long since and lying dead—
 Only a homeless wraith that way had passed.
 So thus I found my true love's house again
 And stood unseen amid the winter night
 And the lamp burned within, a rosy light,
 And the wet street was shining in the rain.*

Espectros

Anoche soñé que regresaba
 A la casa donde habita mi amada
 Tras largos años de vagabundeo y dolor.

Y me paré bajo la lluvia que me empapaba
 Y toda la calle estaba desnuda, y negra de la noche,
 Pero en la casa de mi verdadero amor había calor y luz.
 Sin embargo, no pude acercarme ni entrar,
 Y durante mucho tiempo me pregunté si algún pecado secreto
 O una vieja y triste cólera me retenía;
 Hasta que de repente recordé
 Que había sido asesinado mucho tiempo atrás y que yacía muerto...
 Sólo un espectro sin hogar había pasado por allí.
 Así que encontré la casa de mi verdadero amor
 Y me quedé sin ser visto en medio de la noche invernal
 Y la lámpara ardía dentro, una luz rosada,
 Y la húmeda calle brillaba bajo la lluvia.

Precioso y enigmático este poema donde encontramos el tema recurrente en la literatura del irlandés: el anhelo por regresar a un lugar hermoso y cálido, un verdadero hogar donde habita el amor y al que se querría retornar, cansado de vagar por lugares lejanos e inhóspitos en busca de paz. Un deseo que se ve frustrado, pues él es un espectro que no puede alcanzar ese paraíso entrevisto.

Los primeros versos pueden sugerirnos la idea de un Ulises que vuelve a Ítaca, pero al final se entiende que el merodeador es un fantasma (un “espectro”, como dice el título) con lo que adquiere todo su sentido el gerundio “*wandering*” (errante) del verso 3. Quizá se juega con la idea alternativa de que Ulises hubiera muerto en alguna de sus peripecias y que volviera en espíritu a su casa para reunirse con Penélope. Sin embargo, y eso es raro, es un espíritu al que la lluvia “empapa”. Si bien podríamos tomar aquí la “lluvia” como “lágrimas”, “tristeza”.

En la tercera estrofa parece que el “pecado” (alusión tal vez a un pecado de infidelidad con alguna Calipso) ha podido cometerlo él, y la “ira” sería la de su amada por la sospecha de eso mismo o por la duración de su viaje.

Todas las imágenes sensoriales funcionan en oposición al interior del poema, a la manera romántica. El poeta trabaja con pares de opuestos: regresar tras vagabundeo, lluvia, desnudez y negrura de la noche invernal en el exterior frente al calor, la luz rosada, la vida que brilla en el interior, la amada que habita en el hogar frente al espectro sin hogar que yace muerto fuera del espacio y el tiempo. El uso de abundante adjetivación incide en la transmisión de imágenes visuales que impacten la imaginación del lector, al gusto romántico, al igual que el tono es pesaroso, doliente, de queja, de anhelo, las emociones aparecen exaltadas y transmiten una fuerte carga emocional, aunque en modo alguno el pensamiento, las reflexiones que hace el poeta y las deducciones a las que conduce están ausentes.

XI In Prison

*I cried out for the pain of man,
I cried out for my bitter wrath
Against the hopeless life that run
For ever in a circling path
From death to death since all began;
Till on a summer night
I lost my way in the pale starlight
And saw our planet, far and small,
Through endless depths of nothing fall
A lonely pin-prick spark of light,
Upon the wide, enfolding night,*

*With leagues on leagues of stars above it,
And powdered dust of stars below—
Dead things that neither hate nor love it
Not even their own loveliness can know,
Being but cosmic dust and dead.
And if some tears be shed,
Some evil God have power,
Some crown of sorrow sit
Upon a little world for a little hour—
Who shall remember? Who shall care for it?*

En prisión

Clamé por el dolor del hombre
Clamé por mi cólera amarga
Contra la vida sin esperanza que corría
Por siempre en círculos
De muerte en muerte desde que todo comenzó;
Hasta que en una noche de verano
Perdí el sendero bajo la pálida luz estelar
Y vi nuestro planeta, lejano y pequeño,
A través de profundidades sin fin donde nada cae
Una solitaria centella de luz
En la amplia, desplegada noche

Con leguas y leguas de estrellas sobre él,
 Y polvo de estrellas debajo.
 Cosas muertas que ni lo odian ni lo aman
 Ni siquiera conocen su propia belleza,
 Siendo sólo polvo cósmico y muerto.
 Y si se derraman algunas lágrimas,
 Algún Dios malvado tiene poder,
 Alguna corona de pena se asienta
 Sobre un pequeño mundo durante una corta hora.
 ¿Quién lo recordará? ¿Quién lo cuidará?

Extraño y lisérgico poema, que parece describir una visión de nihilismo místico (hay dos elementos paradigmáticamente místicos en los vs. 6-7: el espacio simbólico de la “noche” y el verbo “me perdí”, *I lost my way*); la visión permite ver desde una dimensión cósmica la soledad y el abandono del planeta tierra y de la humanidad doliente que lo habita. Los temas de la insignificancia de la vida del ser humano, polvo de estrellas en un universo sin salida, y del dios como sádico cósmico, son temas que se repiten en *Spirits in Bondage*.

El título del poema permite hacernos creer que el místico es tal vez un triste prisionero que ha entrado en éxtasis contemplando la noche a través de los barrotes de su celda. Y tal vez también la prisión es una metáfora de la humanidad en ese planeta que vaga sin rumbo por el espacio sideral.

La visión mística es terrible, pero también es bella; es bello el planeta en su interminable caída (muy sugerentes esos versos en los que señala que la materia

cósmica no tiene conciencia para apreciar esa belleza y, en cambio, la conciencia humana ordinaria, que sí podría apreciarla, no puede verla). El ser humano nace, muere, es polvo de estrellas, material cósmico como el resto del universo, tal vez una chispa de luz lo habita; su vida es corta pero eso a quién importa, siendo la naturaleza como es completamente indiferente a su belleza o a su sufrimiento. Y si acaso llora tal vez eso excite el sadismo de algún dios todopoderoso y malvado.

El final no queda claro: no sabemos si hay un *evil God* (Dios malvado) que ha creado y abandonado a ese planeta o si hay una pequeña, pero insuficiente redención (quizá alusión a Cristo y al dolor, con esa *crown of sorrow*, corona de espinas).

XIX Milton Read Again (In Surrey)

Three golden months while summer on us stole

I have read your joyful tale another time,

Breathing more freely in that larger clime

And learning wiselier to deserve the whole.

Your Spirit, Master, has been close at hand

And guided me, still pointing treasures rare,

Thick-sown where I before saw nothing fair

And finding waters in the barren land,

Barren once thought because my eyes were dim.

Like one I am grown to whom the common field

And often-wandered copse one morning yield

New pleasures suddenly; for over him

Falls the weird spirit of unexplained delight,
 New mystery in every shady place,
 In every whispering tree a nameless grace,
 New rapture on the windy seaward height.

So may she come to me, teaching me well
 To savour all these sweets that lie to hand
 In wood and lane about this pleasant land
 Though it be not the land where I would dwell.

Relectura de Milton (En Surrey)

Mientras el verano nos robaba tres meses dorados
 He leído de nuevo tu alegre relato,
 Respirando con mayor libertad en ese clima amplio
 Y aprendiendo más sabiamente a merecer el todo.

Tu Espíritu, Maestro, ha estado cerca
 Y me ha guiado, señalándome raros tesoros,
 Densas cosechas donde antes no vi nada bello
 Y encontrando aguas en la tierra estéril,

que una vez creí estéril porque mis ojos eran débiles.
 Como uno que ha crecido y para quien el campo común
 y un bosquecillo a menudo transitado, de repente una mañana

le proporcionan nuevos placeres; porque sobre él

Cae el extraño espíritu del inexplicable deleite,
 Un nuevo misterio en cada lugar sombreado,
 En cada árbol susurrante una gracia sin nombre,
 Un nuevo éxtasis en el ventoso alzarse del mar.

Que venga a mí, enseñándome bien
 A saborear todos estos dulces que están a mí alcance
 En el bosque y en el sendero de esta agradable tierra
 Aunque no sea la tierra en la que quiero vivir.

Poema de homenaje a un gran poeta nacional, igual que Dante homenajeó a Virgilio, que le guió por el Infierno y el Purgatorio, a veces de la mano, y le condujo hasta las puertas del Paraíso, y a quien también llamaba “Maestro” (e incluso “Padre mío”). Así Lewis nos dice de Milton: *has been close at hand / and guided me* (ha estado cerca y me ha guiado).

Pero aquí lo más significativo es que Lewis homenajea a Milton (de quien nos dice ha redescubierto a partir de una relectura que ha hecho ese verano), no como al autor de un poema teológico de fondo religioso y sentido trascendente sino como alguien que, a través de su poesía, le enseña a ver las bellezas y deleites que le rodean, los secretos y matices de la naturaleza. Si se refiere a la obra de Milton como *joyful tale* (gozoso relato) en el verso número 2, no es porque lo considere un relato de redención teológica, sino de amor al mundo y a la vida. En este sentido parece haber en estos versos ecos de las bellezas del mundo cantadas por Wordsworth: bosques, cosechas, senderos, el mar, la luz, el aire...

Aunque sea un poema de inmanencias se advierte, sin embargo, una ética trascendente en la manera de describir las sensaciones y las experiencias: ese *learning wiselier to deserve the whole*, ese *teaching me well...* (Aprender con sabiduría a merecerlo todo...enseñarme bien...). También habría que anotar las connotaciones religiosas (y místicas) que transmiten las palabras de algunas estrofas, por ejemplo la penúltima: *spirit, mystery, grace, rapture* (espíritu, misterio, gracia, éxtasis).

Y llama poderosamente la atención la nota, tal vez la espina, que nos aguarda en el último verso y que habla de un tema repetido, por lo crucial, en la relación del alumno con el maestro: aquél le respeta, sin duda le agradece por siempre sus enseñanzas; sin embargo el camino del maestro no es el suyo; él alumno lo abandonará para recorrer el suyo propio, aquél que, con el conocimiento adquirido, elige. Años más tarde, en *The Four Loves* diría acerca de la actitud de los profesores hacia sus alumnos: “*If we are any good we must always be working towards the momento at which our pupils are fit to become our critics and rivals*” (Si algo valemos —los profesores— debemos trabajar siempre con vistas al momento en que nuestros alumnos estén preparados para convertirse en nuestros críticos y rivales) (Lewis, 1960b, p. 60).

Our daily bread

We need no barbarous words nor solemn spell

To raise the unknown. It lies before our feet;

There have been men who sank down into Hell

In some suburban street,

And some there are that in their daily walks

Have met archangels fresh from sight of God,

Or watched how in their beans and cabbage-stalks

Long files of faerie trod.

*Often me too the Living voices call
In many a vulgar and habitual place,
I catch a sight of lands beyond the wall,
I see a strange god's face.*

*And some day this work will work upon me so
I shall arise and leave both friends and home
And over many lands a pilgrim go
Through alien woods and foam,*

*Seeking the last steep edges of the earth
Whence I may leap into that gulf of light
Wherein, before my narrowing Self had birth,
Part of me lived aright.*

Nuestro pan de cada día

No necesitamos palabras extrañas ni hechizos solemnes
Para elevar lo desconocido. Está ante nuestros pies;
Ha habido hombres que se hundieron en el infierno
En alguna calle de los suburbios,

Y hay algunos que en sus paseos diarios
Han conocido arcángeles recién salidos de la vista de Dios,
O han visto cómo en sus judías y coles

Desfilaban largas filas de hadas.

A menudo también a mí voces vivas me llaman

En muchos lugares vulgares y comunes,

Veo tierras más allá del muro,

Veo el rostro de un dios extraño.

Y algún día este quehacer actuará sobre mí de modo que

Me levantaré y dejaré amigos y hogar

Y a través de muchas tierras un peregrino irá

A través de bosques y espumas ajenas,

Buscando los últimos bordes escarpados de la tierra

Desde donde pueda saltar a ese golfo de luz

En el que, antes de que mi yo se hubiese estrechado para nacer

Una parte de mí vivía plenamente.

El poema es una llamada a la iluminación espiritual, no a través de vías extrañas ni de ritos solemnes (los de las religiones formalizadas, tal vez), sino de las cosas comunes y vulgares de la vida. Si sabemos verlo, cada humilde fragmento de realidad puede contener una epifanía (de alguna manera podríamos entender que eso es una consecuencia de la mirada preñada e iluminadora que en el poema anterior ha afirmado aprender de Milton).

Lewis apela a una trascendencia que percibe misteriosa y heteróclitamente bajo la especie de *Archangels, faerie trods, strange god's face, living voices...* (Arcángeles, huellas de hadas, el rostro de un dios extraño, voces vivas...) La naturaleza, la mezcla

de elementos del folklore céltico, como las hadas que habitan las coles, junto con el infierno cristiano, los ángeles o Dios es frecuente en estos poemas de Lewis.

Se trata, en cualquier caso, de una “llamada” (*call*, verso 9), que obtiene de él una respuesta, como refiere ese verso 14, que contiene resonancias bíblicas y que sugiere la llamada de Dios a Abraham o la intimación de Cristo a sus discípulos: *I shall arise and leave both friends and home...* (Me levantaré y dejaré amigos y hogar). Y es muy revelador que haya visto dentro de sí mismo esa futura, pero inevitable, vocación salvadora: *some day this work will work upon me* (algún día este quehacer actuará sobre mí).

También nos parece digno de resaltar que el poema esté enmarcado por un título cristiano, *Our daily bread* (El pan nuestro de cada día) y se cierre con un final en el que parece latir la idea de la reminiscencia platónica (ese alma que precede al cuerpo y que, antes de caer en él, ha vivido plenamente en el mundo de las ideas...).

Death in Battle

Open the gates for me,

Open the gates of the peaceful castle, rosy in the West,

In the sweet dim Isle of Apples over the wide sea's breast,

Open the gates for me!

Sorely pressed have I been

And driven and hurt beyond bearing this summer day,

But the heat and the pain together suddenly fall away,

All's cool and green.

But a moment agone,

Among men cursing in fight and toiling, blinded I fought,

But the labour passed on a sudden even as a passing thought,

And now-alone!

Ah, to be ever alone,

In flowery valleys among the mountains and silent wastes untrod,

In the dewy upland places, in the garden of God,

This would atone!

I shall not see

The brutal, crowded faces around me, that in their toil have grown

Into the faces of devils-yea, even as my own-

When I find thee,

O Country of Dreams!

Beyond the tide of the ocean, hidden and sunk away,

Out of the sound of battles, near to the end of day,

Full of dim woods and streams.

Muerte en la batalla

Abre las puertas para mí,

Abre las puertas del pacífico castillo, rosado en el Oeste,

En la dulce y tenue Isla de las Manzanas tendida sobre el pecho del ancho mar,

¡Abre las puertas para mí!

He sentido la amenaza

Arrastrado y herido hasta no poder soportar este día de verano,

Pero el calor y el dolor juntos se desvanecen de repente,

Todo es fresco y verde.

Sin embargo hace un momento,

Entre los hombres que maldicen en medio de la lucha y el trabajo, cegado luché,

Pero el trabajo pasó de repente como un pensamiento fugaz,

Y ahora, ¡solo!

Ah, estar siempre solo,

En los valles floridos entre las montañas y los silenciosos páramos que no han sido hollados,

En las tierras altas cubiertas de rocío, en el jardín de Dios,

¡Esto lo compensaría todo!

No veré

Los brutales rostros amontonados a mí alrededor, que en su sufrimiento se han convertido

En los rostros de los demonios, sí, incluso como el mío.

Cuando te encuentre,

¡Oh, país de los sueños!

Más allá de la marea del océano, oculto y hundido,

Lejos del sonido de las batallas, cerca del final del día,

Rebosante de umbríos bosques y arroyos.

Tenemos aquí la posibilidad del anhelado regreso al hogar iluminado por la luz rosada que encontrábamos en el primer poema que hemos analizado, “Spooks” (Espectros). Entonces no era posible entrar en esa casa donde habitaban el amor y la luz. Ahora sí es posible alcanzar ese hogar situado en un distante lugar en el oeste, identificado en el imaginario colectivo como el lugar de la muerte, donde el sol abrasador finalmente se pone, “en el jardín de Dios”. Un lugar al que, dejando atrás luchas, sufrimientos y duelos sin fin, y tras una travesía por hermosas montañas, frescos valles y tierras amables, se acaba por llegar y donde se podrá descansar para siempre.

El poema parece ser fruto de la terrible experiencia bélica de Lewis y es un intento de huir de ese mundo quemante y doloroso para acceder a un espacio soñado de calma y

frescura, aquí representado en el verso 3 como la “Isle of Apples” (La isla de las manzanas) que debe remitir, según la tradición, a la Avalon artúrica, donde los manzanos daban fruta todo el año y donde vivía el hada Morgana, pero que también podría hacer referencia al jardín de las Hespérides de la mitología griega y, oblicuamente (por la referencia a las manzanas), podría igualmente aludir al mundo sin culpas del Paraíso terrenal. Pero la verdad es que el título y los últimos versos también nos permiten pensar que ese final anhelado, ese *country of dreams* (el país de los sueños) es la propia muerte liberadora (tal vez en combate).

Además de esta ambigüedad, hay otros dos aspectos en este poema que nos parecen destacables. Por un lado, el carácter maldito e impío de la guerra, que convierte en demonios ciegos a los combatientes, empezando por él mismo poeta blinded *I fought* (cegado, luché) en el v. 10; *faces of devils –yea, even as my own-*, (rostros de diablo, sí, incluso el mío) en el v. 19. Y, por otro lado, la aspiración explícita a la soledad (versos 12 y 13) y al silencio (versos 14 y penúltimo), porque la guerra es, por esencia, todo lo contrario: “*The brutal, crowded faces around me*” (Los rostros brutales amontonados a mi alrededor) en el v. 18.

7 C.S. Lewis en su faceta de educador: *The Abolition of Man*

The task of the modern educator is not to cut down jungles, but to irrigate deserts
(La tarea del educador moderno no consiste en desbrozar selvas, sino en irrigar desiertos). (Lewis, *The Abolition of man*, 1943a, p.6)

Una de las facetas más reseñables de la actividad profesional de Lewis fue su desempeño como educador, tarea que desarrolló desde su puesto de profesor de Literatura Inglesa en la universidad de Oxford y en la de Cambridge durante sus últimos años. Para entender el alcance de su cometido hay que tener en cuenta cómo se

practicaba entonces la docencia en Oxford: fundamentada en sesiones de tutoría personal con uno o muy pocos alumnos cada vez, formato que permitía un contacto muy estrecho entre profesor y alumno. En esos encuentros, el estudiante exponía un ensayo que hubiese elaborado sobre algún aspecto del currículo que el profesor le habría asignado como tarea; escrito que, tras su lectura en voz alta por parte del autor, era debatido, cuestionado o criticado entre los presentes. Era una práctica que para el profesor acababa por ser agotadora. Sin embargo, adiestrado de esta manera, el estudiante adquiría una capacidad de estudio, de investigación, trabajo personal y elaboración propia de la materia que le proporcionaba, además de conocimiento, sosten en el desarrollo del pensamiento propio y del juicio crítico, sin descuidar la afinación y el temple de sus sentimientos, pues había de expresarse con corrección ante los demás, refutar las críticas, o soportarlas, sin perder las formas y con el mejor talante posible.

Más allá de esta dedicación a la docencia, Lewis, respaldado por su experiencia como pedagogo, su vasta experiencia lectora, su conocimiento de la historia de la filosofía (de la cual nunca hace alarde, aunque queda patente en la exactitud y el rigor de sus comentarios) y por su erudición en el campo de la literatura, quiso transmitir sus enseñanzas a través de la ficción, ensayos, artículos de crítica literaria, cartas, algún sermón y escritos apologéticos. Con esta actividad tan extensa y variada logró llegar a un público más amplio que el de las aulas universitarias. De ese modo, y paso a paso, comunicar sus ideas, sus vivencias y sentimientos se convirtió en un quehacer al que se aplicó a lo largo de toda su vida, sin descanso y hasta el final de sus días.

Movido por esta intención, publica en 1943 *The Abolition of Man. Reflections on Education with Special Reference to the Teaching of English in the Upper Forms of School* (La abolición del hombre: Reflexiones sobre la educación, con especial referencia a la enseñanza del inglés en la educación primaria), un libro que recoge y

amplia una serie de conferencias que había dictado en el King's College, en la universidad de Durham (la tercera más antigua de Inglaterra, tras Oxford y Cambridge).

Estas exposiciones trataban fundamentalmente acerca de los peligros del relativismo moral; un asunto que ocupó y preocupó cada vez más a Lewis, como no podía ser de otra manera al ir él mismo afianzándose en sus creencias cristianas. Cuestión ésta, la del relativismo, que abordó igualmente en otros espacios: en charlas radiales, en su ensayo "On Ethics", escrito en 1942, en una disertación el 8 de febrero de 1943 en el club Socrático de Oxford al que pertenecía, en artículos como "The Poison of Subjectivism" (El veneno del subjetivismo) escrito en ese mismo año, o en el capítulo 3 de su libro *Miracles* (Milagros) publicado en 1947. Es significativo que Lewis escriba sus primeros textos sobre este tema en torno a 1943, durante la II Guerra Mundial, años en que se empezaba a vislumbrar la necesidad de una Declaración Universal de los Derechos Humanos. Por ejemplo, Jacques Maritain (1882-1973) escribe por esta época *La ley natural y los derechos humanos* al tiempo que se fraguaba la Declaración Universal de Derechos Humanos, proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en París el 10 de diciembre de 1948.

En *The Abolition of Man* nos encontramos con un texto breve sobre la educación moderna comparada con la tradicional. En sus páginas el autor reflexiona acerca de la propedéutica básica que ha de preparar a niños y jóvenes para estudios posteriores y sobre los valores que habrá de transmitirles. Al hilo de esta temática, trata de las relaciones del hombre con la naturaleza y dedica un capítulo al papel que los valores desempeñan en el desarrollo y aplicación de la ciencia y la técnica en la vida del ser humano.

La hipótesis de la que parte es la consideración de la afectividad como el fundamento para establecer el papel que ocupan los sentimientos en la educación. A

partir de ese reconocimiento, propone la búsqueda y enseñanza de valores objetivos fundados en primer lugar en los afectos humanos, y luego en la razón. En este sentido, se opone a las teorías predominantes en su tiempo, herederas de Hutcheson, Hume, el mismo Kant y la tradición filosófica alemana que consideraban que “un sentimiento es una pura reacción subjetiva sin valor cognoscitivo” (Arregui, 1991, p. 380).

Hasta la llegada del Romanticismo, hubo un tiempo en el que predominaba la idea de que las reacciones emocionales eran congruentes o incongruentes con los objetos o fenómenos que las producían y que, por tanto, habían de suscitar el aprecio o la desaprobación de todos los observadores por igual. El movimiento romántico trajo consigo una renovación de esas creencias. Lewis, al igual que los románticos, creará que la sensibilidad de un ser humano ante una percepción o sensación, y consiguiente emoción, puede ser atendida en primer lugar y luego, añadía, educada, guiada con el fin de obtener lo mejor que tal percepción pueda producir, lo cual permitiría, en último caso, optar por lo bueno y desechar lo malo: un acto de distinción, discernimiento o discriminación, donde la razón entraría a colaborar.

Conforme avanzaban su pensamiento y su experiencia, al tiempo que maduraban y se afianzaban en él sus creencias cristianas, Lewis se sintió cada vez más implicado en la exposición y propagación de las ideas sobre los valores objetivos y su pedagogía. Se podría decir que *The Abolition of Man* es una apología de esos principios fundamentales en los que creía firmemente. No obstante, en este texto también afronta temas políticos y sociales en los que subyace la cuestión de los valores: así señala la propaganda empleada como medio de dominación, la manipulación genética, la separación entre sexo y procreación, la manipulación de la sociedad por aquellos que denomina los “condicionadores” o “manipuladores” (sujetos con algún tipo de poder que desean dar forma a la humanidad a su antojo, controlar la conciencia de los hombres e imponer sus

valores), o la creciente presencia de grupos de presión en instituciones gubernamentales y universitarias; todos ellos temas que, por lo demás, han cobrado actualmente unas proporciones que hacen urgente que filósofos, científicos, políticos y ciudadanos en general les presten atención.

Lewis se tomó esta tarea pedagógica muy en serio, hasta el punto de que le parecía haber tomado sobre sí la misma tarea que Pablo había llevado a cabo en cuanto a la propagación del cristianismo. Según recoge uno de sus biógrafos, acabó por concebir su dedicación a esta labor con un espíritu paulino de reparación, que le permitía enmendar su anterior actitud de desprecio hacia las creencias religiosas (Wilson, 2005, p. 179). Y puesto que las conferencias que dieron lugar al libro estaban destinadas a un público general, y no especializado, intentó que su redacción fuese clara, como por otra parte era característica de su estilo, y despojada de términos propios de una disciplina académica que pudiesen dificultar la comprensión de las ideas. Si bien el resultado no es una obra sistemática, sí es seria y cuidadosa del detalle; transmite una parte fundamental del pensamiento lewisiano y de las profundas inquietudes de su autor en lo que al futuro del ser humano se refiere.

La tesis central de *The Abolition of Man* sostiene que ignorar la existencia de un sentido y un orden objetivo dado en la realidad, y anterior a nuestros juicios, es la condición previa a la abolición del hombre, el cual queda de ese modo a merced de fuerzas de la naturaleza que no entiende y que, por tanto, ni reconoce ni domina. Una posición que se alinea con la del realismo tradicional (si bien presentada en un determinado y limitado contexto, pues está hablando para el público común), enfrentada al creciente relativismo moral o cultural que el autor observaba a su alrededor.

El cuerpo del ensayo se distribuye en tres capítulos: los dos primeros, titulados “Men without Chests” (Hombres sin pecho)¹¹ y “The Way” (El camino) respectivamente, están dedicados a la educación de niños y jóvenes, mientras que en el tercero, que lleva como encabezamiento el que será el título de la obra “*The Abolition of Man*” aborda aspectos acerca de la naturaleza, la ciencia y la tecnología. En sus páginas desgrana reflexiones al hilo de las cuales se prefigura, de forma premonitoria, el transcurso de la sociedad occidental, no sólo en cuanto a la educación, sino también por lo que respecta a la ciencia y la tecnología y su progresiva influencia en el devenir del género humano. Argumenta en el último capítulo acerca del creciente poder del ser humano sobre los procesos naturales que, en su opinión, acaba por originar y justificar el dominio de unos hombres sobre otros, mediante el empleo de una técnica y una ciencia cada vez más movidas por la voluntad de ganancias y poder, alejadas de una moral y, por tanto, carentes de esos valores objetivos que puedan fundamentarlas y guiarlas en su desarrollo.

Se cierra el texto con un apéndice en el que el autor reúne máximas morales y éticas de diferentes culturas, con el propósito no sólo de recordárselas al lector, aunque seguramente tenían esa intención añadida, sino sobre todo con el fin de mostrar que los valores objetivos que defiende se encuentran en todas las grandes tradiciones. Lo confirma el hecho de que en el apéndice de su libro *The Abolition of Man*, recoja varias sentencias de diversas tradiciones en las que bajo el título de “Duties to Children and Prosperity” (Deberes para con los niños y prosperidad). Se advierte allí de la necesidad de tratar con todo el respeto a los niños y jóvenes, incluso con reverencia a los niños,

¹¹ Es posible encontrar la traducción de este capítulo como “Hombres sin corazones”, por ejemplo en la versión de Jorge Norberto, pues se entiende aquí *chests* en un sentido connotativo antes que denotativo; pero también puede llevar a confusión si se pone el acento únicamente en el aspecto afectivo. La traducción literal que hemos elegido se basa en que los aspectos que Lewis desarrolla bajo ese epígrafe tiene que ver con el pecho como centro de iniciativa de la persona, antes que algo reductivamente sentimental.

De todas formas cabría señalar que no se ha llegado a un acuerdo definitivo, ni a puntos concluyentes, respecto a la traducción del término.

que son, junto con los viejos, los pobres y los enfermos, *lords of the atmosphere* (señores del entorno) (Lewis, 1943a, p. 45).

7.1 Sobre la educación de niños y jóvenes

Como introducción a este apartado, no podemos dejar de señalar que Lewis mostró siempre gran respeto por los niños y los jóvenes: alentaba a sus alumnos a dar lo mejor de sí mismos, cuidó a Maureen, la hija de la señora Moore, y a los niños desplazados de la guerra con los que convivieron; más tarde se ocupó de la educación y bienestar de los hijos de su esposa tanto en vida como tras la muerte de ésta.

En el primer capítulo del libro, titulado “Men without Chests” (Hombres sin pecho) expone sus ideas en torno a la cuestión de cómo la educación favorece o perjudica el descubrimiento y la adquisición de los valores objetivos por parte de los niños y jóvenes y, en palabras de Arregui (1990, p. 381), “presenta con claridad, brevedad y profundidad los problemas envueltos en la conceptualización de la afectividad y su valor cognoscitivo”.

Para su análisis toma como punto de partida un libro de texto que por entonces se empleaba para la enseñanza del inglés en los últimos cursos de la escuela primaria en la Inglaterra de la época; es decir, dirigido a niños entre los 10 y los 12 años, etapa en el desarrollo que conviene cuidar al máximo, sostiene nuestro autor, pues es en ese momento cuando se siembran las semillas de la capacidad analítica, creativa, emocional y racional que habrán de desarrollar los futuros estudiantes. En su exposición, analiza el ideario y el método que a través de ese texto se transmite a los jóvenes estudiantes. Sin embargo, se mostrará considerado al cambiar los nombres de los autores y el título del libro, al que renombra *The Green Book* (El libro verde), que en realidad se titulaba *The Control of Language* (King y Ketley, 1939) con el fin de evitar una ofensa personal a

unos maestros que, probablemente, opina, consideraban que estaban haciendo lo correcto (Lewis, 1943a, p. 1, 6).

Por tanto no se trata de una censura dirigida hacia unos docentes en concreto, sino de desvelar y cuestionar la tendencia que estaba surgiendo, de modo cada vez más patente, en la educación de los más jóvenes: el método relativista, el cual impone una forma de enseñanza que termina por ser un adoctrinamiento, y cuya finalidad es conseguir la asimilación primero y adaptación después a las estructuras de poder imperantes, en lugar de proporcionar una sana alimentación intelectual y moral al alumno la cual le permita crecer y alcanzar su pleno desarrollo como persona humana. Sin necesidad de que lo diga explícitamente, los lectores entendemos que esta “nutrición” sería la misión fundamental del maestro, pues la palabra “alumno” “procede de la raíz indoeuropea *al-* “crecer”, “alimentar” que luego da en latín *alo-*, con el mismo significado.

La educación relativista considera que los valores subjetivos son capaces de generar juicios sobre la realidad, dado que considera que todo criterio de valor tiene que ver, en último caso, con lo que se siente de una forma subjetiva; i.e. con las emociones, antes que con el potencial que pueda tener el objeto externo de generarlo por sí mismo. Por tanto, el relativismo niega, o resta importancia a, la capacidad del objeto para proporcionar una impresión con valor objetivo.

Por otra parte, se añade que los juicios basados en la subjetividad carecen, por principio, de valor objetivo, pues al estar los sentimientos reducidos a la esfera de lo íntimo y subjetivo, su vivencia no se puede compartir y, por tanto, no es posible mantener que los afectos tengan algún tipo de capacidad cognoscitiva que genere valores objetivos válidos para todos. De esta manera se obvia la búsqueda del bien, la verdad y la belleza, pues no existen objetos externos que las produzcan; en su lugar

queda el aprendizaje de respuestas condicionadas a estímulos, en línea con el conductismo y la ingeniería del comportamiento. De ahí que los maestros no tendrán como encargo transmitir una cultura, mucho menos comunicar “verdades” a sus alumnos, sino que se convierten, tal y como los denomina Lewis, en “*conditioners*” (condicionadores, i.e. manipuladores), tomando el término de la psicología conductual o *behaviorista*, imperante en la época.

Ahora bien, llegado a este punto, y como indica el profesor José Alfredo Peris: “Lo más grave es que esto mismo supone una quiebra, una fractura en la tarea misma de la educación entendida como transmisión cultural” (Peris, 2009, p. 135).

Con intención de ilustrar su punto de vista sobre la educación sentimental de niños y jóvenes, Lewis trae a colación el conocido pasaje en el que el poeta Coleridge narra la reacción de dos turistas antes una cascada: uno de ellos la califica de “sublime” mientras el otro la describe como “bonita”. De este hecho, explica (Lewis, 1943a, p. 2), los autores del mencionado libro para niños asumen que “sublime” es el sentimiento que “siente” el espectador y no la vista empírica de la cascada; es decir, en su opinión, el observador tiene sentimientos de sublimidad. Para Lewis, muy al contrario, lo que tiene el espectador son sentimientos de veneración al tiempo que de humildad e insignificancia ante un espectáculo que le sobrecoge porque manifiesta la cualidad de lo sublime (Lewis, 1943a, p.5). Es decir, para los maestros “condicionadores”, y aquí radica la clave del asunto, el objeto no produce un sentimiento verdadero, objetivo y fiable, sino que son los sentimientos del sujeto que percibe los que otorgan la cualidad al objeto. En consecuencia, sus juicios sobre el mismo están basados únicamente en la subjetividad; de ahí se sigue que todo juicio sobre los fenómenos se enraíza en la subjetividad de cada cual y, por tanto, carece de valor objetivo. Es tanto como decir que no podemos compartir valores objetivos; ante el objeto, cada cual se formaría una

opinión fundada en sus emociones, transformadas acto seguido en sentimientos y a continuación en pensamientos. Ahora bien, advierte, una vez aplicado este método al ejemplo de la cascada se puede aplicar y extender, consciente o inconscientemente, a toda la experiencia humana, con las consecuencias epistemológicas que de esto se derivan (Lewis 1943a, p. 2) y que consisten fundamentalmente en la idea de que sobre los objetos no se pueden emitir juicios de valor objetivos y sí únicamente juicios basados en la subjetividad.

Por tanto, el método educativo que Lewis cuestiona consiste en presentar valores de forma acabada, sin permitir que el alumno llegue a elaborarlos por sí mismo. Critica que, con ese objetivo, se emplea la manipulación de las emociones para forzar y torcer la expresión de los sentimientos humanos, negar la existencia de valores objetivos fundados en los sentimientos y conducir a la aceptación de valores subjetivos impuestos por la ideología en el poder. Todo ello mediante la simplificación de las ideas, presentadas de forma inconexa, sin alentar, o al menos permitir, reflexión alguna, y usando la ideologización a través de eslóganes, al tiempo que se evita el debate y la producción de juicios críticos, todo ello junto con un olvido premeditado de los textos clásicos de la cultura occidental. Un proceder en las aulas que provoca la sustitución de los valores “objetivos”, clásicos, que serían válidos para todos, por valores “subjetivos” dependientes del contexto, situación, deseos, caprichos, ignorancia, sentimientos o intereses del que los sostiene y practica y del grupo ideológicamente dominante en ese momento histórico. Y ya puesta esta primera piedra, lo siguiente es que la autoridad largo tiempo asentada de la tradición es sustituida por la del “experto” (tal vez alcanzada esta condición tras algún cursillo, ironizaba Lewis (1943a, p. 11).

Pero, llegados a este punto, conviene que aclaremos, siquiera de forma sucinta, la diferencia que, desde la psicología, se establecería entre emociones y sentimientos.

Ambos conceptos están interrelacionados; sin embargo son diferentes aunque en ocasiones se usen de forma indistinta. La emoción (término que deriva del verbo latino *emovere*, “trasladar”, “mover”, “sacudir”) se definiría como movimiento interno, intenso pero de corta duración, involuntario, de naturaleza neurofisiológica y cognitiva, elicitado por un estímulo externo o interno que induce sentimientos y desencadena conductas automáticas, pues al fin y al cabo supone un mecanismo de comunicación y ajuste a las circunstancias ambientales. Si bien son en gran parte inconscientes, las emociones pueden ser moduladas conscientemente por el sujeto, al menos en cierto grado y hasta determinado punto (Dorsch, 1991, pp. 728-729). Una emoción también se puede transformar, de forma no consciente, en pensamiento, y al revés, un pensamiento puede despertar una emoción: ahí radica la posibilidad de que el educador o del comunicador, sirviéndose de ellas logre suscitar sorpresa, felicidad, tristeza, asco, miedo o ira (las consideradas emociones básicas) (Dorsch, 1991, pp. 729-730).

El sentimiento (palabra procede de la raíz *sent-* indoeuropea que vendría a ser “tomar dirección” “dirigirse a”, que derivó en el germano *sinn*, “sentido, sien, juicio” y en latín *sentire* que primero dio “escuchar”, pero que posteriormente pasó a ser “percibir con los sentidos”). Es menos intenso pero más estable y duradero que la emoción y se define como la percepción propia acerca de una emoción producida por una sensación, es decir, la elaboración cognitiva del sujeto sobre una emoción previamente experimentada; por tanto el sentimiento resulta de la suma de emoción y pensamiento que se produce a un nivel consciente.

Antes de seguir, conviene aclarar que Lewis no es un sentimental, como tampoco es un anti-sentimental: *Lewis se posicionará tanto contra las posturas sentimentalistas como contra las anti sentimentalistas, ya que ambas compartirían el mismo error conceptual* (Arregui, 1991, p. 380). Si bien valora la necesidad de respetar, fomentar y

alentar la sensibilidad en los estudiantes, eso no significa que vaya en contra de la razón o que le niegue su papel en el desarrollo de la adquisición de valores. Por el contrario, entiende que la razón moldea las necesarias e imprescindibles emociones que mueven al ser humano, precisamente porque entiende que éstas poseen un valor cognoscitivo que hay que tener muy en cuenta. Lo que no acepta es que los sentimientos tengan la primera y última palabra en el proceso educativo. Por eso defiende que se hace necesario proporcionar a los alumnos un itinerario hacia valores objetivos que ellos mismos descubran y comprendan y que les sirvan de guía para conducir su vida de la forma más apropiada para sí mismos y para el conjunto de la sociedad.

Al entender que la afectividad posee un valor cognoscitivo que no puede, ni debe, ser ignorado, se muestra partidario de favorecer que el niño, o el joven, pueda crear sentimientos sinceros, sólidos, justos y auténticos, que se erijan frente al exceso de sentimentalismo (algunos estudiantes, pocos, pueden ser extremadamente sensibles y a esos habrá que ayudarlos a manejar y emplear de forma provechosa ese tesoro que puede llegar a ser su sensibilidad) o que, por el contrario, combatan la fría indiferencia o vulgaridad que se da en la mayoría de alumnos, porque para el autor “un corazón duro no es protección infalible contra una cabeza blanda” (Lewis, 1943a, p. 5). Es decir, la enseñanza ha de colaborar en la elaboración de ciertos sentimientos, los buenos, y la destrucción de otros, los malos.

For every one pupil who needs to be guarded from a weak excess of sensibility there are three who need to be awakened from the slumber of cold vulgarity. The task of the modern educator is not to cut down jungles but to irrigate deserts. The right defence against false sentiments is to inculcate just sentiments. By starving the sensibility of our pupils we only make them easier prey to the propagandist when he comes. (Lewis, 1943a, p. 6)

(Por cada alumno que necesita ser protegido de un exceso de sensibilidad enfermiza, hay tres que necesitan ser despertados del sueño de la fría vulgaridad. La tarea del educador moderno no es talar selvas sino regar desiertos. La buena defensa contra los falsos sentimientos es inculcar sentimientos justos. Al matar de hambre la sensibilidad de nuestros alumnos únicamente los hacemos presa fácil del propagandista de turno, cuando éste llegue).

Para ilustrar sus puntos de vista con ejemplos, menciona las ideas del poeta romántico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), quien imaginaba la sensibilidad humana semejante a un arpa eólica, ese instrumento singular que suena cuando el viento pasa a través de él, sin necesidad de la mano del hombre; si bien consideraba la sensibilidad humana en un sentido muy superior al de un instrumento musical puesto que, mucho más allá de simplemente reproducir aquello que la atraviere, es capaz de ajustarse, de afinarse a sí misma.

Apuntala sus tesis en Platón (Lewis 1943a, pp. 8-9), que en *La República* sostiene que los niños han de ser educados en el amor al bien y el rechazo al mal antes de entrar en la edad de la razón, siendo esa la tarea de los educadores. Apela a la autoridad de Aristóteles, para quien los niños han de ser enseñados a amar lo que deben hacer, idea común a los filósofos estoicos. Apoya sus argumentos en San Agustín al recoger su concepto de *ordo amoris*, es decir, el orden de los afectos, o el amor distinto que cada cosa merece. Trae a colación a Thomas Traherne (1636-1674), escritor, poeta metafísico, teólogo y sacerdote anglicano que afirmaba que, para ser justo, hay que otorgar a cada cosa su justo valor. Llegados a este punto, cabría preguntarse aquí cómo se reconoce el justo valor de cada cosa; no se puede hacer esta discriminación si se carece de un terreno firme desde el que considerarlas. Es éste un tema sobre el que volveremos más adelante.

Por otro lado, Lewis, en procura de objetividad para su análisis, evita hablar desde su posición cristiana, o incluso desde el teísmo, tal y como lo explicita: *In order to avoid misunderstanding, I may add though I myself am a theist, and indeed a cristian. I am not her atempting any indirect argument for theism* (Para evitar malos entendidos, debo añadir que aunque soy teísta, cristiano, de hecho, no estoy aquí para forzar un argumento indirecto a favor del teísmo) (Lewis, 1943a, p. 24). Lewis entiende que para explicar su posición sobre el tema es suficiente con apelar a los principios de la ética y la razón práctica que tanto la filosofía antigua como los humanistas preconizaban.

Por ese motivo por el que en su argumentación recurre a ejemplos de valores objetivos compartidos por las grandes culturas, recogidos en los distintos códigos que han servido de guía a la humanidad durante siglos. Menciona el judaísmo, donde se considera que la ley es la verdad. Acude a la cultura hinduista y encuentra el *Rta*, donde lo natural y lo supranatural se combinan en un entramado armónico y permanente que existe tras el orden cósmico, al que los mismos dioses se supeditan, y que está regido por el orden, la bondad, la justicia y la verdad. Encuentra igualmente argumentos para sus tesis en el confucionismo, donde el ritual refleja esa armonía con la naturaleza, a su vez reflejo de lo que está más allá de la creación y que es su origen y destino (Lewis, 1943a, pp. 8-10). Algo muy semejante, si acaso no idéntico a lo que propone el concepto del *Tao* de la cultura china, “el camino”, que da título al segundo capítulo.

Como broche final, *The Abolition* se cierra con un apéndice titulado “Illustrations of Tao”, donde encontramos recopiladas una serie de máximas ilustrativas de la Ley Natural sobre esos valores eternos y objetivos, presentes en todas las grandes culturas, a los que, por agrupar las diferentes ideas y tradiciones sobre el tema bajo un concepto unificador que sirva para entenderse, denomina el *Tao*, palabra que posiblemente no sea del agrado de algunos académicos occidentales, pero que es la que nuestro autor eligió

y mencionó hasta 61 veces a lo largo del ensayo para agrupar bajo un término todas aquellas doctrinas que admiten la existencia de una base objetiva de nuestras valoraciones afectivas (Arregui, 1990, p.381). Precisamente porque es un vocablo ajeno a nuestra cultura y puede despertar alguna duda sobre su significado, merece que nos detengamos un tanto en su explicación, aunque sea brevemente.

7.2 El Camino: su papel en la educación

Hay que entender que con el propósito ya mencionado de no circunscribir su defensa de los valores objetivos a las creencias cristianas, de evitar el dato de la revelación y permanecer en el terreno de la razón natural, Lewis escoge la palabra *Tao*, tomándola de una tradición distinta a la occidental por un motivo práctico: unificar bajo un mismo término ideas y valores vigentes en todas las tradiciones y culturas, con lo cual remite a una experiencia común y subraya la transculturalidad de esos valores objetivos, “lo que (Lewis) interpreta como una cierta legitimación indirecta” (Peris, 2009, p. 136); sin embargo, el profesor José Alfredo Peris (2009, p. 139) aclara más adelante “Este camino no es una apología encubierta. Para Lewis es algo que se puede admitir independientemente de la actitud personal que uno adopte con respecto a la cuestión de Dios”. En todas las culturas se han educado los sentimientos para acompañar el reconocimiento de los valores básicos de la convivencia, unos valores básicos que vendrían a conformar un lenguaje interno en el que se expresaría la vida. El *Tao* significa el sendero, el camino que adopta la vida en su devenir, lo que está más allá de lo visible e invisible, más allá de todo de lo creado, y de lo que todo emana, por expresarlo de una manera comprensible, pues la complejidad y enormidad de lo que el término contiene excede seguramente una explicación puramente lingüística y ha de ser aprehendida a través de sucesivos acercamientos.

Only those who are practising the Tao will understand it. It is the well-nurtured man, the “cuor gentil”, and he alone, who can recognize Reason when it comes. It is Paul, the Pharisee, the man ‘perfect as touching the Law’ who learns where and how that Law was deficient. (Lewis, 1943a, p. 24)

(Sólo aquellos que practican el Tao lo entenderán. Es el hombre bien educado, el de corazón gentil, y sólo él, quien puede reconocer la Razón cuando llega. Es Pablo, el fariseo, el hombre "perfecto en cuanto a la Ley" quien aprende dónde y cómo esa Ley era deficiente).

Lo que alienta la vida que deviene, su misma esencia, es de naturaleza espiritual, a la cual solo es posible acercarse por la observación de la naturaleza y de los hechos de la vida, observaciones que se constituyen en una Ley Natural común a todos. Este conocimiento de lo natural, enlazado en la experiencia individual y colectiva, permite ordenar la vida de forma armoniosa, es decir, adaptada al *Tao*.

This thing which I have called for convenience the Tao, and which others may call Natural Law or Traditional Morality or the First Principles of Practical Reason or the First Platitudes, is not one among a series of possible systems of value. (Lewis, 1943a, p. 21)

(Esto que por conveniencia he llamado Tao, y que otros denominan Ley Natural o Moral Tradicional o los Primeros Principios de la Razón Práctica o los Primeros Lugares Comunes, no es uno más entre una serie de posibles sistemas de valores).

Este saber ancestral se concretó en el taoísmo, sistema filosófico-religioso que surgió en China hace unos dos mil seiscientos años y cuyo propósito es llamar a los

hombres a vivir en armonía con el *sendero*, con el *Tao*. A Lewis, el término le sirve para agrupar con una palabra conceptos como Ley Natural o Moral Tradicional que recogen los valores que se encuentran en la base de todas las culturas tradicionales, desde el taoísmo al confucianismo, del judaísmo hasta el cristianismo, a las religiones incas o mayas, a las religiones orientales como el budismo o el hinduismo, y a pensadores como, por ejemplo, el filósofo y poeta Alano de Lille (1128-1202) (citado en Tatarkiewicz, 1989, p. 216). Nos referimos a valores como la justicia, la buena fe, la compasión, el deber hacia los padres, hacia los hijos, los hermanos y los parientes en general, los deberes hacia la comunidad, la solidaridad con los más débiles, la ayuda al prójimo, la veracidad, la caridad, el no dañar de forma innecesaria, no mentir, no matar, entre otras muchas del mismo rango. Lo común a todas ellas es la creencia fundamental en un “sentido” y en un “orden natural” de las cosas o Principio Primero, Razón Práctica, Ley Natural o *Tao*. De ahí que, puesto que el *Tao* es la razón primera y última de las cosas, sólo a partir de esa autoridad pueden ser creados nuevos valores, que se desarrollarán de forma orgánica a partir de su misma esencia. Ahí radicaría la distinción entre un avance moral auténtico (que parte de la verdad de la existencia) y una mera innovación (sin base en la verdad sino en la subjetividad de cualquiera que tenga el poder o la fuerza de imponerla o inducirla en otros).

Lewis defiende en este capítulo que si no se toma en cuenta los valores objetivos, y la realidad se interpreta de forma subjetiva, cada uno actuará conforme a como sienta sobre ella en su fuero interno. Lo que ocurre a continuación es que comienza una fragmentación de las opiniones y valores. La pregunta es hasta dónde se puede llegar si se ignoran los conocimientos que la tradición y la cultura inculcan, las reflexiones que conllevan los ideales que se han forjado a lo largo de los siglos, los procesos comunes y compartidos que guían a la humanidad y se sustituyen como base de toda actuación

por lo que cada uno sienta (sin que esto implique posicionarse a favor de ignorar o despreciar las emociones de las personas, lo que se quiere decir es que esas emociones, cambiantes por otra parte, han de ser analizadas antes de actuar bajo su exclusiva guía).

Para profundizar en sus explicaciones, en *The Abolition of Man* el autor hace una analogía entre el *Tao* del ser humano y los instintos de una especie animal. El primero sería al hombre lo que los segundos al animal: los dos supondrían una guía de conducta para la vida. Ahora bien, ambos conceptos se distinguen en el sentido de que en manera alguna puede el *Tao*, que es conciencia, ser reducido a un producto natural, como sería el caso del instinto (Lewis, 1943a, pp. 16-18). De ser así, la mente humana no podría crear nuevos valores, como no podría crear una nueva naturaleza, lo cual supone que la humanidad no tiene la capacidad de desarrollar ningún valor nuevo y que; por tanto, el código por el que se rigen los seres humanos no puede cambiar nunca. Sin embargo, es precisamente porque el *Tao* es conciencia por lo que los valores no son fijos e inamovibles y pueden evolucionar; evolución que se produce de forma orgánica, a partir de un despliegue interno, tal y como ocurre en una semilla, nunca desde un acto externo de la voluntad humana (Lewis, 1943a, pp. 20-22).

Ilustra Lewis este punto crucial en la ética y educación que defiende mediante el siguiente ejemplo: se produce un cambio, en un sentido de progreso orgánico surgido del *Tao*, en los valores éticos que evolucionan desde el confucionismo al cristianismo. Confucio dejó dicho: “No hagas a los demás lo que no te gustaría que te hiciesen a ti”, pero Jesús va más allá, desarrolla este valor a un nivel superior, y dice: “Haz al otro lo que te gustaría que te hiciesen a ti” (Lewis, 1943a, p. 22). Está claro que hablamos de valores morales, no de deseos personales o transgresiones, por tanto no se hace necesaria mayor explicación, pues cualquier ser humano puede sentir y valorar el gran paso que en, cuanto a la ética del comportamiento, se ha producido aquí.

De forma que para nuestro autor, El *Tao* es evolutivo, no permanece estático y los valores humanos de él surgidos pueden y deben evolucionar, porque el mundo cambia con los tiempos, pero partiendo siempre de esa verdad que contiene (Lewis, 1943a, pp. 22-23). Ahora bien, en este punto habrá que plantearse cómo surge el *Tao* en la mente de los seres humanos y a través de qué medios se insuflan sus leyes. En cuanto a la manera en que el *Tao* es infundido en la mente de los seres humanos, la respuesta que se deduce sería que el hombre cercano a la naturaleza, inmerso en sus ritmos, va interiorizando ese conocimiento que dimana de los ciclos de la naturaleza, de la expresión de lo creado, y ese reflejo de la creación sobre la mente ya de nuestro ancestros sería el reflejo del orden último de las cosas. A partir de ahí se ha transmitido de generación en generación a través de las religiones, los mitos contenidos en las narraciones, las costumbres de los pueblos, los símbolos y los ritos practicados en sociedad.

Por eso sólo el ser humano bien criado y educado, nutrido interiormente, en el sentido de puesto en conexión con esa corriente vital, puede acceder y entender la ética que ha de regir el mundo; sólo esa persona podrá reconocer la Ley Natural cuando ésta aparezca. Pues el conocimiento se pervierte y destruye cuando se cortan sus raíces en el orden universal que subyace a todo lo fenoménico. Únicamente la conexión con ese orden permite al hombre crecer a semejanza de un árbol: es decir, conectando tierra y cielo. En primer lugar la semilla se enraíza en la tierra, de ahí crece un tronco que se va haciendo más fuerte, y a continuación se surgen las ramas, que se extienden en dirección al cielo (Lewis 1943a, pp. 37-38). Las ramas serían los valores y comportamientos humanos; por eso no se puede ir en contra dirección e intentar crear valores comenzando por el final del proceso.

Con esto defiende que los valores están enraizados en la psicología del ser humano, no en fuentes externas a él mismo. De ahí que, volviendo al tema de la educación, cuando los maestros y profesores se convierten en lo que Lewis denomina “*conditioners*”, agentes que condicionan, dado que infiltran en las mentes de sus alumnos valores externos, artificiales, que no responden a la esencia de las cosas sino a una ideología, generalmente la que domine en ese momento histórico. Entiende así que este tipo de educadores causan un gravísimo perjuicio a la humanidad entera, porque al salirse del orden natural, desprovistos de terreno firme, caen en el vacío y en su práctica sólo fabrican mentes carentes de todo tipo de motivos racionales o espirituales, lo que para Lewis conduce inevitablemente a “la abolición del hombre”.

7.3 Los valores objetivos y su transmisión en la enseñanza

So he sent the word to slay and slew the little childer. — Traditional Carol

(Citado en Lewis, 1943a, p. 1)

(De modo que envió la palabra para matar, y mató al infante).

Value, al igual que “valor”, es una palabra que tiene su origen etimológico en la raíz indoeuropea *wal-* “fortaleza” “ser fuerte”. El “valor objetivo” (Lewis, 1943a, pp. 10-12) hace referencia a un valor que no es dependiente de la emoción o de la percepción; es decir, la emoción o percepción que se tenga ante él no cambia la naturaleza de ese valor. La idea de “valor objetivo” se asienta sobre la premisa de que la naturaleza tiene un orden generado por unas leyes fijas que mantienen relaciones armoniosas entre sí. Ese orden acaba dando lugar a una forma que responde a esa armonía interna de la que surge con un esplendor externo. De ahí la idea de que ciertas actitudes y conductas son verdaderas porque expresan el orden interno de las cosas, mientras que otras son falsas por no concordar con esa armonía. Esta posición se

sostiene en un consenso sobre lo que el universo y las relaciones dentro de él son y no son; si se acepta que hay unos valores objetivos, se ha de concluir también que existe un orden objetivo, el mismo para toda la humanidad, y que conocerlo es posible siempre que las emociones individuales sean tamizadas por la razón. (Lewis, 1943a, pp. 15-17)

Quedarse en la emoción (aunque sea la emoción que produce el conocimiento) sin ayudarse del raciocinio, la experiencia de otros y sus enseñanzas, es una vía que acabará en el sentimentalismo, afirma Lewis, pero nunca conducirá al conocimiento de lo que las cosas son. Aunque sin menospreciar las sensaciones, sentimientos y emociones que las cosas producen en el ser humano (las cuales ya hemos visto que en la mayoría de estudiantes habría que alentar), para evitar los espejismos, para comprender el mundo y vivir como humanos en él es necesario no dejarse arrastrar por ellas o darles el valor de piedra de toque. Quede claro que en forma alguna rechaza Lewis la importancia de los sentimientos, ya que todos los valores en último caso se apoyarán en ellos, lo que niega es que los sentimientos sean “meramente subjetivos”. Por el contrario, entiende que son “razonables”, en el sentido de que están dotados de sentido, poseen una finalidad y concuerdan con la razón (Lewis, 1943a, pp. 9). No obstante, para lograr que sean también razonables, las emociones han de ser educadas desde la infancia con el fin de alinear la conducta con las leyes naturales, pues a mayor edad, más dificultad de que esto se produzca.

Lewis considera los valores objetivos necesarios para la idea misma de una norma que no es tiranía y una obediencia que no es esclavitud. Sin valores objetivos no es posible la integridad moral de la persona al igual que no lo es la convivencia; en este último sentido formuló una advertencia muy seria en el ya mencionado artículo “The Poison of Subjectivism”: “*Subjectivism about values is eternally incompatible with*

democracy” (El subjetivismo en los valores es eternamente incompatible con la democracia) (Lewis, 1943e, p. 9).

En su opinión, los valores no pueden ser subjetivos, puesto que sí lo son, la humanidad pierde el control sobre sí misma, al igual que el individuo perdería su auto-control cuando su conducta es regida por el deseo o el instinto. Cabría matizar que no siempre que el hombre regido por sus deseos o instintos acaba por perder su auto-control. Es más, seguir el instinto puede salvar una persona en una situación en la que ha de actuar para salvar su vida o la de otro sin detenerse a pensar. Por otra parte, los deseos actúan también como *drive*, un impulsor de la acción, que pueden conducir a cambios personales, inicio de acciones o actividades, transformaciones o toma de decisiones que modifiquen el curso seguido por el individuo hasta entonces, pero lo que no pueden ser es que se conviertan en la norma de conducta que guíe todas las actuaciones. Como explica el filósofo y profesor de la Universidad Central de Venezuela, Wolfgang Gil Lugo (2017, pp. 1-2) en su artículo sobre la lucha contra el nihilismo en *Las Crónicas de Narnia*, para Lewis ser conducido únicamente por sus los instintos y apetitos sólo puede llevar al individuo al desastre personal y a la civilización hacia el nihilismo y, en consecuencia, a su demolición. Se entiende, por tanto, que en el pensamiento lewisiano, la ética no puede basarse tan sólo en la razón fría, aunque tampoco únicamente en los puros instintos, puesto que ya que no se puede saber qué son estos exactamente, qué papel juegan, qué significan en nuestra vida, que rango mantienen entre ellos o en qué grado de la escala se situaría cada uno, dado que, en muchas ocasiones, esos mismos instintos parecen pugnar los unos contra los otros en nuestro interior.

Así pues, el cometido de la educación sería entrenar, guiar las emociones para que no ocurra que “*Without the aid of trained emotions the intellect is powerless against*

the animal organism” (Carente de la ayuda de emociones entrenadas el intelecto pierda su poder ante el organismo animal) (Lewis 1943a, p.11). Un cometido que consiste en “iniciar”, no en “condicionar”, “manipular”, “adoctrinar” o en “hacer propaganda”: *The old education initiated while the new merely conditions*” (La educación antigua iniciaba mientras que la nueva simplemente condiciona) (Lewis, 1943a, p. 10), lo cual acaba por destruir la sociedad que la acepta (Lewis, 1943a, p. 14).

Es significativo el uso de la palabra “iniciar” aplicado a la enseñanza, que conlleva el significado de “dar paso”, “preámbulo”, “entrada”, “comienzo de una actividad” “instruir a alguien sobre algo”; “dar conocimiento de algo descubriendo sus arcanos”, informa el diccionario etimológico de Corominas. El término procede del latín y sus componentes léxicos son el prefijo –in (hacia adentro) y el verbo *itiare* (ir con frecuencia), lo cual explica por sí mismo el empleo de esta término frente a “condicionar”, i.e. establecer límites o restricciones, establecer condiciones. Por otra parte, darle a alguien entrada a un conocimiento, abrirle una puerta o una ventana (que es lo que hará la Literatura como *Logos*) es lo opuesto a ponerle restricciones u ocultarle partes del mismo.

Por tanto, la enseñanza en el pensamiento lewisiano, sobre todo en las edades tempranas, es el medio de transmitir esos valores objetivos, no mediante sutil imposición, no por ideologización o manipulación de las mentes infantiles, fácilmente impresionables, ni tampoco destruyendo las emociones naturales. Para “iniciar”, la educación ha de proponer lecturas, alentar el pensamiento analítico, favorecer y acompañar el desarrollo tanto de la imaginación como de las emociones, ha de sugerir puntos de reflexión y permitir que sea el propio alumno el que descubra. En ese proceso se irá formando y aprendiendo a discernir, pues, como decía nuestro autor (1961b, p. 94) refiriéndose en este caso a la literatura, pero que sería extrapolable a todo

conocimientos: *The best safeguard against bad literatur is a full expereinced of good* (La mejor salvaguarda contra la mala literatura es una experiencia plena de la buena).

En cualquier caso, el educador ha de evitar convertir las ideas en ideología, en propaganda, al presentar al estudiante esos valores objetivos de una forma acabada y final, sin ninguna reflexión ni vivencia personal sobre los mismos, por y para sostener la superestructura en la que se desenvuelve, la que oculta, tal vez ignora, o abiertamente defiende el educador. Pues la ideología, cuando no la propaganda, la publicidad o el marketing, corta y toma fragmentos separados del *Tao* y los presenta como valores acabados e inamovibles, con lo cual los desnaturaliza por completo (Lewis, 1943a, p. 21) ignorando el hecho de que los valores objetivos responden al orden interno de la naturaleza, al *Tao*, que es su única fuente.

7.4 El nexa entre lo cerebral y lo visceral en el hombre

Ahora bien, en la educación de los seres humanos, no es el cerebro el que va a regir las vísceras, advierte Lewis, no es la razón la que, en primer lugar, dominará a los instintos. Con el fin de mediar entre ambos órganos se necesita la colaboración de un tercero, ubicado precisamente en medio del organismo e, igualmente, situado entre el espíritu y el apetito animal. Ese mediador es el pecho, el lugar donde tradicionalmente se asienta la capacidad humana de ser magnánimos, generosos, nobles; el espacio en el que las emociones, gracias a los buenos hábitos, se organizan en sentimientos estables y duraderos que permitirán construir un puente lo suficientemente sólido entre cerebro y víscera, entre el espíritu y la carnalidad. Lewis denomina a esta parte de la anatomía humana *chest*, que tiene en inglés el significado tanto de pecho como de cofre, arca o baúl.

The head rules the belly through the chest — the seat, as Alanus tells us, of Magnanimity, of emotions organized by trained habit into stable sentiments. The Chest-Magnanimity-Sentiment — these are the indispensable liaison officers between cerebral man and visceral man. It may even be said that it is by this middle element that man is man: for by his intellect he is mere spirit and by his appetite mere animal. (Lewis, 1943a, p. 11)

(La cabeza gobierna las vísceras a través del pecho - el asiento, como nos dice Alano, de la magnanimidad, de las emociones organizadas mediante la costumbre de practicar los sentimientos estables-. El Pecho, la Magnanimidad y el Sentimiento forman los lazos indispensables para coligar al hombre cerebral con el hombre visceral. Incluso puede decirse que es gracias a este elemento intermedio que el hombre es hombre: porque por su intelecto es mero espíritu y por su apetito mero animal.)

A aquellos que olvidan las emociones, Lewis los denomina “*men without chests*”, hombres sin pecho, frase que da título al primero de los capítulos del libro y que repite en diferentes ocasiones (Lewis, 1943a, p. 11); son éstos gentes meramente intelectuales, en un sentido limitado del término, carentes de emociones fecundas y generosas.

7.5 Naturaleza, magia y ciencia

Desde que en el siglo XVI Tomás Moro escribiera su novela *Utopia* (Utopía) en la literatura inglesa se hicieron más comunes las utopías y distopías, sobre todo en los géneros de fantasía y ciencia ficción. A principios del siglo XX, en medio de los avances científico-tecnológicos y la expansión del capitalismo, florecieron en Europa las teorías eugenésicas y las visiones distópicas que presentaban un mundo poblado por hombres sometidos mediante la tecnología, las drogas y el sexo: en Gran Bretaña

Aldous Huxley escribía *A Brave New World* (Un mundo feliz) publicada en 1932 y al año siguiente en 1933 H. G. Wells sacaba a la luz su *The Shape of Things to Come* (Esquema de tiempos futuro); le siguió en 1945 la fábula distópica *Animal Farm. A Fairy Story* (Rebelión en la granja) y en 1949 *Nineteen-Eighty-Four (1984)* ambas de George Orwell a quien, sin duda, Lewis había leído, pues en *The Four Loves* (Lewis, 1960b, p. 108) ofrece unos comentarios sobre la sexualidad del protagonista de esta segunda obra, al que considera menos humano que los animales de *Animal Farm*, obra ésta que encuentra “excelente”. En 1953 el público se encontró con *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, que llegó a ser un gran éxito. Predecesora e inspiradora de todas ellas había sido la novela distópica *Mbi* (Nosotros), del ruso Yevgueni Zamiatin, publicada en 1920. Años después, en 1926 los lectores recibieron con gran interés *Metrópolis*, obra de la escritora, cineasta y actriz bávara, Thea von Harbou, un relato futurista escrito bajo la por entonces creciente sombra del nazismo sobre una Babel donde los humanos viven al servicio de las máquinas. También en las letras hispanas, donde no abundaba el género, encontramos en 1919 el título de una novela de ciencia-ficción: *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urdaiz Rodríguez, psiquiatra, pedagogo y escritor mejicano, que avanzaba los temas que aparecerían y se desarrollarían luego en las siguientes distopías, tales como los juegos de poder, la manipulación de las masas, la censura, la eutanasia, el borrado de características físicas diferenciadoras entre los sexos, la gestación subrogada, las drogas como instrumento de control de la población, el dominio de la máquina, la indolencia creada en la juventud mediante subsidios, etc. Todas estas novelas son hitos en el género de ciencia-ficción que recrearon algunas de las características del mundo moderno, contemporáneo y futuro, y plantearon, algunas de ellas casi con un siglo de antelación, una serie de cuestiones de plena actualidad.

Lewis conocía estas obras y entendía el análisis que hacían de la deriva de la sociedad occidental y el futuro que pintaban. Recordemos que ya había escrito en su primera juventud la novela en verso *Dymer*, donde se siguen las aventuras, sobre todo desventuras, del protagonista cuyo nombre da título a la novela, un joven ciudadano de un estado totalitario que huye de la Ciudad Perfecta para acabar perdido en un bosque que se había figurado maravilloso. Así que él también estaba preocupado por estos temas. Creía firmemente que las consecuencias de la desconexión del ser humano con el *Tao* traerían graves consecuencias tanto a nivel individual como social y político. Una de las más peligrosas es que el hombre pretenda conquistar la naturaleza, someterla mediante la ciencia y la tecnología con la intención de adaptarla a sus fines egoístas, lo cual llevará inevitablemente a que, erigidas en diosas, acaben conjuntamente por destruir al hombre, porque *We shall have taken the tread of life out of the hand of Clotho* (Habremos arrancado el hilo de la vida de la mano de Cloto) (Lewis, 1943a, p. 30).

Para nuestro autor, la llamada “conquista de la naturaleza” da paso y termina por justificar la visión del ser humano como una parte más de la naturaleza, que puede ser manipulada, cortada, rehecha (a la manera que propondría actualmente el transhumanismo), con lo que termina por ser simple y llanamente el ejercicio del poder de unos hombres sobre otros: el de la élites sociales, políticas y culturales que no están sujetas a ninguna restricción y creen que pueden remodelar la sociedad a sus gustos e intereses, sin contar con el resto de los mortales (Lewis, 1943a, pp. 33-34). Ya no se trata entonces de discriminar qué está bien o qué está mal, sino de quién tiene más poder para imponer su voluntad al conjunto de ciudadanos: es el fin de la democracia, el surgimiento de la tiranía y, al final, la destrucción de todos (Lewis, 1943a, pp. 30-31).

En este sentido, magia y ciencia se asemejarían, alega, pues ambas buscan el poder usando la naturaleza como instrumento.

En este punto de la cuestión, conviene aclarar que Lewis no está en contra de la ciencia *per se*, al contrario, se congratula de los logros que ésta ha obtenido para el conocimiento humano y que, bien aplicados han favorecido la vida, al tiempo que admira el sacrificio y la dedicación vocacional de muchas personas que han hecho posible estos descubrimientos (Lewis, 1943a, pp. 30). Lo que cuestiona es la utilización de la misma para la conquista de poder sobre la naturaleza; lo cual sólo puede, afirma, acabar en desastre para la humanidad. Pues cada conquista sobre la naturaleza trae un incremento en el poder del hombre que usa la naturaleza como instrumento, al tiempo que alimenta la *hybris* humana: es el trato que hace el mago: “*give up our soul, get power in return*”, entregar el alma para ganar poder a cambio (Lewis 1943a, p. 36). La ciencia, en este sentido, es semejante a la magia; además de nacer juntas en el tiempo (la magia tiene su máximo desarrollo en el siglo XVI y XVII, momento en que se desarrolla también la ciencia) son gemelas en cuanto que ambas pretenden dominar la realidad (Lewis, 1943a, p. 38). La ciencia, sujeta a los deseos de quien la practica, la vende o la compra, pierde de vista el sentido último, separa al hombre del *camino* y se vuelve ciega, utilitarista y manipuladora. En este subjetivismo está, para Lewis, la raíz de todos los totalitarismos y de la moderna deriva de las sociedades occidentales y advertía, con lucidez, de los peligros abisales a los que se abocaba la civilización moderna (Lewis 1943a, p. 38).

Peligros que amenazan a todas las naciones, pues la derogación de los aspectos humanos no sería específica de un régimen comunista; por el contrario, un régimen fascista o democrático puede implementar, con diferentes métodos, con brutalidad desigual pero con la misma eficacia, la destrucción de lo humano (Lewis 1943a, p.37).

Colaboradores dispuestos a ello se encontrarían no sólo entre políticos de todas las ideologías sino también entre científicos miopes, o tal vez interesados, dramaturgos o filósofos aficionados; gentes que se dedican a destruir los valores tradicionales por el mero afán de innovar y, con ello, a “cortar en pedazos a la humanidad” (Lewis 1943a, p. 38).

Lewis defiende el valor del conocimiento y de ningún modo lo infravalora como herramienta que nos permite un acercamiento a la realidad; de ahí que no desprecie la ciencia. Muy al contrario, la respuesta a los problemas humanos también puede venir de su práctica, siempre que están se someta a ciertos límites marcados por el *Tao*, la Ley Natural, el respeto a la esencia misma de las cosas y de los seres. Pues el problema surge cuando la búsqueda de conocimiento aparece separada de la autodisciplina y la virtud, necesarias para conformar el alma a la realidad, cuando el ser humano busca someter la realidad para adecuarla a sus deseos, intereses, ambiciones, o lo que sea que le mueva, cosa que ocurre tanto en la ciencia como en la magia (Lewis, 1943a, p. 38). Para obtener esos deseos, el conocimiento busca y encuentra técnicas, que ya nacen pervertidas, pues responden a un fin equivocado desde el principio. Y para ilustrarlo presenta el ejemplo de Fausto, tanto el de Marlowe como el de Goethe, prototipo de estudioso, movido inicialmente por un genuino amor al conocimiento, pero que acaba por ceder a sus intereses personales, emplea el conocimiento para satisfacerlos y acaba por atraer la desgracia sobre sí mismo, y sobre los demás. También en el mundo real, no en la literatura, al mismo Bacon, que se aproxima al mago en su concepción del conocimiento como instrumento para obtener los propios fines, o a Paracelso, mago y científico a partes iguales para Lewis (Lewis 1943a, pp.38-40).

Como resumen del capítulo, subrayaremos que, en opinión de Lewis, el conocimiento muere cuando sus raíces en el *Tao* se cortan, cuando se prescinde de los

valores últimos que rigen la existencia y con ello se llega a la abolición del hombre. Un camino que conduce directamente a teorías eugenésicas de control de la población y determinación genética de las futuras generaciones (Lewis 1943a, pp. 29, 35), y finalmente al post-humanismo (Lewis 1943a, p.39), cuestión de plena actualidad y que suscita tanta expectación en unos como preocupación en otros. Lo cierto es que el análisis de Lewis merece atención, pues parecen atinadas sus advertencias sobre el poder descontrolado de la ciencia y la tecnología cuando actúan sin valores objetivos que las sustenten ni referencias éticas que les proporcionen un marco de actuación moral. La ciencia y la tecnología al servicio de los intereses políticos y económicos de grandes corporaciones refugiadas en el anonimato, parecen amenazar a la humanidad hoy en día más que nunca, pues el nivel científico-tecnológico alcanzado hace posible que muchas de estas predicciones, que un día se tomaron como ficción, sobre un estado tecno-médico totalitario de control policial lleguen a cumplirse, si acaso esto no hubiese ocurrido ya, o no estuviera ocurriendo en este momento (Han, B., 2021, p. 86).

7.6 Conclusiones del capítulo

Entendemos que para afrontar el reto de educar a los jóvenes nuestro autor parte de una perspectiva humanística, definida por el profesor de Literatura Hispánica y escritor Javier García Gibert como “aquella donde la tradición cultural, la reflexión ética y los valores estéticos se alían, a partir de los textos, para dotar de nobleza y hondura a nuestra existencia” (García Gibert, 2002, p. 11).

A partir de esta perspectiva del ser humano, que considera universal, despliega Lewis sus ideas sobre la educación. Por ello, retomando las palabras del profesor José Alfredo Peris (Peris J.A., comunicación personal, 27 de abril de 2022), Lewis buscó un espacio común a las grandes tradiciones (es muy explícito en los ejemplos que ofrece en el Apéndice de *The Abolition of Man*) frente al impacto de un pensamiento tecnócrata

que quisiera reducir la educación a aprendizaje de datos y confianza sin más en el progreso. Escoge el término *Tao* para no imponer esquemas conceptuales occidentales al resto de culturas, porque lo que quiere es remitir es a una experiencia común: en todas las tradiciones se han educado los sentimientos para acompañar el reconocimiento de los valores básicos de la convivencia. En todas las culturas ha habido personas sabias que han sido las que han cuidado de este tipo de educación. No se trata de quedarse inmóviles en ellas, sino de avanzar y adecuarlas a los tiempos, para lo cual hace falta seguir educando personas completas, no reducidas por intereses pragmáticos y utilitarios, y, por tanto, que el *Tao*, la ley natural, la razón práctica, la tradición oral, sirvan de base para alcanzar un discernimiento sobre el sentido y el significado del verdadero progreso.

Si bien es cierto que *The Abolition of Man* es un texto clave para entrar en el pensamiento de Lewis y comprender parte de su obra, también coincidimos en parte con Ferro en su introducción a la traducción de *La Abolición del hombre* (Ferro J. N., 2014, p. 25) respecto a que al ceñirse a la razón y evitar la referencia al dato revelado, quedan fuera de esta obra aspectos fundamentales de su pensamiento. Por ejemplo su idea de la “sacralidad del cosmos” o de que el mundo manifestado es parte del que todavía no vemos, aspecto clave de lo que denominaríamos su visión “tradicional”, en la que ambos mundos están íntima e indisolublemente unidos, siendo el visible un organismo vivo que estaría dentro de o envuelto por el invisible, al cual representa o traduce.

Dicho esto, hay que entender que en forma alguna sostenga que la realidad sensible sea mera sombra o apariencia. De hecho Lewis no considera la materia como algo que se pueda despreciar o ignorar, al contrario, queda valorizada por su misma pertenencia a un mundo superior. Lo que sí advierte es “contra la difusa costumbre de considerar las cosas superiores como mero reflejo debilitado de las inferiores” (Ferro, J.

N., 2014, p. 27). Sin embargo, nosotros consideramos que Lewis de alguna forma expresa sus opiniones sobre este punto, de manera sutil pero constante insinúan a lo largo de toda la obra, mediante su elección de ejemplos, de autores, ya se está posicionando y es fácil para el lector que lee entre líneas, comprender cuáles son sus creencias.

Lewis concedía un papel clave a la educación de los niños y jóvenes, pues consideraba, con razón, que eran las etapas de la vida en las que el individuo era más plástico y permeable al conocimiento, y que, por tanto, todas las semillas que se plantase entonces tendrían más posibilidad de dar frutos a su debido tiempo. Así, la función del educador es transmitir la emoción que suscita el saber, ayudar a descubrir los valores que han de regir la existencia humana, pero sin usar tácticas sentimentales que promuevan valores subjetivos.

Para educar hay que contar tanto con la emoción como con la razón para educar los sentimientos del alumno en la firmeza de unos valores objetivamente fundados. No sería posible ni conveniente ignorar la sensibilidad humana. Lo establece en la cita con la que comenzamos el capítulo: *The task of the modern educator is not to cut down jungles, but to irrigate deserts* (La tarea del educador moderno no consiste en desbrozar selvas, sino en irrigar desiertos). Es explícito en esto; no se trata de destruir una exuberancia que ya existe dada por la naturaleza, sino en proporcionar “agua” (el conocimiento se suele representar simbólicamente por una figura vertiendo agua en una jarra o traspasándola de un continente a otro), a un terreno árido en apariencia, pero donde, debidamente regado, puede crecer la vida que contenía de forma latente.

Lewis escribió contra el sentimentalismo entorpecedor del conocimiento y defendió la necesidad de educar las emociones para afianzar la objetividad de unos valores sustentados en el mundo real. La educación, insiste, no se ha de alentar los

juicios procedentes de los sentimientos subjetivos del alumno, pues estos son cambiantes y dependen de la situación, el contexto, los deseos, la ignorancia o los caprichos del momento, entre otros motivos. Por el contrario, se habrá de enseñar al niño o joven a que tomando como punto de partida la fuerza de la emoción e imprimiéndole la dirección que proporciona la razón, discierne, elabore y acepte para sí sentimientos sinceros y justos, asentados en valores objetivos. Aunar la emoción con la virtud produce caracteres fuertes, integrados. Por el contrario, desacreditar los valores objetivos y las emociones que les acompañan para quedarse con los sentimientos subjetivos (como haría la educación que desprecia los valores objetivos) engendra seres humanos débiles, arrastrados por sus instintos, deseos y apetitos, o egoístas y crueles que anteponen su individualismo a todo lo demás. Con lo cual no sólo la persona será zarandeada como hoja al viento por el destino, sino que eso repercutirá en la civilización, debilitándola, conduciéndola subrepticamente al nihilismo (para Lewis semilla del totalitarismo) y, en último término, a la destrucción. Así las cosas, la abolición del hombre ocurrirá porque ya no tendrá la consideración de un ser moral.

A Lewis, como humanista que era, le preocupaba que al rechazar la tradición de una conciencia moral y entregarse al subjetivismo, por tanto al nihilismo, la humanidad estuviese poniendo en peligro su destino y el de las siguientes generaciones. *The Abolition of Man* fue su intento de avisar sobre el descalabro que preveía al alejarse la humanidad de la ley natural, que parte de la premisa de que existe un conocimiento innato del bien y del mal en el interior de todo ser humano.

Su posición última queda resumida en el párrafo con el que cierra el primer capítulo del libro: *We make men without chests and expect of them virtue and enterprise. We laugh at honour and are shocked to find traitors in our midst. We castrate and bid the geldings be fruitful* (Hacemos individuos sin pecho y esperamos de

ellos virtud e iniciativa. Nos reímos del honor y nos escandalizamos al descubrir traidores entre nosotros. Los castramos y pedimos a los castrados que sean fecundos) (Lewis, 1943a, p. 12).

Lewis advirtió contra la tentación de “convertir las ideas en ideología”. El tiempo y la corriente de los acontecimientos históricos y sociales han demostrado que su análisis estaba bien encaminado y que sus preocupaciones sobre el futuro de la humanidad no andaban del todo erradas.

8 C.S. Lewis como lector de George MacDonald

Si bien se admite que la influencia de George MacDonald (Aberdeen 1824-Surrey 1905) impregna toda la narrativa y el pensamiento de C.S. Lewis, cinco son los libros en los que este autor reconoce expresamente esa influencia: *George MacDonald: An Anthology* (George MacDonald: una antología) (1946), *The Great Divorce* (El gran divorcio) (1946), *Surprised by Joy* (Cautivado por la alegría) (1955), *Till We Have Faces* (Mientras no tengamos rostro) (1956) y en *The Four Loves* (Los cuatro amores) (1960), en cuya introducción vuelve a recordarnos que su opinión sobre el tema del amor coincide *with my master, MacDonald*, “con mi maestro, MacDonald”.

La primera de estas obras, *George MacDonald: An Anthology* (George MacDonald: una antología) es un homenaje de Lewis hacia un autor que él consideraba uno de sus maestros, acaso el más influyente. En esta antología se evidencia la extensa lectura que Lewis hizo de la obra del escocés, y la estima en que la tenía y es, al tiempo, el reconocimiento de su filiación con MacDonald.

La compilación se compone de 365 extractos que Lewis escogió entre la abundante obra del escritor escocés. Si bien el grueso de esta selección está tomado de los tres volúmenes de sus sermones *Unspoken Sermons* (Sermones no pronunciados), que Lewis consideraba claves para su propia conversión a la fe cristiana, hay también

numerosos fragmentos procedentes de sus libros de ficción. En el mismo prólogo Lewis narra su primer encuentro con la obra de MacDonald, ocurrido en la etapa de la adolescencia, y explica y analiza con detalle el alcance de la influencia de este autor en su narrativa y en sus propias creencias, tanto en cuanto a temas, como visión teológica y actitud moral, o en cuanto a la creación de imágenes y mitos para su posterior literatura fantástica.

En *Surprised by Joy* (Cautivado por la alegría), Lewis recuerda su primer encuentro literario con MacDonald. En *Till We Have Faces* (Mientras no tengamos rostro), resuena el ciclo de *Curdie* del escocés, en donde está muy presente la idea de que la ceguera espiritual impide conocerse a uno mismo, y de que únicamente tras el reconocimiento de la caída del ser humano y posterior despertar, se llega a ser quien verdaderamente se es. Lo cual supone una continua búsqueda de la perfección como seres humanos, tema fundamental en MacDonald, como observamos en los extractos 63 y 118, ambos titulados *Be ye perfect* (Sé perfecto). En cuanto a *The Great Divorce* (El gran divorcio), el título fue elegido por Lewis para mostrar su oposición a la tesis expuesta en *Matrimonio del Cielo e Infierno* de William Blake (Londres 1757- Londres 1827), en donde ambos extremos, el bien y el mal, aparecen como fuerzas que podrían conciliarse en nuestra vida; idea que Lewis, al igual que MacDonald, rechaza: aunque el bien y el mal aparecen juntos en infinidad de ocasiones, no se puede establecer un compromiso entre ambos; antes o después el ser humano se encontrará con una bifurcación y habrá de elegir una dirección, si acaso quiere continuar el camino, sostiene en el prólogo, que precedido de una cita de MacDonald sobre el cielo y el infierno, espacios que el escocés considera de todo punto irreconciliables: “No, no hay salida. No hay cielo que contenga un poco de infierno. No hay plan en que quepa esto o

aquello del demonio en nuestros corazones o en nuestros bolsillos. Nuestro Satán debe marcharse, completamente” (Lewis, 1946a, p. 23).

En esta obra de ficción, narrada en forma de sueño, MacDonald aparece como un guía al modo de Virgilio o Beatriz, con el que se encuentra el propio Lewis, viajero por el cielo y el infierno, y con quien dialoga largamente:

I sat still on a stone by the river's side feeling as miserable as I ever felt in my life. Hitherto it had not occurred to me to doubt the intentions of the Solid People, nor to question the essential goodness of their country even if it were a country which I could not long inhabit

(Puedes sentarte y hablar conmigo”, me dijo, al tiempo que me hacía sitio en una piedra. “No le conozco, señor”, le dije, y me senté a su lado. “Me llamo George”, respondió. “George MacDonald”. “¡Oh!”, exclamé. “¡En tal caso podrá explicarme! Al menos usted no me va a engañar). (Lewis, 1946a, p. 23)

8.1 La figura de George MacDonald

I should have been shocked in my teens if anyone has told me that what I learned to love Phantastes was goodness. But now that I know, I see there was no deception. The deception is all the other way round, in that prosaic moralism which confines goodness to the region of Law and Duty, which never let us feel in our face the sweet air blowing from 'the land of righteousness', never reveals that elusive Form which if once seen must inevitably be desired with all but sensuous desire –the thing (in Sappho's phrase) 'more gold than gold'. (Lewis, 1946b, prologue pp. xxxiv- xxxv)

(De adolescente, me habría sorprendido si alguien me hubiera dicho que lo que *Fantastes* me iba a enseñar era a amar la bondad. Pero ahora que lo sé, comprendo que no hubo engaño alguno. El engaño es todo lo contrario, es ese prosaico moralismo que encierra la bondad en los confines de la Ley y el Deber, y no permite que sintamos en el rostro el dulce aliento que sopla desde “la tierra de los justos”, ni nos desvela en ningún momento esa elusiva Forma cuya contemplación, una vez percibida, desearemos siempre volver a alcanzar, aquello que, en palabras de Safo, es “más dorado que el mismo oro”).

MacDonald había nacido en Huntly, un pequeño pueblo en el condado de Aberdeenshire en el noreste de Escocia, en el seno de una familia campesina. Cuenta su hijo Greville MacDonald, médico y escritor, en la biografía de sus padres (MacDonald, 1924, p. 25-38) que sus abuelos eran granjeros, terratenientes medios, pero en modo alguno analfabetos. Por el contrario, la familia mantenía contactos con el mundo de la cultura, la industria y la administración: su abuelo paterno, industrial de profesión, apoyó la publicación del *Ossian*, ciclo de poemas que narra en gaélico la vida de Ossian “pequeño ciervo”, guerrero y poeta de la mitología irlandesa¹². Por otro lado, uno de los tíos de MacDonald era un erudito en cuestiones célticas, editor del *Gaelic Highland Dictionary*, recopilador de narraciones célticas y cuentos de hadas. Otro tío materno estaba versado en Shakespeare, mientras que un primo suyo se desempeñaba como académico y era amigo personal de Walter Scott.

Los padres de MacDonald eran lectores asiduos; entre los autores favoritos de su padre estaban Darwin, Newton, poetas como Robert Burns o Coleridge, y su madre

¹² Si bien su publicación fue seguida de muchas críticas que ponían en duda sus orígenes y su autenticidad, cuestión en la que no podemos entrar en este trabajo. Aparte de estas discusiones, hay que señalar el mérito artístico y la importancia cultural de un texto que se considera de gran valor para el renacimiento y recuperación de la cultura gaélica que algunos críticos consideran contribuyó al inicio del romanticismo europeo.

había recibido educación, lo mismo que su madrastra, con la que MacDonald mantuvo una buena relación. El padre, referente fundamental en la vida del futuro escritor, era, según explica Lewis en el prólogo de la *Antología*, un hombre de carácter sólido y de constitución sumamente resistente física y psicológicamente. Era afable y bien humorado; un campesino que detestaba la caza por su crueldad implícita, amante de los animales, a los que trataba con unos sentimientos de ternura poco comunes en aquella época. Sostenía profundas convicciones religiosas y mostraba gusto por la literatura, pero que, al mismo tiempo, desalentaba todo el interés que mostraba su hijo por la poesía, aún siendo él un lector del género, porque consideraba que ser poeta no conducía a nada provechoso en la vida.

La familia practicaba la religión presbiterana, rama protestante que surge de la Reforma del siglo XVI y que está directamente relacionada con la teología calvinista. Si bien el abuelo paterno de MacDonald había sido originalmente católico, tanto su madre como su abuela materna eran hijas de reverendos presbíteros y, de acuerdo con su tradición, fueron firmes practicantes de una moral religiosa estricta aplicada a la vida diaria. De la abuela, por ejemplo, cuenta Lewis en la introducción a su *Antología* que “era una mujer singularmente severa que destrozó el violín de unos de los tíos de MacDonald porque este encontraba deleite en tocar piezas musicales” (Lewis, 1946b, preface, p. xxii). Y es que la doctrina calvinista desconfía de cualquier actividad recreativa o placentera por la sensualidad implícita en las mismas, ya que considera abre las puertas a la tentación y el pecado. Por lo demás, en la familia se leía la Biblia con regularidad y se asistía a las ceremonias religiosas de su comunidad. Hay que tener presente que la autoridad de la Biblia como norma que rige las costumbres y el púlpito desde el que se predica son los fundamentos de la vida religiosa calvinista, que sostiene que el único camino de la salvación es la fe, y no las obras, y defiende la predestinación.

Un aspecto doctrinal que MacDonald rechazaría desde muy temprana edad y que supondría un punto fundamental en su progresiva separación del calvinismo.

En ese ambiente campesino, aunque no inculto, religioso y ligado a la naturaleza y sus ciclos, MacDonald vivía una vida muy libre, pescando, cabalgando, trabajando en el campo y jugando con sus hermanos y primos. Asistía a una escuela muy estricta donde los niños estudiaban fundamentalmente latín y matemáticas mientras que en la parroquia presbiteriana se narraban fundamentalmente historias de la Biblia. Pero, en otras muchas ocasiones, y debido a su delicada salud pulmonar, el niño había de permanecer en casa durante muchos días del invierno; un tiempo del que sacó provecho al entregarse a múltiples lecturas. Además, era muy frecuente que, en las noches de invierno, las gentes se reuniesen alrededor del fuego y se entretuviesen unos a otros con la narración de cuentos, leyendas y tradiciones de origen celta, profundamente enraizadas en la cultura escocesa. Como sabemos, el pueblo escocés tiene su origen en la unión de las tribus celtas de los pictos, primeros habitantes de la región de los que se tiene conocimiento, y los escotos, procedente de Irlanda e igualmente gaélicos y de quienes toma el nombre el país; pueblos a los que se sumarían posteriormente celtas procedentes de Bretaña, nórdicos escandinavos, anglosajones y más tarde normandos tras la invasión de Inglaterra en 1066.

La naturaleza de Escocia, la libertad de la que disfrutó para explorarla, el ambiente cultural y religioso en el que se crió, del que formaban parte esas narraciones populares transmitidas de forma oral, impregnaron profundamente el ánimo del niño con sus enseñanzas sobre la vida y los ciclos naturales, al tiempo que sembraron las semillas de la fantasía característica del pueblo celta y despertaron su imaginación. Esas vertientes de, por una parte su relación con los seres vivos en su estado natural y libre y, por otro, las narraciones fantásticas, junto a los aspectos religiosos de su formación,

unidas a su amor por la poesía y a sus lecturas de obras clásicas de la literatura británica, como *The Pilgrim's Progress* (El Progreso del peregrino) de John Bunyan, o *Paradise Lost* (El Paraíso perdido) de Milton, se articularon posteriormente en la obra de MacDonald para crear un estilo personal e innovador que es el sello distintivo de su narrativa.

El contacto de MacDonald con la cultura académica se produjo a raíz de su entrada en la Universidad de Aberdeen, primero, en 1840, a la edad de 16 años, donde estudió, con gran aprovechamiento, física, química y filosofía moral. Luego continuaría sus estudios en Londres. En 1848, tras una crisis espiritual ingresó en Highbury College, en Portsmouth, Inglaterra, un seminario perteneciente a la Iglesia Congregacional, también protestante y de orígenes calvinistas, pero que, en aspectos teológicos está más cerca de la iglesia de Inglaterra que del presbiterianismo escocés, que se caracteriza porque en su seno, cada congregación rige sus propios asuntos de manera independiente. Allí se graduó en Teología. En 1850, y tras sentir la llamada vocacional, decidió convertirse en pastor y fue ordenado por la Iglesia Congregacional de la Trinidad de Arundel. Pero entre medias, en 1842, había sido contratado para organizar la biblioteca en una casa señorial a la que siempre se refirió como “la gran casa del Norte”¹³. Allí descubrió lo que por entonces comenzaba a ser un movimiento cultural que alcanzaría luego enorme fuerza e influencia sobre las letras británicas: el Romanticismo alemán. Esa biblioteca aparece recreada por su imaginación en algunas de sus novelas, por ejemplo en *Fantastes*, donde Anodos, el protagonista entra en una habitación repleta de libros; cuando comienza a leer un texto puede sentir, literalmente, lo que el protagonista, o incluso el autor, han sentido al vivir o relatar los hechos allí narrados.

¹³ Es un episodio que narra Lewis en el prólogo a *George MacDonald: An Anthology*, tomado de la biografía que el hijo mayor de MacDonald realizó de sus padres (Lewis, 1946b, prologue, pp. xxii-xxiii).

Posteriormente, y tras ejercer durante un tiempo el ministerio, MacDonald abandonaría su ejercicio debido a discrepancias doctrinales con sus superiores, sobre todo al tema de la predestinación: la creencia de que parte de la humanidad ha sido elegida por Dios para salvarse mientras que a otros ese mismo Dios les niega esa salvación, idea que está en la base doctrinal del calvinismo y que MacDonald, ya desde niño, nunca pudo aceptar.

Casado y con una familia que llegaría a ser muy numerosa, arrastraba una salud delicada que le acosaba desde su primera infancia: el asma, los problemas pulmonares y, en concreto la tuberculosis, enfermedad que causó el fallecimiento de varios miembros de su familia, entre ellos tres de sus hijos. Para ganarse el sustento de los suyos se dedicó por completo a su labor de conferenciante. Llegó a dar conferencias en Estados Unidos donde alcanzó un gran éxito en sus lecturas sobre poetas y escritores ingleses como Robert Burns o Shakespeare, y trabó amistad con Ralph Waldo Emerson, Longfellow, Walt Whitman o incluso Mark Twain, pese a ser ambos muy distintos. Fue también profesor, poeta y escritor tanto de narrativa fantástica como de ensayos y sermones: siendo que, de todo ese corpus literario, únicamente su literatura fantástica es recordada hoy en día por el público general.

MacDonald se convirtió a la Iglesia de Inglaterra en 1860, incorporándose como laico, aunque ocasionalmente continuó con sus prédicas. Vivió hasta una edad avanzada y falleció en Ashted, condado de Surrey, Inglaterra, pero sus restos incinerados fueron trasladados junto a los de su esposa en el cementerio inglés de Bordighera, localidad de Liguria, en la Riviera italiana a donde habían viajado con el fin de encontrar alivio a los problemas de salud pulmonar de MacDonald y de algunos de sus once hijos. Allí la familia había pasado largos y felices períodos de los que conservaban hermosos recuerdos.

Para comprender la influencia que el Romanticismo tuvo sobre la obra de MacDonald, hay que comenzar destacando que uno de los grandes logros de este movimiento fue que valoró el corpus de los cuentos populares y los cuentos de hadas en toda Europa y ayudó en su recuperación, pues el Romanticismo estimaba en alto grado las narraciones propias de cada nación dado que reflejan la esencia, el conocimiento y las singularidades del carácter de cada pueblo. También los románticos apreciaban la idea del código caballeresco que se retoma en muchos de ellos, ya que los cuentos feéricos permiten volver a la atmósfera predominante en las narraciones de la Edad Media, época añorada y ensalzada por los románticos.

De modo que el movimiento romántico alemán encajó muy bien en el ánimo de MacDonald, pues ese sentimiento de “anhelo” que él ya sentía desde niño, encontró su correlato en la búsqueda de la “flor azul”, el aciano (*The Blave Blume*, la *centaura cyanus*) que crece en las cumbres de las altas montañas. Esta flor se convirtió en emblema del Romanticismo, especialmente en Novalis (quien, junto a Jonh Bunyan y E.T.A. Hoffman, fue uno de los autores que más ascendente tuvo sobre su obra). Prueba de su influencia es que abrió *Fantastes* con tres citas de Novalis, precisamente sobre la poesía y los cuentos de hadas: *In einem echten Märchen muss alles wunderbar, geheimnisvoll und zusammenhängend sein; alles belebt, jeder auf eine andere Art. Die ganze Natur muss wunderbarlich mit der ganzen Geisterwelt gemischt sein* (En un verdadero cuento de hadas todo debe ser maravilloso, misterioso y coherente; todo animado, cada cosa de una manera diferente. Toda la naturaleza debe mezclarse caprichosamente con todo el mundo espiritual). En parte de la segunda *Ein Märchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Aeolsharfe, die Natur selbst...* (Un cuento de hadas es como una imagen onírica sin

contexto. Un conjunto de cosas y sucesos maravillosos, como por ejemplo, una fantasía musical, las consecuencias armónicas de un arpa eólica, la propia naturaleza...) o en la tercera:

Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume, denken; Gedichte, die bloss wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn in Grossen, und eine indirecte Wirkung, wie Musik, haben. Darum ist die Natur so rein poetisch, wie die Stube eines Zauberers, eines Physikers, eine Kinderstube, eine Polter- und Vorrathskammer.

(Se puede pensar en narraciones sin conexión, pero con asociación, como los sueños; en poemas meramente melodiosos y llenos de bellas palabras, pero también sin ningún sentido ni conexión, a lo sumo estrofas individuales comprensibles, como fragmentos de las cosas más diversas. Esta verdadera poesía puede tener a lo sumo un significado alegórico a gran escala, y un efecto indirecto, como la música. Por eso la naturaleza es tan puramente poética como el salón de un mago, un físico, un vivero, un granero y una despensa).

E incluye también una cita tomada de *Purple Island or The Isle of Man. An Allegorical Poem* (la Isla Púrpura) del poeta Phineas Fletcher (1582-1650): “*Phantastes from their fount all shapes deriving, in new habiliments can quickly dight*” (Fantasmas, de su fuente todas las formas derivan, para enseguida adornarse con nuevos atuendos) (Fletcher, 1633, canto VI).

Las citas fueron seleccionadas con la intención de establecer con claridad la posición de MacDonald en cuanto al género que iba a abordar en su ficción, y los motivos que le movían a ello, así como, en la elección de los autores citados, enfatiza su

vinculación con el movimiento romántico. Siguiendo con esa línea, el primer capítulo comienza con unos versos del poema “Alastor o el espíritu de la soledad”, escrito en 1815 y publicado en 1816, obra del poeta romántico Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Y en el mismo tono elegiré citas para iniciar todos los capítulos del libro.

Lewis, por su parte, como lector, como profesor de Literatura Medieval y Renacentista Inglesa y erudito que era, conocía y apreciaba el movimiento romántico en sus aspectos más creativos: el valor que otorga a las emociones como motor de la vida humana, la devoción que profesa a la naturaleza como manifestación de lo divino y, fundamentalmente, en esa voluntad explícita de, mediante el empleo conjunto de la imaginación y la razón, buscar y encontrar lo bello, lo hermoso y lo verdadero; aquello que convierte la vida humana en una constante búsqueda de perfección. Una búsqueda común a ambos escritores, pues tanto MacDonald como Lewis, desde muy jóvenes están animados por un “anhelo” de lo trascendente, de un mundo lejano, pero mejor; una utopía tal vez inalcanzable, pero que guía el camino a seguir; o tal vez sea esta búsqueda de un mundo más perfecto, una huida de la condición de lo perecedero y la muerte propia de este mundo lo que late tras ese empeño.

La diferencia entre ambos autores está en los medios y las formas que utilizan; si bien MacDonald emplea más elementos poéticos y metafísicos en su discurso, pues es un visionario que se sirve de la poesía, las paradojas, las imágenes sorprendentes y los mitos, al tiempo que en su tono enfático, repetitivo y sentimental resuena, en muchas ocasiones, el predicador. Lewis, por su parte, muestra mayor contención en las imágenes, e intenta avanzar en la narración mediante el análisis y la argumentación racional de las ideas para defender sus ideas, por lo que prefiere el empleo de la alegoría antes que la metáfora para apoyarlos; el resultado es que se expresa con claridad y de forma explicativa, resultando su estilo más directo y pedagógico.

En MacDonald, hay que suponer que ese “anhelo” fue estimulado por la atmósfera religiosa en la que creció y por su imaginación avivada con las narraciones populares que escuchaba de niño. En el caso de Lewis, su aspiración parece provenir, aparte de por una posible inclinación natural, tanto de sus lecturas como, probablemente, de la soledad en la que se sumergió tras la muerte de su madre, hecho que se unía al escaso entendimiento con el padre y a la añoranza que sentía de su único hermano.

En su casa, grande y vacía, durante muchos días de invierno, se refugió en los libros, que le transportaban a mundos lejanos, mágicos, habitados por caballeros, doncellas, mujeres sabias, brujas bajo apariencia de beldades, hadas, animales que poseen la facultad de hablar, enemigos camuflados bajo apariencia inocente y sombras al acecho; un espacio de bosques, caminos que se bifurcan, corrientes de agua en las que es necesario adentrarse y montañas que es cuestión de vida o muerte alcanzar. Lewis era un idealista, su yo poético anhelaba regiones lejanas y su parte visionaria las imaginaba. En el epílogo a la tercera edición de *The Pilgrim's Regress. An Allegorical Apology for Christianity, Reason and Romanticism* (El Regreso del Peregrino. Una apología alegórica del cristianismo, la razón y el romanticismo), que había escrito en 1933, tras su conversión al cristianismo, describe en primera persona la trayectoria de su pensamiento:

On the intellectual side my own progress had been from 'popular realism' to Philosophical Idealism; from Idealism to Pantheism; from Pantheism to Theism; and from Theism to Christianity I still think this a very natural road, but I now know that it is a road very rarely trodden. (Lewis, 1943d, preface, p. 8)

(En el aspecto intelectual, mi propio progreso había ido del realismo popular al idealismo filosófico; del idealismo al panteísmo, del panteísmo al teísmo; y

del teísmo al cristianismo. Todavía creo que es un camino muy natural, aunque sé que es un camino muy pocas veces recorrido).

Su encuentro literario con MacDonald significó el cruce de dos espíritus afines. Lewis se topó con MacDonald como el caminante que ha llegado a una encrucijada que ni siquiera esperaba encontrar y, de súbito, allí se encuentra con el guía que le espera con el hilo de oro en la mano. A partir de este encuentro crucial, el espíritu de Lewis experimentó una fundamental transformación y ante él se abrió un camino literario y espiritual que sólo concluiría al final de sus días. Y si bien ni MacDonald ni Lewis sobresalieron en la prosa realista, ambos lo hicieron de forma sobresaliente en la prosa de ficción, en concreto la literatura fantástica, ya que tanto MacDonald como Lewis buscaban emplear imágenes para, de forma indirecta y mediante su contemplación, acercarse a la realidad de las cosas antes que mostrar una gran habilidad en el arte literario o en la reproducción realista del mundo (aunque en absoluto la desprecian en otros, pues de sobra entendían que hay muchas clases de escritores y diferentes formas de abordar el conocimiento de la realidad). Y lo mismo al uno que al otro les gustaba sermonear con largueza: el escocés, en sus prédicas, clases y conferencias, el inglés, en sus conferencias, charlas y emisiones radiofónicas, que tenían mucho de aleccionadoras, al igual que su ficción.

MacDonald era un predicador profundo y apasionado que se fue alejando poco a poco de sus primeras posiciones teológicas calvinistas, sin por ello despreciar sus raíces. En su evolución avanzó hacia una religiosidad de tintes más matizados en la que, por ejemplo, las obras son tan importantes como la fe y en la que se admite que cualquiera puede salvarse si con sus obras se hace merecedor de ello. Fue también un escritor prolífico e individualista, narrador destacado en el terreno de la literatura fantástica, conferenciante, profesor y poeta, creador de imágenes y mitos. Dejó tras de sí el legado

de una obra admirada por el público y reconocida por autores como Henry W. Longfellow, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, Mark Twain, J.R. Tolkien, W.H. Auden o G.K. Chesterton, por mencionar tan sólo algunos.

Entre sus novelas de fantasía destacan *The Golden Key* (La llave dorada), *Dealings with the Fairies* (El trato con las hadas), *Lilith* (Lilith), *The Princess and Curdie* o *The Princess and the Goblin* (La princesa y el duende), del cual decía G. K. Chesterton en el prólogo que escribió para la biografía de Gerville MacDonald, ya mencionada anteriormente, que había sido *a book that has made a difference to my whole existence* (un libro que ha marcado una diferencia en mi vida). Quizás la más significativa de entre sus producciones, por lo que supuso de innovación e influencia en autores posteriores, sea *Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women* (*Fantastes: Un romance para hombres y mujeres*) (MacDonald, 1858). Publicada por primera vez en Londres en 1858, al mismo tiempo que su primer libro de poemas, *Poems*. Hay que señalar que para su edición recibió ayuda económica de lady Byron, viuda del poeta, que, junto a John Ruskin fueron benefactores de MacDonald durante toda su vida, lo cual muestra la consideración y el afecto que se le profesaba en los círculos literarios y culturales británicos.

La influencia de MacDonald sobre Lewis se extenderá desde los temas y los géneros a la creación de mitos, pero también a sus ideas sobre el bien y el mal, la naturaleza como mediadora entre Dios y el hombre, la importancia y responsabilidad de la ciencia, la imaginación como espejo de lo divino, el espíritu situado por encima de la ley, los hechos antes que las palabras, el trabajo como forma de mejorar y de superar los reveses de la vida, la obligación de perfeccionarse como seres humanos basada en el reconocimiento de nuestra filiación como hijos de Dios (de donde se deriva el mandamiento de amar a nuestros prójimos, que son hermanos), el empeño incansable en

la búsqueda espiritual, y el reconocimiento, para ambos, de la figura de Cristo, la cual revoca la validez de los mitos anteriores, que no habrían sido sino una preparación para que la humanidad llegase a entender la naturaleza divina en Él encarnada.

8.2 Sobre los cuentos de hadas

Form, with its brightness,

From eyes will depart:

It walketh, in whiteness,

The halls of the heart. (Macdonald, 1858, p. 164)

(La Forma, con su brillantez,

Los ojos abandonará:

Vestida de blanco, recorrerá

Las estancias del corazón.)

Consideremos el subtítulo de *Phantastes: A Faerie Romance for Men and Women*.

Un “romance”, es decir, nos encontramos ante un determinado tipo de narración. En inglés, en concreto, se denomina de esa manera, entre otras cosas, a un relato que trata de acontecimientos fuera de lo común, de aventuras protagonizadas por personajes humanos o fantásticos; en este caso una narración situada en el mundo de las hadas. Según el diccionario de Cambridge (2005), *romance is a story of exciting events, especially one written or set in the past* (un romance es una historia de acontecimientos emocionantes, especialmente aquél escrito o situado en el pasado). El diccionario Merriam-Webster (2019) lo define de la siguiente manera: 1) *a medieval tale based on legend, chivalric love and adventure, or the supernatural* (una historia medieval basada en una leyenda, amor caballeresco y aventura, o lo supernatural) y 2) *a prose narrative treating imaginary characters involved in events remote in time or place and usually*

heroic, adventurous, or mysterious (una narrativa en prosa que trata de caracteres imaginarios involucrados en acontecimientos remotos en el tiempo y lugar y generalmente heroicos, aventureros, o misteriosos).

En cuanto a *fairy* (*faerie* es una variante más antigua, reducida al terreno de lo literario en la actualidad) el diccionario Cambridge (2005) da la siguiente entrada: *a traditional story, usually written for children, which often involves imaginary creatures and magic* (una historia tradicional, generalmente escrita para los niños, que con frecuencia trata sobre criaturas imaginarias y magia). El diccionario Merriam-Webster (2019), por su parte, ofrece la siguiente definición: *a story (as for children) involving fantastic forces and beings (such as fairies, wizards, and goblins)* (una historia – como para los niños- que involucra fuerzas y seres fantásticos, tales como hadas, magos y duendes).

Un romance, aún menos un *faerie romance* no es por tanto un relato realista, pero no por ello conlleva menos intención de exponer la verdad, que no siempre puede ser alcanzada por el examen sensorial de lo fenoménico, ni tampoco por las palabras. Pues todo artista sabe que a partir de un cierto momento, y por muy preciso que se pretenda ser, las palabras comienzan a tergiversar los hechos: es por eso que todo contar, narrar y relatar contiene algo de mentira, de falsedad.

Para MacDonald, la verdad no puede ser descubierta por la percepción directa, sino que ha de ser contemplada indirectamente a través de imágenes o símbolos que actúen traduciendo a un lenguaje comprensible lo que de otra manera no podría ser verazmente expresado con palabras. *Phantastes* es una narración de hechos quiméricos que ocurren en un espacio fuera del tiempo cronológico y que encierran un conocimiento, al menos esa es la intención a la que apunta el autor, a modo de los romances de caballería, y al igual que las narraciones populares paganas, los mitos

greco-latinos y los cuentos feéricos, en la obra se describe un mundo situado en un espacio atemporal donde es posible para el lector acercarse indirectamente a la naturaleza de las cosas mediante imágenes que el autor va proporcionando y que el lector, por su parte, recrea y reproduce mediante su propia imaginación.

Entendido en este sentido, el romance era un género muy en boga por la época victoriana en la que vivió MacDonald, a causa, como hemos visto anteriormente, de la influencia del Romanticismo alemán y como reacción al predominio de la razón en épocas anteriores unido al intenso desarrollo tecnológico e industrial y a los profundos cambios sociales y económicos que se estaban produciendo en Gran Bretaña. Un momento en que los individuos estaban alejándose de un modo de vida campesino, en el que el contacto con lo natural había predominado, para adentrarse en un mundo urbano, burgués, mecanizado e inquietante, regido por el capitalismo, donde las antiguas formas de relación familiar y social se deshacían y rompían a velocidad creciente (Marx-Engels, traducción de 1985, pp. 54-55). Era fácil que surgiese entonces en las gentes un anhelo por ese paraíso evocado con nostalgia, que a lo mejor no había sido un paraíso tan completo pues el campesinado había vivido también tiempos de pobreza, hambrunas, dependencia de los señores, pero que la memoria situaba en una naturaleza maternal, en un tiempo pretérito donde la inocencia aún tenía un lugar apreciado en el carácter de las personas.

De modo que bien pudiera ser que esa nostalgia propiciara que se retomase el gusto por las narraciones populares, los cuentos de hadas o los relatos que transportan al lector a un pasado casi perdido por completo, donde los altos ideales de la caballería son la norma: fe, valor y lealtad, de los cuales derivan todas las demás: sacrificio, nobleza, generosidad, olvido del ego...entremezclados con una sombra de melancolía por la pérdida de una añorada edad de oro, inocente y llena de maravillas. Por otra parte, en su

ensayo titulado *Three Ways of Writing for Children* (Tres maneras de escribir para los niños) (Lewis, 1952c), concuerda con la teoría propuesta por Jung de que los cuentos de hadas liberan arquetipos que permanecen en la conciencia colectiva y los traen a la conciencia individual; por tanto, cuando leemos un buen relato de hadas, estamos obedeciendo al viejo precepto “conócete a ti mismo”. A esta explicación, Lewis añade la suya y dice que el interés por seres extraños como gigantes, enanos, animales parlantes, puede deberse a que presentan de forma breve un admirable jeroglífico que encarna diferentes caracteres psicológicos de forma más breve de lo que lo haría una novela y lo hace ante oyentes o lectores a los que no llegaría una narración tan extensa (Lewis, 1952c, p. 3).

Antes de seguir con el análisis de los cuentos de hadas, conviene que nos detengamos en la etimología de la palabra inglesa *fair*, de donde provienen *fairy*, hada, y *fairy tales*, cuentos de hadas. En inglés el adjetivo *fair*, procedente del inglés antiguo *fæger*, significa lo que es bello, limpio, brillante, sin mancha, bueno, justo, favorable, y toda una serie más de calificativos relacionados con lo hermoso y verdadero.

Fairy tales se denominan, aunque no exclusivamente¹⁴, a las narraciones en las que aparecen estas criaturas, generalmente invisibles al ojo humano hasta que ellas mismas deciden manifestarse. Estos seres que asoman tanto en los relatos grecolatinos como en la mitología nórdica y en las leyendas populares de origen gaélico o celta, quedan así definidas desde un principio como seres provenientes de un mundo invisible. Por lo general se manifiestan como criaturas benévolas que conceden dones a los humanos, pero, de ser contrariadas, pueden mostrar un comportamiento vengativo y celoso y causarles desgracias sin cuento. Por tanto, los *fairy tales* no significan en

¹⁴ Un relato de tan diferente estilo como puede ser *Animal Farm* (Orwell, G., 1945) llevaba inicialmente como subtítulo *A Fairy Story*. En este caso, no porque aparezcan elementos mágicos, aunque sí aparecen hechos increíbles, como el que los animales hablen, debatan y formen una sociedad. Lo que sí hay es un propósito moral y un intento de alcanzar el Bien. Lo mismo se aplica a la obra de Lewis: *That Hideous Strength. A modern fairy-tale for grown-ups* (Esa horrible fuerza. Un cuento de hadas para adultos).

origen ingenuos cuentos para entretener a los niños; en realidad pertenecían al acervo cultural del pueblo y eran contados y escuchados por gentes de todas las edades. Etimológicamente, la palabra “hada” en español proviene del indoeuropeo *bha-*, que da lugar a términos como en armenio *ban*, ”palabra” en anglosajón *bōian* “hablar”, o en eslavo, *bajq*, “contar”, en ruso *baju*, “relatar” o en latín *fārī*, “hablar” , “decir” (Roberts y Pastor, 2009, p. pp. 19-20). De modo que las hadas, por su origen, son seres que hablan, dicen, comunican. Ya en la Edad Media, con el nombre de *fata* y su derivado romance “hadas” se aludía también a las Parcas, personificación femenina del hado, *fatum* o destino, predicción, expresión, oráculo, fatalidad, lo que no puede ser evitado y, que por eso mismo, se llega a percibir como temible.

Al proceder de lo invisible, se las considera mensajeras enviadas por el espíritu, aquello que es fuente y origen de todo lo creado; de modo que por su boca hablaría el destino, su mensaje está conectado a la fuente original de todo saber, sus palabras portan el *Logos*, con lo que, en consecuencia, habría que prestarles mucha atención ya que pueden ayudarnos a comprender el mundo y a comprendernos mejor a nosotros mismos. De ahí que, en opinión de MacDonald, de Lewis, y de otros muchos autores como J.R.R. Tolkien o Lewis Carroll, los cuentos feéricos llegan a ser instrumentos de transformación de la conciencia, siempre, claro está, que estemos atentos al mensaje que transmiten.

Entendido su capacidad de calar en la conciencia y la naturaleza de sus supuestos mensajes, la pregunta que surge es si deben los niños leer historias y cuentos fantásticos, se les deben narrar historias de hadas, de enanos, dragones, princesas, aventureros de todo tipo, brujas, caballeros, historias de la mitología, etc., o, por el contrario, deberían leer únicamente relatos realistas. Aquí llegamos a un asunto que requiere una mirada más de cerca porque afecta a la educación de la siguiente

generación y que es tomado muy en serio tanto por Lewis como por su amigo y colega J.R.R. Tolkien, pues en este aspecto ambos siguen la estela del pensamiento de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Los tres conciben la imaginación como una facultad imprescindible del ser humano dado que posee capacidades cognitivas al tiempo que estéticas. Recordemos en este punto las palabras que dirige Coleridge a su amigo Thomas Poole sobre este tema en una de sus cartas:

Should children be permitted to read romances, and relations of giants, magicians and genii? I know all about what has been said against it; but I have formed my faith in the affirmative. I know no other way to give the mind a love of the Great and the Whole. Those who have been led to the same truths step by step, through the constant testimony of their senses, seem to me to want a sense that I have. They contemplate nothing but parts, and all parts are necessary little. And the universe to them is but a mass of little things. (Letter to Poole, 16 october 1797, en Coleridge 1895, vol I, p. 16)

(¿Se debería permitir que los niños lean romances, y relaciones de gigantes, magos y genios? Conozco todo lo que se ha dicho en contra de esto; pero yo me inclino a favor de ello. No conozco otra manera de proporcionar a la mente el amor hacia lo Grande y lo Completo. Aquellos que han sido llevados a las mismas verdades paso a paso, mediante el constante testimonio de los sentidos, me parece que carecen de un sentido que yo tengo. Contemplan las cosas por partes, y cualquier parte es necesariamente pequeña. Y el universo es para ellos una masa de cosas pequeñas).

Como se desprende de la cita anterior, la lectura de los cuentos de hadas o romances, que estimulan y despiertan la imaginación, favorece que los niños

establezcan conexión con esa idea de lo “Vasto”, lo “Grande y Completo”, algo que proyecta una mirada más allá de lo fenoménico. Coleridge, en carta a su amigo Poole del 16 octubre 1797, admite la objeción que se puede hacer al método: que la mente se pueda volver crédula e inclinada a la superstición, pero refuta el argumento:

It is true that the mind may become credulous, and prone to the superstition by the former method; but are not the experimentalists credulous even to madness in believing any absurdity, rather than believe the grandest truths, if they have not the testimony of their own senses in their favour. (Coleridge 1895, vol. I, p. 16)

(Es cierto que la mente puede volverse crédula, e inclinada a la superstición con este método anterior; pero, no son los experimentalistas crédulos incluso hasta la locura al creer cualquier absurdo antes que creer en las grandes verdades, si no tienen el testimonio de sus sentidos a su favor)

Una argumentación que resulta de suma importancia, pues el poeta está contraponiendo dos formas diametralmente opuestas de concebir el mundo: o bien como algo mecánico, compuesto de piezas separadas que no mantienen entre sí más que una relación funcional o bien como un todo viviente compuesto de partes diferentes, cada una con su individualidad inalienable pero que se conforman en una red de relaciones vivas que da lugar a un todo orgánico.

Y en este aspecto, Lewis coincide con Coleridge. Narra en su autobiografía que, en el silencio y el frescor de la nueva casa a la que se habían trasladado podía leer, escribir y dibujar para alegría de su corazón: *read, write and draw to muy heart content*. Allí comenzó a leer cuentos de hadas a una edad algo tardía para lo que solía ser común en la época, a los doce años, bordeando ya la adolescencia. Sin embargo, admite que enseguida cayó presa del encanto (*spell*) de estas narraciones, en el sentido de caer bajo

el embrujo, la fascinación, sobre todo por la figura de los enanos, por la fuerza de esos hombres pertenecientes a la tierra (*earthmen*), mucho antes, aclara, de que estos seres fuesen sublimados por Arthur Rackman (Kent, 1867- Surrey 1939), conocido ilustrador de libros y traductor, o vulgarizados por el cine de Walt Disney. De tal forma cayó el joven presa de ese encanto que cuenta, con la naturalidad de la que da muestras cuando narra anécdotas propias, que paseando por el jardín luego de leer algunos de estos relatos, tuvo la visión, casi la alucinación, de un enano correteando por el lugar. Dice que se alarmó mucho, pero con un miedo que nada tenía que ver con sus recurrentes terrores nocturnos, porque explica *A fear that guarded the road to Faerie was one I could face* (Podía enfrentar el miedo que custodiaba el camino hacia el reino de las hadas), porque, concluye *No one is a coward at all points* (Nadie es cobarde en todas las situaciones) (Lewis, 1955b, pp. 58-59). Ciertamente, nadie se muestra cobarde en toda ocasión, y a enfrentar el miedo también aprendemos, de modo que para el niño esa fue posiblemente una vía imaginativa para enfrentar sus miedos.

Al igual que acabamos de leer en la cita de Coleridge, Lewis (1952c, pp. 4-5) defendió en su ensayo *On Three Ways of Writing for Children*¹⁵ (Tres maneras de escribir para los niños), que de ninguna manera los cuentos de hadas engañaban a los niños sobre el mundo real: todos los niños saben cuando los leen que ese no es el mundo en el que ellos viven, al igual que cuando juegan a indios y vaqueros o a ser héroes, o a ser madres y padres de otros niños o muñecas, saben que están jugando y, por mucho que se entreguen al juego, entienden que no son en realidad los personajes que representan, y cuya representación tanto deleite y enseñanza les proporciona. Por lo demás, los jóvenes lectores no desprecian ni desatienden el mundo real porque lean fantasías. Parfraseando a Lewis, “los niños no desprecian los bosques reales porque

¹⁵ Leído por primera vez en *The Library Association* y publicado en sus actas *Proceedings, Papers and Summaries of Discussion at the Bournemouth Conference 29th April to 2nd May 1952*.

hayan leído sobre bosques encantados; al contrario, esas lecturas hacen que contemplen todos los bosques como lugares un poco encantados”. Además, despiertan un anhelo que hace que el niño no esté concentrado en sí mismo al ocupar el lugar de protagonista de algo, sino que, por el contrario, su fantasía le saca y le lleva más allá de sí mismo: algo que para Lewis, como veremos en el capítulo de “Literatura como *Logos*” es una de las grandes virtudes que puede tener la lectura de relatos de fantasía (Lewis, 1952c, pp. 3).

En cambio, apunta que las lecturas “realistas”, típicas de los currículos escolares dirigidas a esa edad suelen presentar soluciones improbables. Sin despreciarlas en su conjunto y admitiendo que poseen cierto valor, Lewis señala el peligro de que esas obras pueden acabar por ser, a nivel psicológico, compensatorias de los sinsabores de la vida cotidiana: tienden a crear anhelos enfermizos y satisfacer deseos de forma vicaria y engrandecer el ego, al que adulan, puesto que el objetivo en estas lecturas suele consistir *in picturing oneself as the object of admiration* (retratarse a sí mismo como objeto de admiración) mediante la construcción de “fantasías egoístas”¹⁶. No obstante también admite, lo mismo que Coleridge, que la fantasía puede tener ciertos peligros *The dangerous fantasy is always superficial* (La fantasía peligrosa es siempre superficial), siendo la fantasía superficial aquella que juega con las imágenes sin entender de dónde viene, fantasía que no posee un trasfondo que se asiente en las verdades universales, es decir, que no esté conectada con la fuente original del saber; por lo tanto no transmite *Logos* (Lewis, 1961b, pp. 50-56).

Distinguir lo que sería la fantasía creativa de la superficial supone que retomemos un concepto fundamental en Lewis: “*longing*”, el “anhelo”, término que procede del latín “*anhelare*”, “respirar con dificultad”, “jadear” y hace referencia a un intenso deseo,

¹⁶ Fantasías por él denominadas “*castle-building*” (construcción de castillos) tomando un concepto del escritor Anthony Trollope y que Lewis desarrollará en su libro *An Experimente in Criticism* y que trataremos con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a la literatura como *Logos*.

afán o apetencia que llega a “quitar y cortar el aliento”, con lo cual aún en su significado la alegría, la expectación junto al malestar e incluso la angustia que se siente a un tiempo cuando se experimenta esa sensación. En inglés, el término que usa nuestro autor es *longing*, que supone un *eager desire*, *craving*, *yearning*, “un deseo intenso, y por tanto, hasta cierto punto doloroso” originalmente proviene del germánico *langen* y en el inglés antiguo *da langung*, *longing*, *weariness*, *sadness*, *dejection*, pero también se relaciona con *long*, lo largo, lo extenso, nos encontraríamos así ante “aquello lejano por lo que se suspira”. Ahora bien, apunta Lewis (1952c, pp. 4) existen dos tipos de anhelo (*longing*), a uno lo considera *askesis*, *a spiritual exercise*, un ejercicio espiritual, una forma de auto-disciplina, que iría produciendo la misma lectura, mientras que el otro sería enfermedad (*disease*), el anhelo que produce una fantasía que vehiculiza las tendencias egoístas, una búsqueda de consuelo a través de imágenes que satisfagan los deseos egoístas y que, finalmente, conduce a ver el mundo de la forma en que nos conviene, satisface o tranquiliza, y no como es en realidad, de ahí que nos aleje de la verdad y el conocimiento.

La *askesis* de la que habla se generaría en el lector cuando a través de la lectura vislumbrase algo más grande que el ser humano, más grande que todo lo que se puede percibir por los sentidos, más grande que el universo entero. En la terminología de Lewis, el *Logos* que se manifiesta a través de la narración alcanza al lector con su sabiduría eterna y le trae el mensaje de aquello que es en el hombre un recuerdo del lugar divino del que procede y al que anhelaría regresar. Una idea que remite a la concepción de Lewis de considerar la “Literatura como Logos” y que es eco del pensamiento de Coleridge en cuanto que esas narraciones permitían el contacto con lo Vasto, lo Grande, lo Completo. En este sentido, el “anhelo” sería para nuestro autor esa nostalgia de ese lugar divino del que procedemos, y que el hombre habría perdido a

causa de la Caída y que se sentiría como una mezcla de alegría y de dolor al mismo tiempo. Aquella persona que siente ese anhelo tendría el recuerdo pre-consciente de ese mundo divino original del que fuimos expulsados pero al que, en cualquier caso, siempre queremos y buscamos regresar. Hay que tener en cuenta que, en el pensamiento lewisiano, el tema de la Caída del Hombre es fundamental para explicar tanto este “anhelo” como el problema del dolor con el que el ser humano se encuentra sin cesar a lo largo de su existencia. Respecto a cómo se activa ese recuerdo, la manera ya nos la ha dado en sus teorías sobre la educación: el arte, los símbolos, las tradiciones, los ritos, la religión, la cultura que hemos heredado; todo ello nos religa con ese conocimiento, lo despierta y lo hace aflorar a la conciencia.

Ahora bien, en lo relativo a este aspecto surge una cuestión importante: si tenemos un vago recuerdo es porque o bien sufrimos de un cierto olvido o bien porque tenemos un conocimiento parcial de las cosas. En ambos casos estaríamos ciegos y sordos a un saber importante, algo que suele ser un tema recurrente en la narrativa de ficción tanto moderna como antigua (baste recordar las novelas *Phantastes*, de *G. MacDonald*, *The Hobbit* (El Hobbit) de J.R.R. Tolkien, *A Brave New World* (Un mundo feliz) de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, o la película *The Matrix*, por mencionar algunas). En todos los casos, los personajes desconocen aspectos importantes tanto de su personalidad como de las circunstancias del mundo que les rodea; están prisioneros de una especie de hechizo que les mantiene en la esclavitud. Con el transcurso de los acontecimientos, el protagonista acaba por despertar y ve la realidad tras lo fenoménico que cierta forma de percepción, junto a una falta de entendimiento o los sesgos socio-culturales que condicionaban su entendimiento, le impedían precisamente percibir y, en último término, discernir la realidad, tanto la visible como la que permanecía oculta a sus sentidos y comprensión.

En cuanto a la objeción de que las historias de fantasía (que naturalmente no son las únicas lecturas apropiadas para niños o jóvenes, que también gustan de leer otro tipo de literatura, sobre geografía, historia, ciencias naturales u otras materias o disciplinas) puedan despertar los terrores de los niños, Lewis, que de eso conocía bastante de primera mano, mantenía que si bien es cierto que en los cuentos de hadas, fantasías y romances aparecen seres terroríficos (aunque no olvidemos, advierte Lewis, de que no son sólo espantosas, sino también sublimes), también lo es que a su lado encuentran las figuras amables y protectoras que cuidan y protegen, *the radiant ones*, les llama, “*los radiantes*”. Y aunque Lewis (1952c, p. 5) preferiría que ningún niño tuviese nunca miedo, de tenerlo, algo inevitable, prefiere que sea “*...of giants and dragons than merely of burglars*” (de gigantes y dragones antes que meramente de ladrones) y en cuanto a la defensa del niño ante las figuras que le provocan miedo mantiene que *I think St. George, or any bright champion in armour, is a better comfort than the idea of the police*. Es decir, ante una circunstancia de extrema gravedad, más vale, confiarnos a una figura todopoderosa que a la policía, humanos al fin y al cabo. Todo lo cual nos acaba llevando a la idea de un ser superior a través de cuyas manifestaciones en forma de santo, guerrero, ángel, hada madrina, ayuda y protege a los humanos. Es la idea de Dios, a la que el mismo Lewis acabó por llegar y que se despertó en sus lecturas de la fantasía de MacDonald. Tomando como base su propia experiencia, entiende que los niños y jóvenes que también hayan sentido ese anhelo, pueden llegar a alcanzar esa idea de Dios.

De todo lo expuesto, habremos de concluir que los cuentos de hadas no son un mero entretenimiento cuyo valor no merece ser objeto de estudio. Al contrario, como puso de manifiesto Tolkien en el exhaustivo ensayo que dedicó al género de las hadas, a la mitopoiesis titulado *On Fairy Tales* (Sobre los cuentos de hadas). Es uno de los

primeros ensayos de un autor considerado maestro en el género, texto clave para comprender lo que significa la “ficción especulativa”, (un término que actualmente engloba diversos géneros, tales como la ciencia ficción, fantasía, ficción utópica y distópica, terror, ucronía, etc.). Comienza Tolkien advirtiendo a los lectores (1947, p. 1) que nada es inocente o seguro en el reino feérico, que, por el contrario, aparece lleno de contrastes y equívocos.

The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled with many things: all manner of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrow as sharp as swords. (Tolkien, 1947 p. 10-15)

(El reino de la hadas es ancho y profundo y alto, y lleno de muchas cosas: allí se encuentran toda clase de bestias y aves; mares sin orillas e incontables estrellas; belleza que es encantamiento y constante peligro; lo mismo la alegría que el dolor son afilados como espadas)

Los relatos feéricos han funcionado durante siglos como un elemento fuertemente cohesionador de la comunidad al crear y recrear una tradición comúnmente compartida, al tiempo que permiten que el acervo cultural que encierran se transmita de generación en generación. A causa de su mezcla de lo humano con lo sobrenatural, entretienen y deleitan la imaginación al tiempo que transmiten enseñanzas sobre el comportamiento esperado, adherido a las virtudes de valor, fortaleza, paciencia y justicia, junto a claras advertencias sobre lo que les suele ocurrir a aquellos que traspasan ciertos límites o trastocan los elementos de la naturaleza y la cultura a la que pertenecen. Las recompensas y los castigos recibidos al final son consecuencia de los actos realizados por los protagonistas, no de la suerte o el azar; nada es azaroso en el cuento de hadas,

sino que los códigos están claros desde el principio. Los premios suelen ser muy elevados, el protagonista se alza con respecto a su posición anterior y respecto a su comunidad, que reconoce su valía, mientras que los castigos son crueles y definitivos: la muerte, el destierro, el deshonor, la caída de una posición más alta a una más baja, la burla y el desprecio de sus vecinos.

“Rojo como la sangre, blanco como la nieve, negro como el ébano”, como se dice en Blancanieves; esa podría ser la esencia del cuento de hadas resumida cromáticamente. La pasión, la carne y lo terreno, el espíritu y el ideal y la negra sombra que se cierne sobre todos. Labios rojos como la sangre, piel blanca como la nieve y cabello negro como el ébano; así es como la madre de Blancanieves quiere que sea su hija. Colores que aparecen luego en la manzana que le ofrece la madrastra y que causará la muerte de la doncella: es roja por fuera, blanca por dentro y en su parte central contiene pequeñas semillas negras, que son venenosas a la vez que germen de nueva vida. La imagen de esos tres colores juntos cifraría algo que no es, en nuestra opinión, reducible sólo al aspecto de lo femenino, como sostiene Da Silva en su artículo sobre el tema del simbolismo cromático (Da Silva, 2007, pp. 240-252) sino que sería extrapolable al cuento de hadas en general.

En estas narraciones, lo trivial desaparece de lo fenoménico y surge la parte de la realidad que permanece oculta tras lo manifiesto. Eso es lo que sería la *Forma*, entendida en un sentido aristotélico, de la que habla MacDonald: lo universal tras lo particular, la idea que informa la materia, El *Logos*, aquello que está más allá de los sentidos y las percepciones cambiantes que estos nos proporcionan. Pues no es posible ver la verdad, que fácilmente pasará desapercibida si no existe un entendimiento, una idea que le de forma comprensible y de esa manera permita captarla. Esta *Forma* habita en el reino del arte, y allí podemos encontrarla, y podemos encontrarla sobre todo en

nuestra infancia, pero también cuando somos adultos: “*But some day you will be old enough to start reading fairy tales again.*” (Algún día serás lo suficientemente mayor como para de nuevo leer cuentos de hadas) Lewis le dice a su ahijada, Lucy, la hija de Owen Barfield, a la que con estas palabras dedica el primer libro de los siete que componen *Narnia Chronicles* (Las Crónicas de Narnia), *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (El león, la bruja y el armario) (Lewis, 1950).

En ese pasar a un mundo suprasensible, que no supranatural, en su capacidad para traer mensajes de lo que no es visible ni evidente, el cuento de hadas se establece como la alegoría de la realidad; es el mundo fenoménico visto desde su interior y, por tanto, no se puede reducir su mensaje a “meros cuentos para niños”, como si de algo inocente se tratase. Esto es algo que hemos entendido todos muy bien en nuestra infancia cuando, con un sentimiento mezcla de deleite, fascinación y terror escuchábamos narraciones semejantes pertenecientes a nuestro propio folklore, de boca de nuestros mayores, al tiempo que comprendíamos perfectamente que en todo cuento de hadas existe algún lugar tenebroso, oculto, que subyace a la narración, de donde proviene un mensaje que nos asombra, atemoriza y alerta a un tiempo. Para Lewis al igual que para MacDonald, pues ambos siguen aquí las ideas románticas, la naturaleza oculta una verdad, un conocimiento, al que sólo se puede acceder observando y traspasando las apariencias que proporcionan los sentidos. En su obra *The Four Loves* (Los cuatro amores), en el capítulo II, en el que diserta sobre aquellos gustos y querencias que tenemos por cosas que no son humanas y hablando sobre la Naturaleza como fuente de inspiración y conocimiento a la vez que de disfrute estético, dice *The only imperative that nature utters is: Look. Listen. Wait. Attend* (Lewis, 1961b, p. 23) (El único imperativo que dicta la naturaleza es: Mira. Escucha. Espera. Atiende), una actitud similar a la que

luego demandará al lector ante la obra literaria; una explicación más detallada la reservamos para el capítulo titulado «Literatura como *Logos*».

8.3 De los cuentos de hadas a *Phantastes*

El mérito de MacDonald es que sus relatos avanzan un paso más desde la tradición. En su narrativa ya no sólo se ensalzan las virtudes que perfeccionan al ser humano y se celebra un tiempo en el que las relaciones eran más auténticas, o al menos más cercanas, en un mundo más próximo a lo natural. Sus fantasías deleitan al lector, al que invitan a despojar lo cotidiano de la trivialidad y reconocer la realidad bajo las apariencias y las percepciones cambiantes, en un intento por llegar hasta el origen bondadoso o malvado de una acción y sus consecuencias. En la narrativa de MacDonald, la presencia de lo divino está en todo lo creado, y aunque no aparece nunca Jesús, los apóstoles o la Virgen María ni ninguna otra figura cristiana, tampoco la iglesia como institución, ya en *Phantastes* asoman sutiles referencias al bautismo, la penitencia, la absolución o la Iglesia como madre. Una narrativa fantástica que evoluciona enraizada en el principio de que una guía divina apoya y dirige la búsqueda humana.

But is it not rather that art rescues nature from the weary and sated regards of our senses, and the degrading injustice of our anxious everyday life, and, appealing to the imagination, which dwells apart, reveals Nature in some degree as she really is, and as she represents herself to the eye of the child, whose every-day life, fearless and unambitious, meets the true import of the wonder-teeming world around him, and rejoices therein without questioning?. (MacDonald, 1858, p. 106)

(Pero, ¿acaso no es el arte lo que redime a la naturaleza de las percepciones cansadas y ahítas de nuestros sentidos y de la degradante injusticia de nuestra ansiosa

existencia cotidiana, y apelando la imaginación, que habita en otro lugar, nos descubre la la naturaleza en algún grado, tal y como ella es, tal y como se presenta ante los ojos de un niño, cuya vida cotidiana, sin miedo ni ambiciones mundanas, conoce la verdadera importancia de este mundo rebotante de maravillas que le rodea, y disfruta de él sin cuestionarlo?)

Esta forma de acceder a la realidad verdadera a través del arte literario de la fantasía, encajó como una llave maestra en la historia personal de Lewis como lector y, desde luego, en su imaginación: *The quality which had enchanted me in his imaginative Works turned out to be the quality of the real universe, the divine, magical, terrifying, and ecstatic reality in which we all live* (Lewis 1946b, Preface p. xxxiv) (La cualidad que me había fascinado en sus obras de fantasía no era sino la cualidad del universo real, la realidad divina, mágica, terrorífica y cautivadora en la que todos habitamos).

La imaginación como facultad humana que aglutina elementos de la percepción y genera a partir de los elementos percibidos, podríamos decir que de forma “alquímica”. Esa fue la clave, *the Golden Thread (el hilo de oro)* que propone MacDonald, y que Lewis aceptó tomar en sus manos. La imaginación como espejo que permite reflejar la verdad, y por tanto a Dios, como encontramos en el extracto 182 y 183 de *Anthology* titulado *The Entrance of Christ* (Lewis, 1946b, pp. 92-93). MacDonald creía en una especie de teología de la imaginación y concibe la imaginación como instrumento, a semejanza de una red de pescar, para atrapar aquello que es múltiple y en apariencia separado, pero que, finalmente, forma parte de una unidad orgánica¹⁷. En su consideración, esta facultad, que puede llegar a transformarnos, es un regalo de Dios que nos permite ver la realidad tal y como es: el cuento de hadas es la realidad y el

¹⁷ Recuerda la función simbólica de las redes de los apóstoles, que pescan metafóricamente peces en el mar del inconsciente.

mundo que percibimos con los sentidos, su interior. Cada mujer es una princesa, también una malvada reina, cada hombre un caballero en su interior, o un déspota, las ancianas son brujas sabias.

8.4 El encuentro con un maestro

Then, supposing that these expressions of confidence needed some explanation, I tried, trembling, to tell this man all that his writings had done for me. (C: S: Lewis, 1946a, p. 13)

(Entonces, al comprender que estas expresiones de confianza requerían de alguna explicación, intenté, algo tembloroso, decirle a este hombre todo lo que sus escritos habían significado para mí.)

Cuenta Lewis leyó *Phantastes*, lo hizo de corrido, y para cuando terminó su lectura supo que...*I had crossed a great frontier* (Había cruzado una gran frontera) (Lewis 1946b, pp. xxxiii). Varios fueron los motivos.

Phantastes es una novela en la que se percibe la influencia de *The Pilgrim's Progress* (El progreso del peregrino) de John Bunyan, pero también la de *The Faerie Queene* (La reina de las hadas), poema épico inglés de finales del XVI, escrito por el poeta Edmund Spenser, así como la de *The Golden Pot: A modern Fairy Tale* (El Caldero dorado) de E.T.A. Hoffman, como explica su hijo Gerville MacDonald (MacDonald, G. 1924, pp. 297-98) en la mencionada biografía sobre sus padres. También se aprecia en su escritura la influencia de las teorías sobre el subconsciente y los sueños como vía de acceso a una realidad oculta en el alma desarrolladas por S. Freud (1856-1939) junto con la idea de la sombra de la que ya hablaban los románticos y que posteriormente desarrollaría el psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961). Conviene señalar que la sombra puede tener tanto un valor negativo, ser la

manifestación de lo reprimido en el inconsciente, como positivo, representar la parte espiritual, el alma humana. Es por ello por lo que para Wilson (2005, p. 46) MacDonald supone el vínculo perdido entre la obra de Spencer *The Fairy Queen* y los escritos de Freud y Jung.

La trama de *Phantastes* arranca el primer día de la mayoría de edad del joven Anodos (del griego Anodos, *ana-* camino, *-hodos* ascendente) que acaba de cumplir 21 años la víspera. Con motivo de esa ocasión, le entregan las llaves de un viejo escritorio que su difunto padre, que guardaba allí sus documentos privados, había dejado para que su hijo lo abriese una vez llegado ese momento. Al abrir el mueble, se encuentra con varios recuerdos: un fajo de cartas atadas con una cinta de color desvanecido y flores marchitas cuyo perfume hace ya mucho que ha desaparecido, testimonios de un pasado olvidado. Mientras revisa estos objetos, y para su sorpresa, aparece en la habitación una diminuta criatura muy hermosa y muy vieja, pues dice tener doscientos treinta y siete años, que asegura proceder del mundo de las hadas y ser una de las bisabuelas del muchacho, y que le apremia a visitar cuanto antes el País de las Hadas. A la mañana siguiente, Anodos despierta (o tal vez comienza un sueño) para ver su habitación convertida en parte de un bosque: hay un riachuelo que corre por el prado rebosante de margaritas donde antes estaba la alfombra, el dosel de su cama se ha convertido en un árbol, las cortinas se han transformadas en ramas de árboles y la hiedra trepa por los muebles.

Decidido a seguir el consejo del hada cuya visita recibió la tarde anterior, el joven cruza el riachuelo y se adentra en el País de las Hadas. Un lugar fantástico donde los árboles caminan, los animales hablan, las estatuas cobran vida, habitado por caballeros, doncellas, brujas y ancianas sabias; amigos o enemigos, no será fácil discernirlos en un primer momento, pues el protagonista se encuentra en un espacio atemporal donde hay

mucho de hermoso, pero también de malvado. Un lugar que atrae e inquieta al lector, lo mismo que hace con Anodos. En ese reino, de entre todos, su peor enemigo será su propia sombra, con la que habrá de luchar en numerosas ocasiones para no acabar siendo destruido por ella. Cuando llegue al final de su viaje por este territorio mágico, Anodos se verá obligado a regresar a su vida cotidiana, en el mundo de los hombres, si bien la transformación que ha experimentado su conciencia hará que nunca vuelva a ser el mismo. Es por eso que recuerda y añora aquel mundo al que únicamente volverá, la anciana se lo ha anunciado, tras la muerte.

Lewis compartía con MacDonald ciertas experiencias vitales, como el hecho de la muerte prematura de la madre cuando ambos eran aún niños, o la búsqueda incesante de sí mismos, del propio camino y, finalmente, de Dios. De modo que se puede decir que eran espíritus afines, más allá del tiempo y el espacio, pues pertenecían a diferentes generaciones y lugares. Ahí radica gran parte de la fuerza y la pervivencia de la literatura, que es capaz de unir personas que jamás se habrían encontrado de no mediar su concurso.

Esa novela fantástica sembró en Lewis una semilla de cuyo significado no fue consciente hasta muchos años después, cuando germinó en su vida y en su obra. Se figuró que leer ese relato era como estar en un sueño, dice, donde se sentía plenamente despierto, una sensación de fresca inocencia, una cierta cualidad de muerte, pero era una “*good Death*”, una buena muerte. (Lewis 1946b, preface, pp. xxxiv), es decir, la que conduce a un nuevo nacimiento. La muerte según MacDonald, nos libera de la tiranía de los objetos; es el principio de la libertad, pues nos devuelve al seno de Dios como aparece en los extractos 69 *The torment of death* (El tormento de la muerte) y 70 *The utility of death* (La utilidad de la muerte) (Lewis, 1946b, pp. 37). Y Lewis, que durante tantos años de su infancia y adolescencia había suprimido la voz de su madre, había

adormecido su imaginación en aquellos internados ingleses, reconoció esa llamada de un mundo lejano, que resonaba en su interior como una canción de infancia que no había sido olvidada:

For the first time the song of the sirens sounded like the voice of my mother or nurse. Here were old wife's tales; there was nothing to be proud of in enjoying them. It was as though the voice which had called me from the world's end were now speaking at my side. (Lewis 2019, pp. 66)

(Por primera vez, la canción de las sirenas sonaba como la voz de mi madre o de mi niñera. Aquí estaban las viejas historias de comadres; y por tanto no había que sentirse especialmente orgulloso por deleitarse con ellas. Era como si una voz que me hubiera llamado desde el confín del mundo estuviera ahora hablando a mi lado)

8.5 El acto creador: la naturaleza como mediadora

We must try to a loftier región altogether, a región that is above law, because it is spirit and life and makes the law. (Lewis, 1946b, p. 24)

(Debemos alzarnos por completo a una región superior, una región que está por encima de la ley, porque es espíritu y vida y hace la ley)

La creación literaria es para MacDonald un acto de la voluntad de Dios que se realiza a través de los seres humanos, a semejanza de lo que el Creador hace en la Naturaleza; en forma alguna es el acto de una exclusiva voluntad individual. Esta premisa fundamental de que toda creación procede de una fuente superior, del Creador (cristiano), es igualmente la base del pensamiento y la narrativa de Lewis. En *Las Crónicas de Narnia*, por ejemplo, dicha idea, junto a la relevancia de la figura de Cristo,

es el eje central de toda la narración. Parafraseando el extracto 170 de la *Antología*, la palabra creación aplicada al mayor de los logros humanos es una burla hacia la Humanidad, siendo que ella misma está en proceso de creación. (Lewis, 1946b, p. 87)

Para MacDonald, y Lewis le sigue en esto, la fuente de toda creación es lo divino. Pensar otra cosa sería permitir que lo que el “falso yo o ego” se interpusiese entre la fuente divina y la obra creada, pues como expresa en el extracto 133 titulado *Life and Shadow* (Vida y sombra): *el ego es la sombra de la vida*. (Lewis, 1946b, p. 69). Por otra parte, ese deseo del ego de mostrarse original conduce a errores, puesto que la originalidad no es para MacDonald un fin en sí mismo, ya que, dice en el extracto 43 *Originality*: “ni siquiera Dios pensó nunca en ser original”. Lo que hace el ser humano es reflejar como un espejo espiritual lo que proviene de esa fuente, para lo cual emplea una facultad: la imaginación; la capacidad de crear imágenes, que son en sí mismas reflejo de una creación mayor. La literatura se convertiría así en un *Logos*, una manera de conocer la realidad a partir de la observación atenta. Y la ficción fantástica no sería menos válida que la narración realista, pues también ésta necesariamente usa la imaginación y acota un territorio, del que, además, ni en el mejor de los casos puede dar cuenta absoluta.

Tanto para Lewis como para MacDonald, la naturaleza es, en su manifestación, un elemento esencial para llegar al conocimiento: creación de Dios, mediadora entre Dios y el hombre, oculta y transmite a la vez, como una parábola, la verdad; un conocimiento, al que sólo se puede acceder observando, recibiendo las apariencias que proporcionan los sentidos y reflejándolas en nuestro espejo interior, ideas que encontramos en los extractos 150 *Nature* (Naturaleza) y en el 151 *The Same* (Lo mismo):

Nature as well exists primarily for her face, her look, her appeals to the heart and the imagination, her simple service to human need, and not for the

secrets to be discovered in her and turned to man's further use". (Lewis, 1946b, pp. 76-77)

(La naturaleza existe en primer lugar por su aspecto, su apariencia, sus invocaciones al corazón y a la imaginación, su sencillo servicio a la humanidad, y no por los secretos que haya que descubrir en ella y que luego serán utilizados para el propósito posterior del hombre)

Para MacDonald, y de él lo toma Lewis, la naturaleza en su misma apariencia ya es la verdad, mucho más verdad de lo que cualquier científico pueda descubrir en su escudriño, porque está habitada por la *Forma*. Al igual que ocurre con el ser humano (también es naturaleza, al fin y al cabo) cuya apariencia, su fisonomía, expresa su verdad más que todos los secretos escondidos de su interior. La *Forma*, que decía el escocés, el *Logos*, que dirá Lewis, aquello que subyace a toda realidad, y a lo que todos, como seres humanos, tenemos acceso, si así lo queremos: "Porque desde la creación del mundo las cualidades invisibles de Dios, es decir, su eterno poder y su naturaleza divina, se perciben claramente a través de lo que Él creó, de modo que nadie tiene excusa" (Romanos 1:20, BAC 1955).

8.6 Naturaleza. Imaginación. Ciencia

Los cielos pregonan la gloria de Dios; y el firmamento anuncia la obra de sus manos" Salmo 19:1. (Biblia BAC, 1955)

El Génesis comienza con la narración en la que Dios crea el universo; Él es el hacedor de todas las cosas. Esta idea fundamental está implícita y explícitamente presente a lo largo de la Biblia, como en el salmo 19 que abre este capítulo. Por lo demás, existe una antigua tradición de pensamiento cristiana que se remonta a la Edad

Media y que habla de “los dos libros de Dios”: uno es la Naturaleza y el otro la Revelación. Diferentes autores medievales, como San Buenaventura (1221-1274), Raimundo de Sabunde (1385-1436) en su *Liber creaturarum* o San Agustín (354-430), defendieron esta postura. El mismo Galileo aludió a este tema en la defensa de su postura en carta a Cristina de Lorena, consorte del gran duque de Toscana Fernando I de Medici (Lorda, 2011, pp. 134-148). Lo mismo MacDonald que Lewis eran conocedores y estudiosos de estas tradiciones antiguas y medievales y de ellas obtuvieron conocimiento e inspiración, como se evidencia en sus escritos.

MacDonald y Lewis eran cristianos, además de románticos confesos (más adelante Lewis abandonaría, parcialmente, esta corriente); ambas perspectivas les colocan en un marco epistemológico y ético determinado. Los dos consideran la naturaleza como creación de Dios, que oculta y transmite a la vez, como una parábola, la verdad. Contiene un conocimiento al que sólo es posible acceder observando, recibiendo las apariencias que proporcionan los sentidos y reflejándolas en nuestro espejo interior. Lewis, por su parte, se mostró interesado en el acercamiento de Goethe a la naturaleza, para quien ésta era el vestido visible de Dios. Es decir, un observador atento podía leer y aprender en ella. A partir de la observación, la mente del individuo podría percibir ideas, al igual que el ojo que percibe colores o el oído que percibe sonidos. De esta idea fundamental surgiría el lema que Lewis propone para acercarse a una obra literaria (en realidad a cualquier forma de arte): *Look. Listen. Receive* (Mira. Escucha. Recibe) (Lewis, 1961b, p. 18) cuyo análisis reservamos para su tratamiento en el capítulo dedicado a la Literatura como *Logos*.

En *George MacDonald. An Anthology*, encontramos los extractos 150 y 151 titulados *Nature* (Lewis, 1946b, p.p. 76-77). Está claro que para ambos autores, la naturaleza es mediadora entre Dios y el hombre, la naturaleza en sí misma, en su misma

apariencia es la verdad, mucho más verdad de lo que cualquier científico pueda descubrir en su escudriño. Al igual que ocurre con el ser humano, su apariencia, su rostro, expresan su realidad, accesible al observador sin que necesite conocer todos los secretos escondidos de su interior.

La naturaleza apela al corazón y la imaginación del individuo; ahí radicaría su verdad y su valor, no en el descubrimiento de sus secretos que luego puedan ser utilizados para uso humano; no es necesario penetrar en sus recónditos arcanos para comprenderla. Uno de los extractos donde MacDonald más imaginativamente expresa esta idea es en el número 184, titulado *The Uses of Nature*:

What notions should we have of the unchanging and unchangeable, without the solidity of matter? How should we imagine what we may of God without the firmament over our heads, a visible sphere, yet a formless infinitude? What idea could we have of God without the sky? (Lewis, 1946b, p. 94)

(¿Qué nociones tendríamos de lo inmutable e inmodificable sin la solidez de la materia? ¿Cómo podríamos imaginar lo que es Dios sin el firmamento sobre nuestras cabezas, una esfera visible, y sin embargo una infinidad sin forma? ¿Qué idea podríamos tener de Dios sin el cielo?)

Esta importancia de la naturaleza para acercarnos a la idea de Dios, omnipresente en el pensamiento de MacDonald, ha de ser tomado en consideración en este trabajo debido a la influencia que tuvo sobre Lewis al “bautizar su imaginación” con la lectura de *Phantastes*.

Leemos en el extracto 45 de *An Anthology: In order to fulfill the commonest law...we must try to a loftier region altogether, a region that is above law, because it is spirit and life and makes the law* (Para cumplir con la ley más común... debemos

alzarnos a una región superior, una región que está por encima de la ley, porque es espíritu y vida y hace la ley) (Lewis, 1946b, p.24). Más adelante, Lewis hablaría de esa Ley Natural, Razón Natural o *Tao*, en *The Abolition of Man* (La abolición del hombre) idea presente en todas las grandes tradiciones de oriente y occidente, para dar cuenta de lo que subyace a la realidad. Una idea que está en la base epistemológica de su propuesta de «Literatura como *Logos*».

La naturaleza nos ayuda, con sus cambios, a comprender el cambio, pero también lo infinito, que en último extremo es Dios, tal y como encontramos expuesto en el extracto 184 titulado *The Uses of Nature* (Los usos de la Naturaleza) (Lewis 1946b, p. 94). La ley de la naturaleza es para MacDonald la ley de Dios, como deja manifiesto en el extracto 8, *The Law of Nature: "It is the Law of Nature- that is, The Law of God- that is destructible shall be destroyed* (Es la ley de la naturaleza - es decir, la Ley de Dios - que todo aquello que es destructible será destruido) (Lewis, 1946b, p. 5). La naturaleza es la mediadora entre Dios y los hombres, idea que aparece en extracto 150, *Nature: The appearances of nature are the truths of Nature* (Las apariencias de la naturaleza son las verdades de la naturaleza), es decir, en su manifestación externa ya nos muestra las verdades eternas (Lewis, 1946b, p. 76), ahora bien, hay que estar atentos y saber entenderlas. Por todo ello no es de extrañar que el cuerpo, perteneciente a la naturaleza, y parafraseando el extracto 52 *The body* (El cuerpo), nos permite entrar en contacto con la naturaleza, con nuestros semejantes y con todas las revelaciones que recibimos, no es menos que el espíritu a la hora de enseñarnos sobre la vida, a través de él recibimos lecciones de sufrimiento, amor, pasión o ciencia" (Lewis, 1946b, p. 28). Es ésta una idea que se convertirá en una de las claves del pensamiento lewisiano y que tendrá mayor influencia en toda su labor, tanto como escritor, profesor y ensayista.

Por otro lado, encontramos igualmente que la ciencia, tanto para MacDonald como para Lewis, es peligrosa cuando actúa como la magia, cuando quiere analizar, descomponer; véase el extracto 186 *Analysis is well, as death is well* (El análisis está bien, como está bien la muerte). Sin embargo, lo que se descompone en pedazos no puede ser la cosa descompuesta que se ha destruido, perdido por tntato; incomprendible en su conjunto. Por eso, cuando la ciencia es el deshacer de esa malla tejida por Dios, para MacDonald acaba por ser maligna, lo mismo que la magia, como advierte en el extracto 185 *Natural Science* (Ciencia natural):

Human science is but the backward undoing of the tapestry-web of God's science works with its back to Him, and is always leaving Him –his intend, that is, His perfected work- behind it, always going farther and farther from the point where His work culminates in revelation. (Lewis, 1946b, p. 94)

(La ciencia humana es tan sólo el reverso del tapiz creado por Dios, trabaja de espaldas a Él y siempre le deja –es decir su intento, su perfecto trabajo- atrás mientras se aleja más y más del punto donde Su trabajo ha culminado en revelación)

Es uno de los extractos más significativos para el tema que estamos tratando, pues la misma perspectiva había expuesto Lewis tres años antes en *The Abolition of Man* (1943a, pp.38-40) al sostener que la ciencia no es maligna en sí misma, al contrario, es una forma del conocimiento humano que, bien empleada, puede traer grandes beneficios a la humanidad. Ahora bien, la ciencia se convierte en amenazadora cuando usa la naturaleza como herramienta manipulable al servicio de unos hombres que quieren ganar poder y controlar a sus congéneres y al resto de la naturaleza para su propio beneficio, no para el bien común (Lewis 1943a, pp. 29, 35, 39). Opiniones que se

verán con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a la faceta de Lewis como educador.

La verdad de la flor no está pues en su botánica, ni en los atributos que la definen, sino en su glorioso y paciente erguirse; precisamente aquello que nos mueve a sonreír o a llorar. Encontramos en el extracto 187, *Nature (Naturaleza)* (Lewis, 1946b, p. 95): *The idea of God is the flower* (La idea de Dios es la flor). Lo mismo ocurre con el agua, con el fuego, con cualquier elemento de la naturaleza. Así, parafraseando a MacDonald, aquel que sacia su sed y eleva su corazón puede entrever algo de lo que su alma podría encontrar en Dios, algo que no le sucede al que descompone el agua en sus elementos y los analiza. El agua viene de la imaginación creadora de Dios, pues Dios es la fuente original de toda creación, encontramos en el extracto 188, *Water (Agua)* (Lewis 1946b, p. 95). La imaginación proveniente de lo divino, es la facultad humana que tendría la capacidad de reconocer la verdad; una idea clave para entender la manera que tiene Lewis de entender la realidad y, con ello, la literatura.

8.7 La Imaginación: el hilo de oro

En la experiencia humana, el mundo que habitamos puede transformarse rápidamente en un laberinto y, en las diversas circunstancias de nuestra existencia no siempre podemos estar seguros del terreno que pisamos, pues las apariencias engañan con frecuencia a nuestros sentidos. La imaginación, esa facultad humana de generar imágenes en la mente, fue la clave, fue el “Hilo de Oro” que MacDonald entregó a Lewis para encontrar el camino de vuelta hacia la *realidad verdadera*.

What a strange thing a mirror is! And what a wondrous affinity exists between it and a man's imagination! For this room of mine, as I behold it in the glass, is the same, and yet not the same. It is not the mere representation of the

room I live in, but it looks just as if I were reading about it in a story I like. All its commonness has disappeared. The mirror has lifted it out of the region of fact into the realm of art... (MacDonald, 1858, p. 106)

(¡Qué raro es un espejo! ¡Y qué asombrosa afinidad existen entre él y la imaginación de los hombres! Pues esta habitación mía, tal y como la contemplo en el cristal, es la misma y, sin embargo, no lo es. No es la mera representación de la habitación en la que vivo, sino más bien parece que estuviera leyéndola en una historia que me gusta. Todo lo que en ella hay de vulgar ha desaparecido. El espejo la ha elevado desde la región de los hechos al reino del arte...)

Mediante el adecuado empleo de esta facultad seríamos capaces de captar lo inmanente, la realidad primordial, que es la meta de la vida, y con ello transformarnos en un sentido profundo, ampliar nuestra conciencia y alcanzar un nivel de comprensión de la realidad superior. MacDonald construye así una *teología* de la imaginación al considerarla un espejo de la creación divina, que permite reflejar la verdad, comprender la realidad tal y como es, permitir el reflejo de Cristo en el alma humana, y, en última instancia y más importante, alcanzar a Dios, que en su opinión es la meta de la vida. tal y como encontramos en los extractos 182, *The Entrance of Christ* (La entrada de Cristo) y 183 *The Same* (Lo mismo) (Lewis 1946b, pp. 92-93).

Cada mujer es internamente una princesa, o puede que una malvada reina, cada hombre íntimamente un caballero audaz o un déspota cruel; las ancianas son brujas, bondadosas y sabias, o crueles arpías. A veces parecen ser las dos cosas a un tiempo, como las jóvenes y hermosas hechiceras cuya belleza oculta una perversidad sin límites. El bien y el mal, el cielo y el infierno pueden coexistir en un cierto momento, persona o circunstancia, pero, como hemos visto anteriormente, ni para MacDonald ni para su discípulo puede haber un posible compromiso entre los dos. Hay que elegir a uno u otro,

y con el fin de discriminar, y realizar esa elección, el ser humano posee conciencia y libre albedrío, tal y como aparecen en los extractos 97, *Divine Freedom* (Libertad divina) y 162, *Facing both ways* (Mirar en ambas direcciones) (Lewis 1946b, pp. 51 y 84). Ambos autores sostienen que hay que elegir “el bien” sin ignorar o despreciar “el mal”, que posee un gran poder que, en modo alguno, se debe subestimar.

Ahora bien, aunque, definitivamente, la bondad y la maldad se excluyen mutuamente, lo que es realmente confuso para los seres humanos es que, en ocasiones, lo bello y lo malvado se presenten juntos. De ahí que lo sustancial sea no dejarse engañar por las apariencias. Porque para MacDonald hay algo muy desconcertante en el mal, un misterio que sólo Aquel que nos creó capaces de ello puede comprender, como encontramos en el extracto 326, *The Mystery of Evil* (El misterio del mal) en el que aparece la perplejidad ante el mal de los “malvados” y, aún más, ante el mal de los “justos” (Lewis, 1946b. p. 153). Por eso exclama Anodos, el joven protagonista de *Phantastes* cuando reflexiona sobre su atracción hacia una mujer, aún a sabiendas de que oculta maldad bajo su hermosa apariencia física.

What distressed me most –more even than my own folly was the perplexing question. How can beauty and ugliness dwell so near? Even with her altered complexion and her face of dislike; disenchanted of the belief that clung around her; known for a living, walking sepulchre, faithless, deluding, traitorous; I felt notwithstanding all this, that she was beautiful. (MacDonald, 1858, p. 55)

(Lo que más me angustiaba, incluso más que mi locura, era la desconcertante pregunta. ¿Cómo es posible que convivan la belleza y la fealdad? Pese a su complexión alterada y la expresión de disgusto en su semblante, pese a estar yo desencantado de mi anterior opinión sobre ella; sabiendo que era un sepulcro viviente, infiel, engañosa y traicionera, creía, no obstante, que era hermosa).

Aún aceptando esta realidad, advierte que ese conocimiento sobre la inevitable maldad en este mundo no ha de hacer a los humanos desconfiados o temerosos del prójimo. Al contrario, para MacDonald en la vida hay que amar, confiar, compartir con los demás, no encerrarse en ideas y opiniones inamovibles:

Be thy heart a well of love, my child,

Flowing, and free, and sure;

For a cistern of love, though undefiled,

Keeps not the spirit pure. (MacDonald, 1858, p. 168)

(Sea tu corazón una fuente de amor, hijo mío,

Que fluya confiado y en libertad;

Porque una cisterna de amor, aunque esté limpia,

No mantiene la integridad del espíritu)

Y lo mismo encontramos en Lewis, esta vez en forma más irónica, cuando advierte a los hermanos Pevensie en la primera novela de *Narnia Chronicles* (*Las Crónicas de Narnia*), titulada *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (El león, la bruja y el armario): *Antes de entrar en un armario, recuerde hacerlo como debe hacerlo toda persona sensata, que nunca debe encerrarse en un armario*” (Lewis, 1950, p. 38).

Por todo ello, al permitirnos entrar en otro mundo, ya desde pequeños, mediante la “magia insondable”, como la llamaba Lewis, nos prepararía para aceptar aquello que no podemos captar directamente con los sentidos: es decir, la creencia en una realidad tras las apariencias, y que, con el tiempo, nos llevaría a aceptar la fe en Dios. Las narraciones feéricas cumplirían pues ese papel iniciático de despertarnos del sueño de la aparente realidad; mientras que la fantasía sagrada de MacDonald, al igual que

posteriormente la de Lewis, iría un paso más allá; querría abrirnos los ojos a la realidad verdadera y convertirnos.

Pero como todos sabemos, la imaginación no es un territorio libre de peligros, al contrario, mucho mal puede derivarse de su uso si esta se desborda y pervierte en imágenes corrompidas, ensoñaciones morbosas e ideas extravagantes, es decir, en sombras; imagen recurrente en la narrativa fantástica de ambos autores. Una falsa visión hace que las cosas comunes parezcan tópicos; la verdadera visión muestra lo maravilloso que hay en ellas, tal y como encontramos en el extracto 281 *The True Vision* (La verdadera visión), (Lewis, 1946, p. 133). Esta idea es fundamental para entender la forma en que su literatura nos lleva a “conocer”, actúa como *Logos* en nuestra conciencia. Ahora bien, la capacidad visionaria de MacDonald, fruto del uso de la imaginación, está fundada en la creencia en los valores del amor y lo bueno (en el sentido de bondad y verdad), y de ahí que sus narraciones cobren sentido como mitos.

Para evitar ser fascinados por las sombras y caer en los abismos que bordean la imaginación y para caminar firmemente por la senda que conduce a la verdad, cuenta MacDonald con unos fundamentos firmes. Para empezar, una fe inquebrantable en Dios que lleve a admitir que Él es la única y original fuente creadora. Por otro, derivado de la anterior, la idea de que hay un bien escondido en todas las cosas, que el mal, al que hay que resistir de todas las formas posibles, jamás puede convertirse en bien, mientras que lo bueno prevalecerá siempre, y el amor llegará hasta el final de los tiempos:

Canta la anciana de *Phantastes*, imagen prototipo de la Madre Tierra:

But what is left for the cold gray soul,

That moans like a wounded dove?

One wine is left in the broken bowl!

'Tis — TO LOVE, AND LOVE AND LOVE. (MacDonald, 1858, p.p. 167-68)

(Pero ¿qué le queda al alma fría y gris,

Que gime como una paloma herida?

¡Sólo queda vino en el cuenco roto!

Es: AMAR, AMAR Y AMAR)

Y, como otro de esos pilares que sostienen la imaginación, está el acatamiento a los dictados de la conciencia, en donde el ser humano ya lleva inscrito lo que está bien y lo que está mal (Lewis 1946b, pp. 69 y 161)). Ahora bien, requisito imprescindible para escuchar la voz de la conciencia sería el necesario desprendimiento de un ego que intenta imponer su voluntad por encima de cualquier otra cosa, fuente, para el escocés, de todos los males del mundo. El ego, o falso yo, (muy diferente del verdadero yo), con su carga de ambición; ese deseo insaciable de ser superior al prójimo que es similar a la avaricia, como expresa en el extracto 22, *Moth and Rust* (Polilla y óxido) (Lewis, 1946b, p. 12). De esa ambición inicial surge el odio, para MacDonald el origen de todos los males del mundo. De ahí que el yo falso o inflado sería el principal enemigo del hombre, y por tanto de la humanidad entera, la sombra de la muerte, el gusano de la podredumbre en su interior (Lewis, 1946b, p. 69) y, en modo alguno puede ser el regente de nuestras acciones (Lewis, 1946b, p. 81). Su conclusión es que el ego no puede erigirse en autor de nada auténtico ya que su mera presencia ensombrecerían la inspiración al interponerse entre el verdadero yo y la luz que llega de la fuente original.

Examinar y discernir, desprenderse del ego, es pues la tarea del escritor, y su meta la búsqueda de la verdad tras lo fenoménico. La verdad es la verdad, *Truth is truth*, venga de donde venga (Lewis, 1946b, p. 8) y tanto en lo grande como en lo pequeño (Lewis, 1946b, p. 42). *It is truth...that saves the world!* (¡Es la verdad lo que salva al mundo!) (Lewis, 1946b, p. 130). Lo cual no quiere decir que tengamos que decir todo lo que pensamos y gritárselo al mundo, como aparece en el extracto 206 *Sincerity*

(Sinceridad) pero ni siquiera debemos pararnos a contemplar lo que no pensamos (Lewis, 1946b, p. 104).

Esa esperanza y la fe en la vida, junto a la idea subyacente en toda la obra de que tanto para conocerse a uno mismo y al mundo, como para construir algo en él, se precisa realizar grandes esfuerzos y sufrir penalidades y que el trabajo es la puerta para entrar en la vida y en la sabiduría; es *The Door into Life* (La puerta de la vida) (Lewis, 1946b, p. 126). Ciertamente que el dolor existe, pero también que se desvanece con el paso del tiempo, o es “absorbido por un propósito solemne”. Ese es el propósito que le recuerda la anciana a Anodos cuando se despiden: *Go, my son, and do something worth doing.* (Ve, hijo mío, y haz algo que merezca la pena) (MacDonald, 1858, p. 172).

8.8 Rasgos estilísticos en la obra de MacDonald. Las metáforas y la creación de mitos. Su influencia en C.S. Lewis

If he follow any of those (marvellous things), they will vanish. But if he work, they will come unsought. (Lewis, 1946b, extracto 261, p. 126)

(Si [el hombre] persigue cualquiera de estas cosas (cosas maravillosas), desaparecen, si trabaja, vienen sin buscarlas.)

MacDonald marcó una nueva etapa en los cuentos feéricos por la modernidad que imprimió al género, y en esto se asemejó a su gran amigo el escritor Lewis Carroll, si bien se diferencia de él en que su obra es alegórica y entronca con la tradición de los cuentos de hadas. Su estilo es muy personal y libre (lo que puede sorprender, considerando su crianza calvinista), caracterizado por una gran imaginación que, sin embargo, no se pierde en mundos fantasmagóricos, pues los que él construye poseen una estructura interna formada por reglas consistentes que el protagonista habrá de analizar, comprender y asumir. Las claves para la comprensión de estas reglas las

proporcionan los acontecimientos que se enlazan y suceden y el comportamiento de los personajes, más allá de su apariencia, al tiempo que el autor desgana comentarios y reflexiones a lo largo de todas sus obras. No sólo Lewis sino también Tolkien lo consideraban su predecesor literario a la hora de crear sus propias narrativas de fantasía.

MacDonald tiene alma de poeta y emplea el símbolo, el mito, las imágenes arquetípicas y la metáfora con destreza, aunque bien es cierto que, en ocasiones, su simbolismo es confuso, por ejemplo en la “sombra” que persigue al protagonista de *Phantastes*, o en la imagen un tanto incomprensible de las mujeres atrapadas en el mármol en la misma obra. Su empleo de la peculiar lógica de los sueños es también muy novedoso en la literatura fantástica de su tiempo, lo mismo que la creación que hace de mundos paralelos, secundarios, como ocurre con el sueño de Anodos, e incluso terciarios como es el caso de la mujer que habita en un espejo colgado en una pared de la habitación dentro del sueño de Anodos, pero que, al mismo tiempo tiene vida en otro lugar; son cuestiones que hacen que la historia sea, en ocasiones, tan exuberante que su lectura pueda llegar a confundir al lector.

En cuanto al tiempo, MacDonald no duda en romper su secuencia cronológica cuando permite, por ejemplo, que los personajes, como Anodos, regresen a su infancia u a otros momentos, felices o desgraciados, de sus vidas. Otro rasgo significativo de su escritura es que sus personajes están dotados de complejidad psicológica y emocional. Por lo común, los “personajes buenos” dejan de ser los arquetipos propios de los cuentos feéricos para encarnarse en caracteres con los que el lector puede identificarse. Viven, además, aventuras y peripecias complejas y llenas de significado, que deleitan al lector al tiempo que le sumergen en hondas consideraciones, pues su fantasía expresa ideas que alcanzan territorios de una profundidad psicológica y espiritual insólita hasta entonces en los cuentos de hadas.

Como se ha señalado anteriormente, característico del estilo de MacDonald es el uso constante de imágenes poderosas, que unidas a expresiones chocantes o paradójicas forman un conjunto que sorprende, emociona e inspira por igual al lector. *Past tears are present strength, said she* (MacDonald, 1858, p. 177) (Las lágrimas del pasado son la fuerza del presente- replicó), o *Tears are the only cure for weeping* (MacDonald, 1858, p. 177) (Las lágrimas son la única cura para el llanto). Así encontramos en su novela *Lillith: You will be dead as long as you refuse to die, (Estarás muerto mientras rechaces morir)* (Lewis, 1946b, p. 168) o “*And all the time it was God near her that was making her unhappy...* (Y era el que Dios estuviera siempre a su lado lo que la hacía infeliz) (Lewis 1946b, p. 166).

MacDonald nunca ocultó su deuda con Coleridge acerca de la naturaleza del símbolo; su empleo tiene como finalidad acercarse a la esencia de las cosas, pues para MacDonald, y posteriormente para Lewis, “las parábolas enseñan la verdad al mismo tiempo que el Señor la oculta en ellas; revelan la verdad a la conciencia viva, no al intelecto agudo”. (Lewis, 1946b, p. 57). A semejanza de este proceso divino y creador, y empleando la imaginación como espejo, el escritor recurre a las metáforas y los mitos para transmitir verdades universales. Igualmente, hace un uso recurrente de los colores en su simbología cromática, al igual que hará Lewis: el verde de la naturaleza, el rojo de la sangre y la carne, el blanco del espíritu (o la ausencia de él), el gris de lo petrificado, la falta de conciencia y vida, y el negro, como la sombra que a todos acompaña. La “sombra”, en concreto, será una metáfora recurrente en la narrativa de ambos autores: aparece ya en una de las primeras novelas de MacDonald, *The Golden Key (La Llave dorada)*, y también en la primera obra de ficción de Lewis, *The Pilgrim's Regress (El Regreso del Peregrino)*. Esta sombra representa en ambos casos la parte oculta y reprimida del protagonista.

Imágenes, metáforas y mitos creados o desarrollados por MacDonald a partir de los cuentos populares y de hadas, y que influyeron profundamente en toda la narrativa de fantasía de Lewis, especialmente en las celebradas *Crónicas de Narnia*: el bosque animado, los animales que hablan, las doncellas hermosas, las brujas crueles enmascaradas bajo una belleza seductora, las casas que tienen vida, las mujeres como madres, las mujeres aferradas a la tierra, las ancianas sabias, los caballeros nobles y valientes, caídos... por amor, el héroe o la heroína tantas veces perdidos en el laberinto, melancólicos bajo el peso de la añoranza o de los recuerdos de las acciones erróneamente cometidas. Aquí están también los humanos convertidos en piedra o las estatuas que cobran vida, los espejos, las sombras, las corrientes de agua que trasportan a los protagonistas a las tierras de las hadas (es el caso de Anodos en *Phantastes* o el de Lucy y Edmund y su primo Eustace en *La travesía del viajero del alba*, la tercera novela de *Las Crónicas de Narnia*). Es naturalmente también el armario a través del cual los hermanos Pevensie cruzan hacia la tierra de la magia insondable, fabricado con madera de un árbol mágico por proceder de Narnia, y trasunto, en su caso, de la cuna o la tumba.

MacDonald tiene en ocasiones un tono melancólico; le caracteriza esa nostalgia que se suele asociar con el espíritu del pueblo celta. Por lo general, sus imágenes, metáforas y mitos, suele estar impregnados de una gran carga de melancolía por la fugacidad de la vida. Un sentimiento de pesar ante lo efímero y perecedero de las cosas, los afectos, los estados, las voluntades, muy característico del Romanticismo:

Alas, how easily things go wrong!

A sigh too much,

Or a kiss too long,

And there follows a mist and a weeping rain,

And life is never the same again. (MacDonald, 1858, p. 160)

(¡Ay, qué rápido se tuercen las cosas!

Un suspiro dilatado,

O un beso demasiado largo,

Y se forma una niebla y una lluvia llorosa

Y la vida ya nunca vuelve a ser la misma)

Pero así como la melancolía romántica puede arrastrar a la desesperación y al vacío existencial, en el caso de MacDonald éste acepta la tristeza como parte esencial de la vida; nunca la transforma en ansiedad, desesperanza o sentimentalismo, sentimientos que rechaza, y en ningún caso cae en el pesimismo existencial, que para él, supone falta de fe (Lewis 1946b, pp. 67 y 163). Por el contrario, acoge la tristeza como un sentimiento muy valioso, ya que, en su consideración, abre las puertas a la verdad, a lo sagrado:

As in all sweetest music, a tinge of sadness was in every note. Nor do we know how much of the pleasures even of life we owe to the intermingled sorrows. Joy cannot unfold the deepest truths, although deepest truth must be deepest joy. Cometh white-robed Sorrow, stooping and wan, and flingeth wide the doors she may not enter. Almost we linger with Sorrow for very love. (MacDonald, 1885, p. 80)

(Como en la música más dulce, había una nota de tristeza en cada nota. No sabemos cuánto de las alegrías de la vida le debemos a la tristeza que se entremezcla con ellas. La alegría no puede desvelar las más hondas verdades, aunque la más profunda verdad debe ser también la alegría más profunda. Cuando llega la tristeza en blanca túnica envuelta, encorvada y pálida, abre de par en par

las puertas por las que no podía entrar. Casi nos quedamos con la tristeza por el amor mismo)

Esa presencia de ánimo ante las dificultades (y la vida de MacDonald estuvo colmada de ellas), esa aceptación de la inevitable tristeza, fue adoptada por Lewis como norma de conducta en su vida y en su obra. Junto a ello, ambos creían firmemente en aceptar por completo lo que MacDonald llamaba *The Sacred Present*, (el sagrado presente) y que consiste en vivir cada momento “como la eternidad que es”. (Lewis, 1946b, pp. 39-40)

Por otra parte, el tono que MacDonald emplea tiende a ser austero y profundo, sobre todo en sus sermones, al tiempo que tierno y humilde. Debido a las nada complacientes reflexiones que hace, su lectura produce en la conciencia del lector el efecto de una lija que, en su rozamiento, suprime todo lo que es superficial. Sin embargo, esa abrasión no se siente como cruel, fundamentalmente porque va acompañada de un sentimiento de bondad que impregna su obra. Esta atmósfera de bondad influyó de forma patente en Lewis, por ejemplo en sus *Crónicas de Narnia*, donde se percibe un tono y un tratamiento de los personajes semejante al de *Phantastes*.

Sin embargo, de su lectura se desprende que MacDonald es misericordioso y compasivo, en la misma medida que firme y severo, y no acepta exculpar, ni a personas ni a personajes, antes de que estos hayan reconocido sus faltas, se arrepientan y paguen por los pecados, es decir, de alguna forma se ha de producir una reparación del daño causado, que incluye no sólo al prójimo dañado, sino también a la comunidad dañada y a la trama esencial en la que el universo se manifiesta. Tampoco aceptará Lewis una exculpación sin expiación, que es en esto tan cristiano como su maestro. Esta posición moral, con implicaciones en todas sus obras, es consecuencia de que, para ambos autores, todos los hombres son culpables a causa del pecado original. Por otro lado, los

dos entienden que la redención es un camino duro, lleno de padecimientos; de ahí que sus personajes han de pasar por mil y una penalidades antes de alcanzar una clara conciencia y, finalmente, la liberación, que consiste en aceptar y vivir como lo que realmente se es; hijos de Dios, con todo lo que eso conlleva.

En cuanto al estilo, Lewis se distancia del de MacDonald; en primer lugar porque pertenece ya a otra generación, y en segundo, porque su formación fue muy distinta de la de su maestro. La cualidad de su escritura tiende a ser ágil y brillante, chispeante de humor británico y con un tono menos melancólico que el de su maestro. Aunque igualmente profundo, está menos lastrado por la retórica eclesial (después de todo era profesor, no ministro eclesiástico) y también muestra menos aspectos devocionales.

Para algunos, como es el caso del crítico Harold Bloom, Lewis puede resultar dogmático en el tratamiento de ciertos temas¹⁸ y, en ocasiones, se le puede encontrar acusatorio, colérico en la inflexión, cuando no agresivo: *C. S. Lewis was the most dogmatic and aggressive person I have ever met* (“C.S. Lewis era la persona más dogmática y agresiva que he conocido”) (Bloom, 2006, pp. 1-2). Incluso, con mirada objetiva, se puede apreciar un matiz de sadismo en algunos comentarios, (cosa que nunca ocurre en MacDonald), en relación a algunos personajes cuyas actitudes él no comparte: sería el caso de Susan, la hermana mayor de los hermanos Pevensie, a la que desprecia en ciertos comentarios por su vanidad de muchacha joven en la novela de la serie de Narnia, *El león, la bruja y el armario*, o del pobre Eustace, el primo de los niños Pevensie, en la obra perteneciente a la misma serie que la anterior, *La travesía*

¹⁸ “My introduction acknowledges C.S. Lewis’s eminence as a scholar critic of Renaissance Literature, while expressing a certain resistance to his dogmatic lay theology and his allegorical fantasy fictions”. (Mi introducción reconoce la eminencia de C. S. Lewis como crítico académico de la literatura renacentista, al tiempo que expresa cierta resistencia a su dogmática teología laica y a sus ficciones alegóricas de fantasía) En la nota del editor en: Harold Bloom (editor) (2006): *Bloom’s Modern Critical Views: C.S. Lewis*. New York: Chelsea House.

del viajero del alba, transformado sin contemplaciones en dragón por su conducta avariciosa.

Si bien es innegable que, al igual que el escocés, se muestra generalmente magnánimo, en el sentido de que siempre ofrece al lector esperanza al señalar una oportunidad de mejora en su propia vida mediante la transformación de la conciencia. Así, Susan se quedará en este mundo cuando toda su familia muera para darle la oportunidad de volver a recuperar la fe perdida. Eustace, por su parte, acaba por redimirse mediante actos de ayuda desinteresada a sus compañeros de aventuras, tras lo que el león Aslan, trasunto de Cristo, lo despoja de sus escamas y mediante ese gesto lo vuelve a la forma humana.

Por otro lado, en cuanto al estilo narrativo, tanto para MacDonald como para Lewis, es fundamental hablar y escribir con sinceridad, sencillez y claridad. En su constante búsqueda de verdad, ambos se dirigen al lector con una franqueza que desarma y una confianza lúcida en la posibilidad del ser humano de mejorar mediante la fe firme en lo divino que nos habita y a lo que pertenecemos, y que resulta sumamente inspiradora para los lectores. Sin embargo, en lo que respecta a temas teológicos, la escritura de Lewis se revela más confusa que MacDonald, lo cual hace que, en ocasiones, tanto su ficción como sus disertaciones sobre cuestiones morales sean abigarradas y menos claras que las de su maestro.

De todas maneras, lo que Lewis admiraba en MacDonald no eran sus habilidades como novelista, que consideraba mediocres, (Lewis, 1946b, p. xxv), ni su textura narrativa, que le parecía un tanto revuelta, o el excesivo peso de la oratoria teológica en sus escritos; no apreciaba el ocasional gusto escocés por el adorno recargado heredado de los poetas medievales, o una verborrea innecesaria en ocasiones o el exceso de dulzura, que Lewis atribuye a la influencia de Novalis; tampoco que sus personajes

“buenos” estuviesen bien retratados, mientras que los “malos” resultasen un tanto teatrales (*His saints live, his villains are stagey*). (Lewis, 1946b, p. xxix). Lo que le importaba de verdad es que MacDonald no era sencillamente un escritor que narra buenas historias; lo fundamental para él era que *in MacDonald it is always the voice of conscience that speaks* (en MacDonald sea siempre la voz de la conciencia lo que habla). (Lewis, 1946b, p. xxx)

Pero si bien Lewis no consideraba al escocés un escritor de primera fila, sí lo tenía por un predicador extraordinario, en cuyas obras más espesas y aburridas se atesoraban auténticas perlas de conocimiento. Todos los aparentes defectos estilísticos que su faceta de crítico literario encontraba en la obra de su maestro quedaban compensados por esos momentos en los que la sabiduría y la visión de lo sagrado resplandecían en el texto del escocés. Admiraba también en sus narraciones la economía de medios, la fuerza justa en la expresión, los momentos en que la palabra era la adecuada, y, sobre todo, la capacidad de MacDonald para moverse en sus obras de ficción entre lo alegórico, lo metafórico y lo mitopoiético. Y en esto, en la creación de mitos, algo muy singular, pues los mitos suelen ser creación de un pueblo, no de individuos, MacDonald se cuenta entre los pocos y grandes capaces de hacerlo; era un genio moderno, consideraba Lewis, a la altura de Novalis y Kafka.

Los mitos son narraciones que aparecen en todas las culturas para transmitir verdades ocultas en el orden de la naturaleza o en lo trascendental, verdades inexpresables en su totalidad a través de cualquier medio al alcance humano, ya sean palabras, actos, gestos o imágenes. Sabemos que estamos ante un mito, una fábula, una ficción alegórica, generalmente de carácter religioso, cuando *It goes beyond the expression of things we have already felt* (cuando lo encontramos, advertimos inmediatamente que la sensación que nos produce no la hemos sentido nunca antes); es

como si rompiese nuestros modos habituales de pensar, y *possessed joys that we have never had before* (contiene alegrías que nunca antes habíamos sentido). Parafraseando a nuestro autor “se nos introduce bajo la piel a un nivel más profundo que nuestros pensamientos e incluso nuestras pasiones, remueve viejas certezas hasta que todas las cuestiones se abren de nuevo, y, por lo general, nos conmociona y despierta como nunca antes en nuestra vida” (Lewis, 1946b, p. xxviii).

Para Lewis, el punto fuerte de McDonald como escritor es la fantasía que se plasma fundamentalmente en la alegoría y la creación de mitos, pues concibe al ser humano como configurador de un universo simbólico que le permite dar sentido a sus experiencias y percepciones.

De todos modos, y a pesar de que los mitos permiten la concreción de ideas abstractas que escapan a la mente humana, lo mismo para MacDonald que para Lewis no dejan de ser una narración que preparan y ayudan en la comprensión de la verdad, y que conducen a la aceptación del “mito verdadero”: Cristo. De ahí que Lewis proclame que, a través de la imaginación y de su fantasía, MacDonald le abrió la puerta primero a lo que él llamó “la magia insondable”, después a una dimensión espiritual y, posteriormente a una fe que, mucho tiempo después identificaría con el cristianismo.

Porque, tanto en el caso de MacDonald como, a la postre, en el de Lewis, esa capacidad visionaria que plasmaron en sus imágenes, metáforas y símbolos no es meramente fantasiosa, sino que está fundada en una sólida creencia en los valores del amor y lo bueno (en el sentido de bondad y verdad), y de ahí que sus relatos cobren sentido como mitos universales. Con estas palabras termina *Phantastes*:

Yet I know that good is coming to me — that good is always coming; though few have at all times the simplicity and the courage to believe it. What we call

evil, is the only and best shape, which, for the person and his condition at the time, could be assumed by the best good. (MacDonald, 1858, p. 222)

(Sin embargo, sé que algo bueno me está llegando, que el bien se acerca siempre, aunque pocos tienen en todo momento la sencillez y el valor para creerlo. Lo que llamamos mal no es más que la única y mejor forma que, para la persona y su condición del momento, podría asumir el mejor bien.)

Es en esta posibilidad de que ocurra lo bueno¹⁹, esa esperanza y fe en la vida, ese optimismo basado en fuertes creencias, junto a la idea subyacente en toda la obra de que tanto para conocerse a uno mismo y al mundo como para construir algo en él, se precisa realizar grandes esfuerzos, trabajar sin desmayo y sufrir penalidades, lo que le permitió crear mundos fantásticos sin derivar hacia elucubraciones extravagantes, cuando no morbosas o fantasmagóricas.

No es de extrañar que Lewis considerase a MacDonald como su maestro: a través de la narrativa encontró *Holiness* “lo sagrado”. Reconoció todo lo que ya “le había fascinado en Malory, Spenser, Morris y Yeats, pero en un sentido diferente: entendió que ese mundo lejano que siempre le había seducido ya estaba en éste y que tenía acceso a él si se entregaba, si abandonaba el yo individualista. Escuchó a través de la ficción de su maestro una voz lejana, “la voz de la madre o de la nodriza, una voz que le había llamado desde el fin del mundo, pero que ahora hablaba a su lado” y le señaló un camino espiritual de conocimiento para salir de la confusión en que se podría haber precipitado de haber seguido la senda de un idealismo romántico un tanto exacerbado que se inclinaba a las fantasías y perversiones, tanto eróticas como mágicas, en las que

¹⁹ La misma idea estaba la encontramos en los versos de *Paradise Lost*, de Milton: *that all this good of evil shall produce* (Libro xii, v. 470) (que todo esto bueno del mal se producirá).

el joven había encontrado una forma distorsionada del *Joy*, el gozo, la alegría (Lewis, 1955b, pp. 170-71).

El temprano encuentro con MacDonald imprimió dirección, sentido y verdad a su propia búsqueda espiritual, inconsciente al principio, evidente con posterioridad; gracias a su “hilo de oro” de la bondad y lo sagrado, le rescató de un laberinto intelectual y existencial. Esa vía que señaló MacDonald es el camino del autoconocimiento, del trabajo y de la búsqueda de la verdad. Su lectura abrió para Lewis el camino hacia el reconocimiento y posterior aceptación de la fe cristiana, tal y como declaró en su obra de ficción *The Great Divorce* (El gran divorcio).

I tried to tell how a certain frosty afternoon at Leatherhead Station when I first bought a copy of Phantastes (being then about sixteen years old) had been to me what the first sight of Beatrice had been to Dante: Here begins the New Life. I started to confess how long that Life had delayed in the region of imagination merely: how slowly and reluctantly I had come to admit that his Christendom had more than an accidental connexion with it, how hard I had tried not to see that the true name of the quality which first met me in his books is Holiness” (Lewis, 1946a, p. 23).

(Traté de contarle que una fría tarde en Leatherhead Station había comprado un ejemplar de Fantastes (tenía yo entonces apenas dieciséis años), y que ese libro fue para mí lo que la primera visión de Beatrice fue para Dante: aquí comienza la vida nueva. Empecé a confesarle cuánto había tardado esa vida mía en abandonar las regiones de lo puramente imaginario, cuán lenta y reticentemente había llegado a aceptar que su cristiandad tenía una conexión más que accidental con ella, cuánto me había esforzado en no ver que el nombre verdadero de la calidad que encontraba en sus libros era lo sagrado)

9 El concepto de imaginación en C.S. Lewis

There is a philosophic no less than a poetic genius, which is differenced from the highest perfection of talent, not by degree but by kind. (Existe un genio filosófico al igual que existe un genio poético, que se diferencia de la perfección más alta que se pueda dar en el talento, no por grado sino por la clase). (Coleridge, 1817, p.104)

Dedicaremos este capítulo al concepto de imaginación en C.S. Lewis: las influencias que recibió, la asimilación que hizo de ellas y los autores más importantes en la configuración de su pensamiento en este tema. Para nuestro autor, como hemos visto anteriormente, la imaginación era la capacidad humana de captar imágenes, dotarlas de sentido y generar, a partir de su combinación, nuevas imágenes. En este aspecto seguía a los románticos, que sostenían que el uso de la imaginación como herramienta de conocimiento era equiparable a la práctica de la filosofía, puesto que igualmente permite alcanzar la verdad tras la realidad aparente.

9.1 La influencia de Owen Barfield sobre C.S. Lewis. La relación entre pensamiento, imaginación y lenguaje

Owen Barfield (1898-1997), compañero de estudios en Oxford, además de abogado personal de Lewis y miembro del grupo literario de los Inklings, tuvo una influencia decisiva sobre el pensamiento del norirlandés, precisamente porque cuestionaba con ardor casi todo aquello en lo que Lewis creía, motivo por el cual “luchaban dialécticamente como dos perros”, con lo que acabaron por influirse mutuamente y, de paso, convertirse en los mejores amigos. Una amistad que duraría hasta el fallecimiento de Lewis (Lewis 1955b, pp. 189-90). El afecto que unió a estos escritores quedó, entre otros testimonios, reflejado en la dedicatoria que Lewis le escribió en su conocido ensayo de 1936 *The Allegory of Love. A Study in Medieval*

Tradition (La Alegoría del amor. Un estudio en la tradición medieval): *To Owen Barfield, wisest and best of my unofficial teachers* (Para Owen Barfield, el más sabio y el mejor de mis maestros extraoficiales).

Como admitió en *Surprised by Joy* (Cautivado por la alegría), Owen había sido el segundo gran amigo que había tenido en su vida (recordemos que su compañero en la adolescencia había sido Arthur Greeves, un vecino de su misma edad, una amistad que duró toda la vida y que fue mantenida por ambas partes gracias a una constante correspondencia).

Para Lewis, el primer amigo que aparece en nuestras vidas es aquella persona que actúa como nuestro *alter ego*, la que nos enseña que no estamos solos en el mundo, ya que gracias a su presencia comprendemos que existen otros que comparten nuestros mismos intereses. En cambio la segunda gran amistad supone el encuentro con aquel que va a estar en completo desacuerdo con nosotros en cualquier tema o asunto; ya no representa el *alter ego*, sino el anti-yo (Lewis 1955b, p. 189), de ahí que adquiera suma importancia en nuestras vidas, pues actúa como desafío a nuestras ideas y acicate de nuestros propósitos.

Barfield, considerado por grandes intelectuales, como Saul Bellow, T.S. Elliot, o W.H. Auden, como uno de los más excelentes pensadores del siglo XX, tras retirarse relativamente joven de su profesión como abogado, había centrado sus estudios fundamentalmente en el proceso de pensamiento y en el lenguaje. Era seguidor de Rudolf Steiner (1861- 1925), pensador y pedagogo alemán creador de la Antroposofía (escuela mística de corte cristiano), de las escuelas Waldorf y de la agricultura biodinámica, entre otras cosas. Una posición ideológica que fue motivo de muchas disputas intelectuales entre Owen y Lewis, quien, al principio, no compartía ni aceptaba

el ideario de su amigo, por encontrarlo místico o trascendente en una época en la que él profesaba ideas absolutamente contrarias.

Al igual que ocurría con Tolkien, para Owen el principal estímulo intelectual provenía del lenguaje. De hecho, durante sus estudios universitarios había experimentado lo que denominó “epifanía intelectual” al leer a los poetas románticos, sobre todo a William Wordsworth, S.T. Coleridge y John Keats. A partir de ese momento, su afinidad con el movimiento romántico, especialmente con Coleridge, fue una constante en su vida y obra. El mismo Barfield recordaba así su experiencia en nota que posteriormente fue publicada por el New York Times en su obituario el 19 de diciembre de 1997 (citado en Duriez, 2016, p.484).

What impressed me particularly was the power with which not so much whole poems as particular combinations of words worked on my mind. It seemed like there was some magic in it; and a magic which not only gave me pleasure but also reacted on and expanded the meanings of the individual words concerned.

(Lo que más me impresionó fue el poder con el que actuaban en mi mente no tanto poemas enteros como combinaciones particulares de palabras. Parecía que había algo de magia en ello; una magia que no sólo me proporcionaba placer, sino que también ampliaba los significados de las palabras individuales en cuestión)

De hecho, la consideración sobre la importancia que la poesía tiene sobre la forma de ver el mundo era un elemento cohesionador en la amistad entre estos dos escritores. Aunque Lewis era mucho más leído en ese género, la obra de Barfield *Poetic Diction* (1928), que trata tanto de una teoría del conocimiento como de una teoría poética, tuvo gran influencia sobre él. De modo que en su libro *Miracles*, intentó

explicar algunas de las partes más difíciles de entender del texto de su amigo en el ensayo titulado *Those horrid red things* (Esas horribles cosas rojas)²⁰.

En el centro de la teoría de Barfield está la idea de que el lenguaje ha ido construyendo la conciencia humana, y que ambos están interrelacionados y en constante evolución ya que el lenguaje transforma la conciencia, que al cambiar va, a su vez, modelando el lenguaje. De ese supuesto surge la relación que este autor establece y estudia entre poesía, imaginación y conocimiento.

Por lo demás, Barfield y su concepto de imaginación, asunto en el que seguía las teorías de Coleridge, prepararon el terreno para la posterior aceptación de la fe por parte de Lewis, ateo en aquellos primeros años de su amistad.

9.2 Samuel Taylor Coleridge y su teoría de la imaginación. La capacidad generativa de la imaginación

El origen de la teoría de Barfield de que la imaginación es, a partir de la percepción, el medio para todo conocimiento, radica en las ideas del poeta, escritor, ensayista, crítico literario y filósofo Samuel Taylor Coleridge. Barfield tenía en gran estima su obra e incluso escribió un ensayo muy conocido titulado *What Coleridge Thought* (Lo que Coleridge pensaba), en el que se dedica a profundizar en el ideario del poeta.

Coleridge, junto a los poetas William Wordsworth (1770-1850) y Robert Southey (1774-1843), formó parte del movimiento denominado “lakismo”, precursor del romanticismo inglés. Se denominó con ese término al grupo de poetas que durante

²⁰ Incluido tras el fallecimiento de Lewis por su secretario personal y luego editor Walter Hooper en el libro publicado en 1970 que recoge tanto ensayos no publicados anteriormente como sermones bajo el título *God in the Dock. Essays on Theology and Ethics* (Dios en el banquillo. Ensayos sobre teología y ética).

un tiempo establecieron su residencia en el Lake District, una comarca en el noroeste de Inglaterra famosa por el esplendor y la hermosura de su naturaleza.

La naturaleza era considerada por estos escritores como fuente de inspiración y de elevación de la imaginación mediante la percepción y disfrute de su belleza, la observación de sus ciclos y el aprendizaje de sus leyes. Al tiempo la consideraban facilitadora de la unión espiritual del ser humano con la totalidad de lo creado, motivo por el cual Coleridge ha sido considerado también un profeta del anti-mecanicismo moderno.

Además, Coleridge cuenta entre sus muchos méritos el haber rescatado a Shakespeare, uno de sus autores favoritos, del parcial olvido en el que la obra del dramaturgo había caído. Su obra, por otra parte, ha sido ampliamente reconocida y él considerado uno de los mejores críticos y ensayistas de su época por la visión profunda y filosófica que introdujo en el análisis literario y por sus reflexiones sobre el pensamiento, las palabras, los símbolos y la imaginación. Coleridge concluirá que es la imaginación la facultad que logra la síntesis entre el pensamiento filosófico y las inquietudes poéticas, de ahí que, en su opinión, la imaginación posea tanto una vertiente cognoscitiva como una vertiente estética (Fonseca, 1991, p.155).

Hemos de detenernos en este punto para repasar, siquiera brevemente, algunos de los aspectos más sobresalientes de sus ideas sobre esta facultad humana. Coleridge, tras un viaje que realizó a Alemania, se había interesado por la filosofía de Emmanuel Kant, de Friedrich von Schelling y de los idealistas alemanes, siendo que las teorías de estos pensadores sobre la imaginación y el conocimiento tuvieron un gran impacto en él.

Comenzó entonces a desarrollar su teoría sobre la imaginación como la facultad que conecta y relaciona las distintas funciones de la mente, pues aúna la percepción sensorial con la comprensión del entendimiento, el pensamiento y la intuición,

convirtiéndose de este modo en un principio generador de forma, con lo cual aparece como la contrapartida en la conciencia humana de las fuerzas generatrices de la naturaleza. De este modo, la imaginación es concebida como fuente de conocimiento, de revelación y, al mismo tiempo, de creación (Fonseca, 1991, p. 155). Coleridge recogió este pensamiento en su conocido capítulo XIII de su *Biographia Literaria*, en el que establece la distinción entre los aspectos cognoscitivos y creativos de la imaginación y, como consecuencia, distingue entre imaginación primaria e imaginación secundaria.

Como explica la profesora Eva Brann en el capítulo dedicado a “la Imaginación Romántica” en su libro titulado *The World of Imagination: Sum and Substance* (El mundo de la imaginación: constitución y esencia), Coleridge, siguiendo a los mencionados autores alemanes, aceptó que la imaginación es un acto que da forma a la percepción y que es a la vez una facultad creativa: *...the notion of the Primary Imagination hovers between Kant's and Schelling's conception... Like Kant's, it is a function constitutive of perceived appearance, like Schelling's, it is a creative faculty.* (...la noción de imaginación primaria oscila entre la concepción de Kant y la de Schelling...siguiendo a Kant, es una función constitutiva de una apariencia percibida, siguiendo a Schelling, es una facultad creativa...) (Brann, 2017, p. 508).

Coleridge, tras adoptar y unir estas dos definiciones, les añadió la idea de que esta capacidad generativa es un reflejo del acto creativo de Dios proyectado en la mente humana: *“Coleridge's own contribution is the identification of Schelling's subjectivity...with the creative act of God, which is mirrored in the human imagination. [Of course, this God does not quite fit into an idealist system].* (La contribución propia de Coleridge es la identificación de la subjetividad de Schelling con el acto creativo de Dios, el cual es reflejado en la imaginación humana como en un espejo. [Naturalmente,

este Dios no encaja en un sistema idealista]) (Brann, 2017, p. 508). De modo que Coleridge definió la imaginación primaria como ese “Poder viviente” y agente primero de toda percepción humana, así como la repetición en la mente finita del acto eterno de la creación en el “infinito yo soy” (*Infinite I am*):

The Imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, and dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.
(Coleridge, 1818 chap XIII, p. 107)

(Considero la imaginación como primaria o secundaria. Sostengo que la imaginación primaria es el poder vivo y el agente primero de toda la percepción humana, y como una repetición en la mente finita del acto eterno de la creación en el infinito YO SOY. A la imaginación secundaria la considero un eco de la anterior; coexiste con la voluntad consciente, pero permanece idéntica a la primaria en su forma de actuar, y tan sólo difiere en grado y en la forma en que opera. Disuelve, difumina y disipa para recrear: o donde este proceso se muestra imposible, no obstante, en todo caso pugna por idealizar y reunir. Es esencialmente vital, incluso cuando todos los objetos (como objetos) son esencialmente fijos y muertos)

9.2.1 La imaginación como agente cognoscitivo y estético: la imaginación primaria y la imaginación secundaria.

Por tanto, Coleridge define la imaginación como el poder no consciente que hace posible que el hombre aprehenda el mundo externo, y entiende que vendría a ser la repetición en la mente humana del acto eterno de creación que se da en todo el universo. Opera así como el agente cognoscitivo que al vincular percepción, sensación y memoria, junto con la colaboración de la razón, nos permite captar las leyes que gobiernan el mundo, de modo que más que una facultad es un proceso. Posee un carácter universal y se convierte en secundaria, poética o filosófica como sostiene Barfield (1971, p. 77) cuando se manifiesta en la conciencia y es expresada en una obra o acción. La imaginación secundaria sería, siguiendo el sistema de Schelling, “la facultad específicamente poética, que tiene funciones de modelaje, pero sobre todo es “esemplástica”, i.e. posee la habilidad de convertir un conjunto de elementos en una unidad orgánica (*To fashion into one*) (Para convertirlo en uno) (Brann, 2017, p. 508).

Mientras que la imaginación primaria es inconsciente, la imaginación secundaria coexistiría con la voluntad consciente y actuaría en un proceso que podríamos formular alquímico: *solve et coagula*: disuelve, dispersa la experiencia para luego agregar, coligar, evocar, combinar y recrear. En palabras de Coleridge, estos procesos son propios tanto de la imaginación como de la fantasía: *To aggregate and to associate, to evoke and to combine, belong as well to the Imagination as to the Fancy* (Agregar y asociar, evocar y combinar, pertenecen tanto a la imaginación como a la fantasía) (Coleridge, 1818, p. 101), siendo este proceso de recreación siempre orgánico, vital, aún cuando los objetos del mundo sean estáticos.

De este modo, a través de la imaginación secundaria, el poeta, el creador, el artista, que percibe el mundo como un espacio estético sobre el que actuar, activa la

totalidad de su alma, y por ende la totalidad del alma humana, y crea el arte. La imaginación secundaria, que naturalmente se apoya en la imaginación primaria para su propósito, al aplicarse de esta forma creativa sobre el mundo, genera los valores y la cultura, pues desintegra y disuelve la experiencia inmediata individual y la transforma en una unidad orgánica diferente, nueva y completamente llena de sentido, que aúna el mundo fenoménico y el mundo subjetivo, y permite el acceso a una realidad supra sensorial (que no supra natural) donde las cosas permanecen ocultas, veladas, hasta que el proceso cognitivo y estético de la imaginación las saca a la luz a través de un símbolo, una metáfora, una imagen. De ahí que ese sea el reto del creador: llegar a ellas, extraerlas y hacerlas comprensibles y visibles para sí mismo y para los demás (por cierto que en este proceso creador las emociones adquieren un papel fundamental para Coleridge; determinan cómo y con qué intensidad son percibidos los objetos. De ahí que posteriormente Lewis, influenciado por estas teorías, diese tanta importancia a la educación de las emociones en los niños y jóvenes).

Como conclusión del proceso, la creación así generada expresa no sólo el alma del poeta, sino el alma universal compartida por toda la humanidad, de ahí que sea una experiencia a la que todos los hombres pueden acceder, comprender y compartir. Supone, al fin y al cabo, la capacidad de captar y transmitir el *Logos*.

9.2.2 *El desarrollo ascendente del Ser hacia la Unidad*

Coleridge se interesó en profundidad por lo que denominó «el desarrollo ascendente del Ser», la elevación del ser humano en todas sus facetas, sobre todo la espiritual, por lo que sus aspiraciones y trabajos intelectuales se encaminaron hacia la búsqueda de la «unidad», en un reconocimiento explícito de la superioridad del espíritu sobre la realidad material o empírica. Ideas que, naturalmente, no eran nuevas en el pensamiento de la humanidad, pero que él retomó imprimiéndoles un giro poético

además de filosófico, y que permearon toda su obra de un modo tal que en su teoría, *metafísica, poética y teoría práctica se interpenetran* (Fonseca, 1991, p.155). Esta teoría de la unidad de todo lo creado será clave y fundamento de su teoría de la imaginación. Conceptos estos, tanto el de «la ascensión permanente del ser» como el de «la unidad de todo lo creado» que, posteriormente, influirían tanto en Barfield como en Tolkien o en Lewis, así como en otros muchos autores, tales como, por mencionar a algunos por su importancia, los pertenecientes al movimiento trascendentalista americano.

De la teoría de la unidad de la creación, de la que todos los humanos participaríamos de una forma hermanada, sirva como ejemplo un fragmento extraído de un conocido poema de Coleridge titulado *Religious Musings, a desultory poem, written on the Christmas Eve of 1794*. (Reflexiones religiosas. Un poema inconexo escrito en la Nochebuena de 1794).

There is one Mind, one omnipresent Mind

Omnific. His most holy name is LOVE.

Truth of subliming import ! with the which

Who feeds and saturates his constant soul,

He from his small particular orbit flies

With blest outstarting ! From himself he flies,

Stands in the sun, and with no partial gaze

Views all creation; and he loves it all,

And blesses it, and calls it very good !

.....

'Tis the sublime of man,

Our noontide Majesty, to know ourselves

Parts and proportions of one wondrous whole!
This fraternizes man, this constitutes
Our charities and bearings. But 'tis God
Diffused through all, that doth make all one whole;
This the worst superstition, him except
Aught to desire, Supreme Reality!
The plenitude and permanence of bliss!

Hay una mente, una mente omnipresente

Omnífico. Su nombre más sagrado es Amor.
 ¡Verdad de sublime importancia! Quien de ella se nutre
 Sin cesar sacia su alma,
 De su pequeña y particular órbita escapa,
 ¡En un bendito comienzo
 De sí mismo escapa!
 Se alza hasta el sol, y con imparcial visión,
 Contempla toda la creación; ¡y la ama
 Y la bendice, y decreta que es buena!,

Es lo sublime del hombre,
 Nuestra más elevada majestad, sabernos
 Partes y disposiciones de una maravillosa totalidad.
 Esto hermana al hombre, establece
 Su caridad y su conducta. Pero es Dios
 Manifestándose a través de todo, quien hace que todo sea una unidad;
 Esta es la peor superstición: desear algo

Que no sea Él mismo, Suprema Realidad!

¡La plenitud y la permanencia de la dicha!

Poema en el que se cifra la posibilidad de la ascensión del ser humano cuando éste se entrega a la idea de una unidad albergada en el seno de una mente superior, es decir, Dios. De modo semejante, y como Coleridge argumenta reiteradamente en su *Biographia Literaria*, la mente humana forma una unidad orgánica que posee diferentes facultades que trabajan de forma dialéctica para lograr la integración de los conceptos e ideas. Para Coleridge el pensamiento es un desafío al tiempo que una responsabilidad fundamental del ser humano, gracias al cual puede trascender el limitado ámbito de sus intereses inmediatos y particulares y elevarse a un plano de mayor conciencia y, por tanto, comprensión.

9.2.3 Percepción, imaginación y razón

Coleridge entiende la razón no como el pensamiento lógico que permite obtener conclusiones, sino como el poder por medio del cual aprehendemos los principios universales y las verdades eternas. Razón e imaginación son, entre el conjunto de facultades que conformarían la mente humana, las dos potencialidades humanas fundamentales para el pensamiento. Actuando ambas en relación dialéctica, llevan a establecer relaciones en la polaridad de los objetos para buscar la unidad y entender el mundo como un todo orgánico, un sistema compuesto por unidades vitales interrelacionadas e interdependientes entre sí; es decir, un sistema vivo que, a partir de su interior, se expresa, evoluciona y cambia. La imaginación, para el poeta, es el “órgano del espíritu” que conecta e integra las distintas facultades de la mente: aúna percepción e intuición, las dos formas esenciales de conocimiento del hombre. La concibió como un principio vital, dinámico y creador de unidad, con capacidad para

conformar unidad a partir de lo múltiple y polarizado, y la definió como un poder *esemplastic* (esemplástico), tomado del alemán *Ineinsbildung*, término que vendría a significar “poder de unificación”, si bien sería la unificación de elementos vivos, no fijados o inorgánicos.

“Esemplastic. The word is not in Johnson, nor have I met with it elsewhere.” Neither have, I. I constructed it myself from the Greek words, “eis en plattein”, to shape into one; because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word, imagination. (Coleridge, 1817, p. 55)

(“Esemplástico La palabra no está en Johnson, ni la he encontrado en otra parte”. Tampoco yo la he encontrado. La construí yo mismo a partir de las palabras griegas *eis en plattein*, para formar una sola; porque, al tener que transmitir un sentido nuevo, pensé que un término nuevo ayudaría a recordar mi significado y evitaría que se confundiese con el significado habitual de la palabra imaginación.)

Siguiendo a los filósofos idealistas alemanes cuyas teorías tanto interés habían suscitado en él, y continuando con la idea central en su pensamiento de la “unidad”, Coleridge contempla la naturaleza como fuente inagotable de conocimiento, de la cual aprende el hombre que toda vida surge de un centro, guiada mediante un código determinado y específico que la impulsa a desarrollarse hacia una unidad integrada. Sería el ejemplo que proporciona la semilla de un árbol o un embrión de cualquier especie. Siempre la génesis avanza desde lo interior y más sencillo hacia una unidad en

desarrollo en la que los elementos múltiples interactúan y se interrelacionan siguiendo un patrón propio de esa especie, para dar lugar a un organismo unitario y completo en sí mismo. De la misma manera ocurriría con el conocimiento que se produce en la consciencia del hombre: al igual que todas las formas de cada existencia organizada, toda verdad y conocimiento proceden del interior y se desarrollan organizando, mediante un proceso íntimamente determinado, y hasta cierto punto modificado externamente, los diferentes elementos en una unidad funcional.

On the imagination, or esemplastic power O Adam, One Almighty is, from whom All things proceed, and up to him return, If not depriv'd from good, created all Such to perfection, one first matter all, Endued with various forms, various degrees Of substance, and, in things that live, of life; But more refin'd, more spiritous and pure, As nearer to him plac'd, or nearer tending, Each in their several active spheres assign'd, Till body up to spirit work, in bounds Proportion'd to each kind. So from the root Springs lighter the green stalk, from thence the leaves More aery: last the bright consummate flower Spirits odorous breathes: flowers and their fruit, Man's nourishment, by gradual scale sublim'd, To vital spirits aspire: to animal: To intellectual!—give both life and sense, Fancy and understanding; whence the soul REASON receives, and reason is her being, Discursive or intuitive. (Coleridge, 1817, p. 102)

(En la imaginación, o poder esemplástico, ¡oh, Adán! Uno es el Todopoderoso, de quien todas las cosas proceden y a él regresan, si no se desvían del bien. Él creó todo a la perfección, una primera materia toda creó, dotada de varias formas, de varios grados de sustancia, y, en las cosas que viven, de vida la dotó. Si bien más refinadas, más espirituales y puras, cuanto más cerca, o más cercanamente dispuestas a Él; cada una de esas sustancias actúa en las diversas

esferas activas que le son asignadas; tanto sobre el cuerpo como sobre el espíritu operan dentro de los límites asignados a cada una. Así, de la raíz brota ligero el tallo verde, de ahí las hojas más áureas; por último, la flor brillante y consumada exhala el perfume: las flores y sus frutos, alimento del hombre, en gradual escala sublimada, alcanzan a los espíritus vitales: a la parte animal y a la parte intelectual dan vida y sentido, fantasía y entendimiento; de donde el alma recibe la RAZÓN, y la razón es su ser, discursivo o intuitivo)

9.2.4 *El instinto espiritual*

Aquello que nos llevaría a buscar esa integración de lo múltiple en la unidad sería un *Instinto espiritual*, tal y como explicó Coleridge en su *Letter to Poole* (Carta a su amigo Poole) fechada el 16 octubre 1797, que nos permite superar la fragmentación en la que se nos presenta el mundo empírico captado por los sentidos físicos, si bien no todos los hombres llegan a estar en contacto con este *instinto espiritual*, que les capacitaría para sentirse a sí mismos parte de un todo y en armonía con él, al entender que todas las formas son manifestaciones de un principio eterno e infinito.

For from my early readings of fairy tales and genii, etc., etc., my mind had been habituated “to the Vast” and I never regarded “my senses” in any way as the criteria of my belief. I regulated all my creeds by my conceptions, not by “my sight”, even at that age [Coleridge was eight years old at the time]. (Coleridge 1895, p. 16)

(Desde mis tempranas lecturas de los cuentos de hadas y genios, etc, etc, mi mente se había acostumbrado “a lo Vasto” y nunca consideré que “mis sentidos” fuesen, en modo alguno, el criterio para basar creencias. Conformé mis credos, no por “mi vista”, incluso a esa edad [Coleridge tenía ocho años en esa época])

Ese “instinto espiritual” se serviría en parte de la facultad de la imaginación, ya que según argumenta él mismo en su ensayo *The Friend* (Coleridge, 1812, pp. 93-100) la imaginación es igualmente un proceso que agrupa, relaciona y unifica las percepciones, sentimientos y sensaciones, proceso en el que se darían diferencias de grado y distintas formas de operación, lo cual explicaría las enormes variaciones entre individuos e incluso dentro del mismo individuo, según su estado o circunstancias.

9.2.5 *La imaginación y la fantasía*

Al hilo de estas disquisiciones sobre la facultad de imaginación conviene señalar que, en su teoría, Coleridge insistirá en distinguir la imaginación de la fantasía, términos que, por otra parte, han sido considerados por otros autores, incluso por su gran amigo Wordsworth, como vocablos equivalentes para designar una misma facultad o proceso.

Con todo, no acaba de quedar clara esa distinción que establece, pues aparecen en su obra interrelaciones semánticas entre ambos conceptos que difuminan un tanto la completa separación que el poeta plantea. De la fantasía (*fancy* es la palabra inglesa para este concepto, siendo, por otra parte, *phantasy*, o *fantasy*, el término que haría referencia a la creación de imágenes improbables o poco realistas que darían cumplimiento a deseos o necesidades psicológicas insatisfechas), dice que no supone un proceso generador, sino que recoge y reubica los productos de pasadas creaciones que ya han sido fijados en la conciencia, pero no disuelve y transmuta como sí hace la imaginación:

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will, which we express by the word Choice. But

equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association. (Coleridge, 1818, p. 107)

(La FANTASÍA, por el contrario, carece de elementos con los que jugar, más allá de los fijos y definidos. La fantasía no es de hecho otra cosa más que una forma de la memoria emancipada del tiempo y el espacio; al tiempo que está mezclada y modificada por ese fenómeno empírico de la voluntad, que expresamos mediante la palabra Elección. Pero al igual que la memoria ordinaria, la fantasía necesariamente ha de recibir todo su material ya preparado por la ley de la asociación)

Por su parte, si bien influido por Coleridge en cuanto a su concepción de la imaginación como agente cognoscitivo y generador, Lewis no sigue al poeta romántico en su distinción entre imaginación y fantasía. Al igual que Tolkien, no creía que hubiese más que una diferencia de grado entre ambas, ni tampoco consideraba que la fantasía (*fancy*) fuese despreciable en modo alguno.

Sin embargo, conviene considerar las diferencias, aunque no sean cualitativas, que Lewis establece entre la imaginación, agente cognoscitivo y creativo a un tiempo, de la fantasía o *fantasy*. Así, en el ensayo *An Experiment in Criticism* (La experiencia lectora) en el capítulo VI, titulado *The meanings of Fantasy* (Los significados de “Fantasía”), establece que a nivel psicológico (no estamos hablando del literario), el término *fantasy* tendría tres posibles significados: el primero sería el de una construcción imaginativa que de alguna manera el sujeto confunde con la realidad (propia de delirios o alucinaciones), el segundo, una construcción igualmente imaginativa sostenida por el sujeto para su propio perjuicio, pero sin la ilusión de que sea una realidad, una especie de “soñar despierto”; el tercero se daría como una forma de actividad de distracción, recreativa, cuando el lector no tiene otra cosa que le entretenga más.

De cualquier manera, es una actividad que no siempre es fútil o prescindible, pues toda obra comienza con un sueño, una imagen, un grupo de imágenes que se unen de forma espontánea, tal y como si el autor fuese un observador de aves²¹, comentaba en su artículo *On Three Ways of Writing for Children* (Tres maneras de escribir para los niños):

“With me the process is much more like bird-watching than either talking or building. I see pictures. Some of these pictures have a common flavour, almost a common smell, which groups them together. Keep quiet and watch, they will begin joining themselves up. (Lewis, 1952c, p.5)

(En mi caso, el proceso es más semejante al avistamiento de pájaros que a la construcción de un edificio. Veo imágenes. Algunas de estas imágenes tienen un sabor común, casi un olor común, que las agrupa. Si permaneces en silencio y observas, comienzan a unirse entre ellas)

De ahí que a esta tercera manifestación de la fantasía la denomine “la común construcción de castillos”, pues todos los hombres la practicarían en un momento u otro (Lewis, 1961, p.5-7). Es más, si el soñador posee algo de talento, es fácil que pase de la fantasía egoísta a la desinteresada y de ésta a la auténtica ficción. Sirva como ejemplo el caso de Anthony Tropolle (1815-1882), favorito de Lewis y uno de los escritores más respetados de la época victoriana por su capacidad para penetrar en las claves de su época y en los deseos y mecanismos que mueven al ser humano. Tropolle cuenta en su autobiografía que el origen de sus novelas estaría en las fantasías del tipo más egoísta y compensatorio, sin que especifique o concrete cuáles fueron éstas (Lewis, 1961b, p. 52).

²¹ Una idea muy semejante a ésta, la de “la fantasía creativa como capaz de abrir las jaulas y dejar volar los pájaros allí encerrados” se encuentra en el ensayo de Tolkien “On Fairy Stories” (Tolkien, 1947, p. 19).

9.3 La influencia de las teorías de la función estética y cognoscitiva de la imaginación en C.S. Lewis

Una vez revisadas las ideas de Coleridge sobre la imaginación y el acto creador, analizaremos a continuación la influencia del poeta sobre Lewis en cuanto a la función estética y cognoscitiva de la imaginación, que fue amplia y profunda. De *Reflections on the Psalms* (Reflexiones sobre los Salmos) (Lewis, C.S. 1958, p. 6) donde en el capítulo I expone:

It seems to me appropriate, almost inevitable, that when the great Imagination which in the beginning, for its own delight and for the delight of men and angels and (in the proper mode) of beasts, had invented and formed the whole world of Nature, submitted to express Itself in human speech, that speech should sometimes be poetry. For poetry is a little incarnation, giving body to what had been before invisible and inaudible.

(Me parece apropiado, casi inevitable, que cuando la Gran Imaginación que en el principio, para su propio deleite y deleite de hombres y ángeles y (de la forma debida) de las bestias, tras haber inventado y dado forma a la Naturaleza, concedió expresarse a sí mismo a través del lenguaje humano, ese lenguaje es en ocasiones la poesía. Porque la poesía es una pequeña encarnación, que da cuerpo a lo que hubiese sido invisible e inaudible)

Tal y como entendemos este fragmento, para Lewis la “Gran Imaginación” creadora es Dios, el Creador, cuyo mensaje llega a los hombres mediante la poesía, que permite, en opinión de Coleridge, hacer que lo imperceptible se vuelva manifiesto. Consideraba que la Gran Imaginación, es decir, Dios, que ha expresado su poder generador en la naturaleza, también se manifiesta a través del lenguaje de los hombres:

For poetry too is a Little incarnation, giving body to what had been before invisible and inaudible (Porque la poesía es también una pequeña encarnación que da cuerpo a lo que antes había sido invisible e inaudible) (Lewis, 1958, p. 6). Es decir, el *Logos* emplearía el lenguaje poético para comunicarse con los hombres; por tanto habríamos de concluir que esa Gran Imaginación elige comunicarse en el lenguaje a través de imágenes, símbolos o metáforas que, junto al ritmo y la musicalidad, son las herramientas propias de la poesía, las que transportan “lo invisible e inaudible” al mundo manifiesto y lo hacen así más comprensible para el ser humano.

Como hemos visto a través de su biografía, Lewis poseía una imaginación muy viva, rasgo que conservó a lo largo de toda su vida y que le permitió escribir obras de ficción a la vez que emplear con soltura toda una serie de imágenes, metáforas, alegorías y símbolos en sus escritos, lo cual dotaba a su estilo de una expresividad y viveza que aseguraban la creación de imágenes perdurables en la mente de sus lectores u oyentes. Esa facultad imaginativa, unida a una gran sensibilidad, se manifestó con fuerza en sus primeros años. Tal y como explica en su autobiografía, a la edad de seis, siete y ocho años vivía por completo en su imaginación y todo lo que le ocurría en su mundo interno cobrara mayor relevancia que lo que ocurría a su alrededor (Lewis, 1955b, p.22).

En esa misma obra comenta que a lo largo de su infancia y adolescencia experimentó una especie de raptos de iluminación. El primero de estos sucesos ocurrió de repente, cuando, una tarde de verano, se encontraba junto a un grosellero en flor en el jardín de su casa, y, súbitamente, recordó el momento en que, tiempo atrás, su hermano Warren le había mostrado un diorama que acababa de realizar: era un bosque de juguete recreado sobre la tapa de una caja de galletas cuidadosamente arreglada con musgo, flores y palitos (Lewis, 1955b, pp. 14, 22). El posterior recuerdo de esta reproducción

impresionó de tal manera al niño que le sumió en un estado semejante a un trance, algo que no le había ocurrido en ninguna ocasión, ni siquiera ante la vista de un jardín real. Fue para él, y esto es realmente importante para comprender la psicología, el pensamiento y la obra de Lewis, *The first beauty I knew...It made me aware of nature*, su primer encuentro consciente con la belleza y con la naturaleza. Y aunque explica que en un primer momento no había considerado la impresión demasiado importante, sin embargo, ésta se grabó profundamente en su memoria y permaneció presente durante toda su vida, lo que le llevó a identificar de alguna forma la idea del Paraíso con aquel jardín creado por su hermano: *As long as I live my Imagination of Paradise will retain something of my brother's toy garden* (Mientras viva, mi idea del Paraíso retendrá algo del jardín de juguete de mi hermano) (Lewis, 1955b, p. 14).

Este diorama despertó en el niño una especie de obsesión por el mundo natural en su forma más hiperrealista, mágica y mítica. Supuso para él una visión que traspasaba la percepción sensorial para alcanzar una visión superior. Fue su primer encuentro con una belleza que le dejaba sin aliento, y a ese mundo entrevisto lo denominó Paraíso. La sensación que le produjo podría semejarse, reflexionaba ya siendo un hombre, a lo sugerido por las palabras de Milton sobre la enorme dicha del Edén, *enormous bliss of Eden* (Lewis, 1955b, p. 23). Fue la primera de tres experiencias similares y tras ella comenzó a sentir lo que posteriormente denominaría el sentimiento de *longing*, “anhelo”. Una experiencia fugaz de júbilo que da paso a un sentimiento, mezcla de y nostalgia de la fugaz experiencia y dolor por su pérdida.

It was a sensation, of course, of desire, but desire for what? Not certainly, for a biscuit-tin filled with moss, not even (though that came into it) for my own past...and before I knew what I desired, the desire was gone; the whole glimpse withdrawn... (Lewis, 1955b, p. 22)

(Fue una sensación, desde luego, de deseo, pero ¿deseo de qué? Desde luego, no de una tapa de caja de galletas cubierta de musgo, ni siquiera de mi propio pasado (aunque eso también formaba parte del asunto)...y antes de que pudiera saber lo que deseaba, el deseo desapareció; la visión desapareció...)

El segundo vislumbre de algo más allá de la realidad fenoménica le ocurrió mientras leía una narración de Beatrix Potter titulada *The tale of the Squirrel Nutkin* (El cuento de la ardilla Nogalina), cuya lectura le dejó atravesado con la *Idea del Otoño*:

It troubled me with what I can only describe as the Idea of Autumn. It sounds fantastic to say that one can be enamoured of a season, but that is something that happened; and, as before, the experience was one of intense desire. And one went back to the book, not to gratify the desire (that was impossible- how can one “posses” autumn?), but to re-wake it. And in this experience also there was the same surprise and the same sense of incalculable importance. It was something different from ordinary life and even from ordinary pleasure; something, as they would now say, “in another dimension”. (Lewis, 1955b, pp.23-24)

(Me turbó lo que solo puedo describir como la Idea del Otoño. Suena a fantasía decir que uno se puede enamorar de una estación, pero eso fue lo que ocurrió; y, al igual que me había sucedido anteriormente, la experiencia fue de un intenso deseo. Y se vuelve al libro, no para satisfacer el deseo (ese es imposible, ¿cómo puedo uno “poseer” el otoño?), sino para despertarlo de nuevo. Y en esta experiencia también estaba la misma sorpresa y el mismo sentido de incalculable importancia. Era algo diferente de la vida ordinaria; algo, como se diría hoy en día, “en otra dimensión”)

La tercera visión llegó a través de la poesía. La trajo a su mente un poema de Longfellow titulado *Saga of King Olaf* que le gustaba por su ritmo, pero de una forma superficial. Pero, de súbito, se topó con unos versos que alteraron por completo su conciencia, en el mismo sentido que lo habían hecho las dos experiencias anteriores:

But then, and quite different from such pleasures, and like a voice from far more distant regions, there came a moment when I idly turned pages of the book and found the unrhymed translation of Tegner's Drapa and read: I heard I voice that cried, Balder the beautiful/is dead, is dead.

I knew nothing about Balder, but instantly I was uplifted into huge regions of northern sky, I desired with almost sickening intensity something never to be described (except that it cold, spacious, severe, pale and remote) and then, as in the other examples, found myself at the very same moment already falling out of that desire and wishing I were back in it. (Lewis, 1955b, p.24)

(Pero entonces, y muy distinto a tales placeres, y como una voz de regiones mucho más lejanas, llegó un momento en que pasé de forma ociosa las páginas del libro y encontré la traducción no rimada del *Tegner's Drapa* y leí: Oí una voz que gritaba: Balder el bello/ha muerto, ha muerto)²²

No sabía nada de Balder, pero al instante me sentí elevado a inmensas regiones del cielo nórdico, deseé con intensidad casi enfermiza algo que no se puede describir (salvo que es frío, espacioso, severo, pálido y remoto) y luego, como en los otros ejemplos, me encontré en el mismo momento ya cayendo de ese deseo y deseando volver a él)

²² Tegner's Drapa es un poema del poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882).

Si nos hemos detenido a explicar con detalle estos tres momentos en la vida de Lewis, es porque él mismo les concedía tanta importancia que consideraba que:

In a sense the central story of my life is about nothing else...the quality common to the three experiences; it is that of an unsatisfied desire which is itself more desirable than any other satisfaction. I call it Joy, which is here a technical term and must be sharply distinguished both from Happiness and from Pleasure.

(Lewis, 1955b, p.24)

(En cierto sentido, la historia central de mi vida no se trata de nada más...la cualidad común a estas tres experiencias; es un deseo insatisfecho que es en sí mismo más deseable que ninguna otra satisfacción. Lo llamo alegría, que es aquí un término técnico que debe distinguirse claramente tanto de la felicidad como del placer)

Y les concedía esa importancia capital en su vida era porque consideraba que le habían abierto el camino para su posterior reconocimiento de Dios y su vuelta a la fe cristiana. A esta experiencia, la llamó *Joy* (la traducción más fiel al significado en inglés sería posiblemente alegría, en el sentido de “gozo”), algo que se diferencia de la felicidad y el placer (pues el placer, según el escritor, con frecuencia está a nuestro alcance, no así la alegría). Ese “gozo” incluso puede incluso conllevar una forma de infelicidad o pesar cuando se experimenta. Sin embargo, aquél que la ha conocido, no la cambiaría por ningún placer en el mundo (Lewis, 1955b, p.25).

Mientras el niño vivía estas experiencias, leía y soñaba en la gran casa familiar y contemplaba, recortándose en la distancia, las verdes y distantes colinas de Down. Esa vista atrapaba su atención al tiempo que activaba su imaginación: se figuraba entonces espacios abiertos donde el aire era más puro y la vegetación más verde, una vista que le

hacía anhelar nuevamente los espacios lejanos, hermosos y, por tanto, deseables, cuya contemplación, por instantes, le hacían abandonar el presente. Aunque no serían en sí mismas esas colinas, ni su vista recortada en la lejanía, lo que explicaría ese “anhelo” que despertaban en el niño, sino que, según Lewis, esa imagen actuaría como “mensajero” de algo superior e indescriptible, tal y como lo explica en su sermón *The Weight of Glory* (El peso de la Gloria): *It is not the physical objects that I am speaking of, but that indescribable something of which they become for a moment the messengers* (No estoy hablando de los objetos físicos, sino de ese algo indescribibles del cual se convierten por un momento en mensajeros) (Lewis, 1941, p.6).

En suma, tanto las tres experiencias mencionadas, como la vista de *The Green Hills*, las colinas verdes, le enseñaron a muy temprana edad lo que significa y supone la sensación de “anhelo”, *longing*, *Sehnsucht*, en alemán, *and made me for good or ill, and before I was six years old, a votary of the Blue Flower* (para bien o para mal, me convirtieron, y antes de cumplir los seis años, en un devoto de la Flor Azul (en referencia al símbolo floral que crece en las altas montañas y que cifra la búsqueda de los románticos) y le condujeron, al igual que le pasó a Coleridge mediante la lectura de los cuentos de hadas y genios, a percibir “lo Inmenso”, lo cual, como ya vimos en su biografía, abrió el camino tanto a su posterior aceptación de la fe cristiana como a otras experiencias literarias que tuvo como lector y como escritor (Lewis, 1955b, p.15).

9.4 La influencia de J. R.R. Tolkien en C.S. Lewis

Tolkien, quien, como hemos visto anteriormente en el capítulo dedicado a los cuentos de hadas, tuvo gran influencia sobre Lewis en aspectos tanto personales como literarios o religiosos, entiende la imaginación como la facultad que actuaría combinando elementos de lo que él denomina “el mundo primario”, es decir, el mundo fenoménico, siendo el resultado de esa actividad creativa lo que denominó *sub-creation*

(sub-creación) tal y como explica en su conocido ensayo “On Fairy Stories” (Sobre los cuentos de hadas).

En este ensayo defiende la fantasía como una capacidad y un arte que combina el sentido más antiguo y más elevado de la imaginación con elementos y nociones derivados de la “irrealidad”, y con ello es capaz de crear “mundos secundarios” dotados de coherencia interna (Tolkien, 1947, pp. 15). Para dar a ese producto final la “consistencia interna de la realidad” se necesita un vínculo entre la imaginación y la sub-creación; la fantasía será una de las formas artísticas que puede adoptar ese vínculo entre imaginación y el resultado final, la obra de arte. De ahí que, parafraseando sus argumentos, la fantasía como forma de arte, no sería la más baja, sino la más alta, la forma más pura, y de alcanzarse, la más potente (Tolkien, 1947, pp.21- 22).

La fantasía es, para este autor, una actividad humana que, ciertamente, ni destruye ni insulta a la razón, muy al contrario, en su labor hacia el conocimiento, ambas facultades se necesitan y complementan. Que la imaginación puede caer en excesos y la obra estar mal hecha, o ser puesta al servicio de usos interesados o perversos, desde luego que puede ocurrir, pero, se pregunta Tolkien al tiempo, “¿qué actividad humana en este mundo caído está libre de esos defectos?” (Tolkien, 1947, p.26).

Las ideas de su amigo y colega tuvieron una profunda influencia en Lewis a la hora de crear su obra de ficción *Narnia Chronicles* (Las crónicas de Narnia). Narnia es la creación de un “mundo secundario”, internamente coherente, plausible, regido por códigos propios, con personajes inspirados en diversas mitologías, tanto la nórdica como la greco-latina. Así encontramos en sus páginas faunos, gigantes, la Reina de las Nieves, junto a Baco y Sileno, por ejemplo, que en una escena bailan salvajemente con sus acólitas alrededor de Aslan, el león que es el auténtico mito en el relato, el que con su canto crea el mundo de Narnia (pues el *Logos* también se transmite a través del

sonido y la música) y que aparece ante los hermanos Pevensie envuelto en un aura sobrenatural que se manifiesta en el rugido que emite y en el aroma que desprende su cuerpo. Como ser mitológico que es, su presencia, e incluso las meras alusiones que a él se hacen, provocan un sentimiento sobrecogedor de temor, al tiempo que de reverencia y anhelo. Por lo demás, toda esa magnificencia se desenvuelve en el marco de una geografía simbólica que actúa prestando espacio y relieve a los acontecimientos que allí ocurren y a los personajes que por ella se mueven.

El mundo secundario presupone, según Duriez (2005, p. 125), estudioso de las *Crónicas de Narnia*, serie a la que ha dedicado numerosos trabajos, “cierto tipo de relación con el mundo primario, el mundo que habitamos, tocamos, gustamos, olemos, oímos, vemos, analizamos y sobre el que reflexionamos”. Y añade que el umbral entre uno y otro mundo suele cruzarse en la ficción a través de un puente, un armario, una cueva, un laberinto, un cuadro, una película, un libro, un amuleto, un anillo, una estación de tren, etc.

En cuanto a Lewis, distingue tres sentidos para la palabra imaginación, que considera un término que puede ser vago y difícil de definir: el primero sería su consideración como un ensueño, un soñar despierto, el “recuerdo de un recuerdo”, una fantasía que satisface los deseos propios y en la que uno mismo suele ser el protagonista, sería lo que Coleridge denominaba *Fantasy*. En el segundo estadio, la imaginación se desliga de la mera evocación y es capaz de realizar un acto generador, en el que el sujeto ya no es protagonista sino creador; es una invención, algo nuevo es creado, ya no un ensueño. De todas formas, el contenido puede tal vez rebosar de aventuras, humor, movimiento, personajes, pero ser prosaico. Ahora bien, si usamos la palabra imaginación en lo que para Lewis sería el sentido más alto que podemos darle, ésta tendría necesariamente que contener elementos poéticos (Lewis, 1955b, p. 22) que

conecten al creador y al lector con una fuente superior de conocimiento; supondría *The Great Imagination* (la Gran Imaginación), que podríamos interpretar como esa imaginación primaria de Coleridge, que supone una expresión no sólo del alma del poeta, sino de la experiencia y sentir de la humanidad en su conjunto.

9.5 Las herramientas de la imaginación: símbolos, metáforas, alegorías, mitos

El símbolo, a diferencia del signo, establece una relación de participación entre significante y significado. El mismo origen etimológico de la palabra remite a este sentido: originalmente se denominaba *symbolum* en latín, del griego *symbolon* (con prefijo *-sin*, indicativo de reunión), a un objeto separado en dos partes que sólo cobraba significado cuando ambas se unían, tal y como una medalla o una moneda, representando en ese acto que las dos personas que poseían una de las partes se comprometían en algún tipo de relación o lealtad mediante ese acto de unión de las partes, que actuaba como contraseña. La figura literaria del símbolo es ampliamente empleada para representar ideas, emociones o pensamientos: así serían símbolos los peces en el cristianismo, la cruz, la estrella de David, etc. Según expone María Redondo en su tesis doctoral (2021, pp. 384, 386), para Lewis “el símbolo ayuda a leer la realidad profunda y original a través de su manifestación material”, pues “la realidad posee una parte que no puede ser percibida por los sentidos ni alcanzada por la razón”.

La metáfora es una figura retórica que traslada el significado de un concepto figurado a otro real, estableciendo una relación de semejanza o analogía entre ambos. Etimológicamente la palabras proviene del indoeuropeo *mei-*, “cambiar”, “mover”, “ir” y *bher-*, “llevar” que dará luego metáfora, i.e. traslación del sentido recto al figurado. En su Poética, Aristóteles definía la voz *μεταφορά* (metaforá) en ese sentido, como “traslado”, “desplazamiento”, “transferencia” del nombre de una cosa a otra cosa. Ejemplos: “*sus cabellos son de oro*”, “*Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la*

mar, que es el morir”. Hay innumerables ejemplos en la poesía, pues es un tropo que este género emplea con profusión.

Por otra parte, la distinción ente alegoría y mito puede ser más sutil y difícil de concretar. En palabras de Lewis:

What shows that we are reading myth, not allegory, is that there are no pointers to a specifically theological, or political, or psychological application. A myth points, for each reader, to the realm he lives in most. It is a master key; use it on what door you like. (Lewis, 2020, p. 102)

(Lo que demuestra que estamos leyendo un mito, y no una alegoría, es que no apunta a un uso específicamente teológico, o político, o psicológico. Un mito señala, para cada lector, hacia ámbito en el que éste se mayormente se desenvuelve. Es una llave maestra; se puede utilizar en la puerta que se quiera)

En esta cita explica Lewis de forma somera lo que, en su opinión, establece la diferencia al mito de la alegoría. Se encuentra en la reseña que Lewis escribió sobre la primera parte del Señor de los Anillos de su amigo y colega J.R.R. Tolkien titulada: *The gods return to earth: J.R.R. Tolkien, The Fellowship of the Ring (being the first part of The Lord of the Rings)* (Los dioses retornan a la tierra: J.R.R. Tolkien, *La comunidad del anillo* –primera parte de *El Señor de los anillos*), publicado por la editorial Allen & Unwin en Londres en 1954. Un texto significativo para comprender el punto de vista de Lewis sobre un asunto clave en su pensamiento y en su creación literaria: el mito y la creación de mitos, la mitopoeia o mitopoiesis.

Para abordar el tema se hace necesario distinguir entre mito y alegoría. Alegoría es un término que procede del griego *ἀλληγορία* (allegoría), compuesto por *állos* “otras cosas” y *agoréuō* “yo hablo” (Corominas, 1980, p. 141); es decir hablar de unas cosas

pero aludiendo a otras, pues para que la asamblea entienda con claridad conceptos abstractos, no bastan sólo las palabras, hay que emplear imágenes, metáforas, que ayuden a la comprensión de las ideas. Hoy en día la palabra alegoría se entiende como una figura literaria que expresa una idea mediante figuras humanas o animales, incluso símbolos. Ejemplos serían la alegoría de la caverna; la representación del amor como un dios niño alado que lleva una venda sobre los ojos, el tiempo representado como un anciano Saturno, o, en la Biblia, la identificación, por ejemplo, de los cristianos con la sal de la tierra (Mateo, 5: 13).

El mito, término que procede del griego *mýthos*, significa un relato o narración en el que se da explicación a diferentes aspectos del origen del universo, del obrar de la naturaleza, de las distintas fases de la vida humana, de su realidad y experiencias así como de la relación del hombre con los dioses. Todos los pueblos antiguos crearon su propia mitología o conjunto de relatos mitológicos con el que daban explicación a la vida, la creación y a la existencia humana. Por tanto, se sobrentiende que los mitos no son una mera colección de relatos fantásticos para entretener a las gentes, sino que, por el contrario, son narraciones traspasadas por el *Logos*, conocimiento que está más allá del conocimiento empírico pues procede de una fuente superior. Ese *Logos* requiere tanto de una voz que lo exprese, en este caso las narraciones míticas, como de un oyente que sepa y quiera “oír” lo que tiene que decirle. Ya queda dicho tanto en los evangelios como en el Apocalipsis: “el que tenga oídos para oír, que oiga”, idea que se llega a repetir hasta nueve veces, lo cual no puede tomarse como algo casual, ya que el número nueve culmina una serie y por tanto fija el mensaje como algo definitivo; lo encontramos en Mateo 11:15, 13:9, 13:43, se repite en Marcos 4:9, como en Lucas 8:8, 14,:35 o en el Apocalipsis 3:6, 3:13, 13: 9. Asunto éste de la escucha sobre el que volveremos más adelante, cuando tratemos específicamente del *Logos*.

9.6 La mitopoiética: el engarce entre la razón y la imaginación

En cuanto a la mitopoeia, nos asomaremos al origen etimológico del término para una más profunda comprensión de su significado. Se compone de dos palabras; en cuanto a la primera, “mito”, acabamos de esclarecer su origen etimológico en el párrafo anterior, en el sentido de relato o narración. Respecto a *poeia*, su raíz indoeuropea *kwei-* porta ya el mismo significado de “hacer o construir” deriva luego en griego *poiēsis*, y luego en “poesía”; significa en griego “capacidad de hacer”, “crear a partir de unos elementos”, “construir”, es decir, materializar una idea o transformarla en acción. De ahí que la combinación de ambas palabras dé lugar a los términos “mitopoeia” o “mitopoesis”, del griego helenístico *μυθοποιία, μυθοποίησις* ("elaboración, creación de mitos") se definiría como recurso narrativo mediante el cual el autor articula un conjunto de acontecimientos, proyecta espacios, (determina un tiempo o no, pues en ocasiones la historia se desarrolla en un espacio atemporal), da vida a personajes, y forma arquetipos interrelacionados con el fin de crear una mitología; una narrativa en la que esos arquetipos se desarrollen.

Lewis empleó para sus narraciones fantásticas las herramientas que la literatura pone al servicio de la imaginación, en las que encapsulaba el *Logos* que quería transmitir a los lectores: metáforas, alegorías, paradojas, símbolos y en ocasiones mitos. En su concepción del cristianismo, recordemos que es esencial su idea de Cristo como “el mito verdadero”, sin que esto pueda interpretarse como un oxímoron.

Lewis, tal y como le descubrió su amigo Tolkien, sabía que, en prácticamente todas las culturas antiguas, se encontraba un mito sobre algún dios que moría, tal vez desmembrado, y que luego resucitaba en toda su fuerza y esplendor. Mitos que conocía por extenso, pues recordamos que desde su adolescencia había leído sobre las narraciones míticas de diferentes culturas, y ya como adulto se había interesado

vivamente por *The Golden Bough* (La rama dorada) del antropólogo escocés James George Frazer (1854-1941), un amplio estudio sobre la magia y la religión a través de las diversas tradiciones a lo largo del mundo.

Ante el recurrente tema de los mitos de dioses sacrificados y resucitados, Lewis, por influencia de Tolkien, llegó a la conclusión de que todos esos mitos habían sido vislumbres de la “verdad”; necesarios por tanto ya que suponían una suerte de preparación para que la mente humana madurase en su evolución y pudiese aceptar la “verdad última”, que sólo el cristianismo podría mostrar por completo.

9.7 Tolkien y su concepción del “mito verdadero”

La influencia de Tolkien sobre Lewis en la concepción del mito de éste último fue muy considerable y habremos de detenernos en su consideración. Corría el año 1931. En el transcurso de uno de sus habituales conversaciones, Lewis interpeló a Tolkien sobre el sentido de leer relatos de fantasía, preguntándole si tenía algún valor este tipo de relatos, si acaso no era más que una forma de envolver mentiras y falsedades en un embalaje dorado y si acaso su lectura no conducía a los lectores a sumergirse en un divertimento o, peor aún, en una evasión que perjudicaría su capacidad de conocimiento de la realidad. Tolkien respondió que, muy al contrario, la fantasía es una forma de la creatividad humana que no destruye su capacidad de conocimiento sino que incluso la mejora. Si bien es cierto, admitía, que puede usarse de forma perversa, con lo que se crearían espejismos y engaños en lugar de conocimiento. Y, a continuación, fruto de esta conversación, escribió un poema, titulado *Mythopoeia*, con el subtítulo *Phylomythus to Misomithus* que se traduciría como “Del amante de los mitos al que odia los mitos”, que comienza con una dedicatoria que reza así: *To one who said that myths were lies and therefore worthless, even though 'breathed through silver'*

(Dedicado a aquel que decía que los mitos eran mentiras y por tanto carecían de valor, incluso aunque fuesen pronunciados a través de la plata).

En este poema, Tolkien afirma, al igual que lo hacía Barfield, la importancia de la literatura y del lenguaje, mediante el cual el mundo cobra significado para los hombres (“...pero el árbol no fue árbol hasta que se lo vio y nombró”) y del mito, al que relaciona con ese origen común a todo lo creado y ese destino que cada uno ha de transitar, con lo que se alía con los contadores de leyendas: “Benditos los hacedores de leyendas y sus rimas que hablan de cosas que no están en los anales de la Historia” porque “El corazón del Hombre no es un amasijo de mentiras. Bebe todavía del Único, que es sabio, a quien recuerda; pues si bien por largos años exiliado”, y termina reafirmando la capacidad creativa del ser humano, reflejo él mismo de la creación de Dios:

...el Hombre no ha perdido ni ha cambiado por completo. Acaso ha perdido la Gracia, más no toda, y aún conserva los andrajos de su señorío, el dominio del mundo a través del acto de crear: suyo, aunque no para adorar el Artefacto...Creamos todavía por la Ley que nos concibió.

Esta forma de ver la literatura, las leyendas, el mito, añadida a la influencia que sobre él había ejercido la narrativa de MacDonald, quien, recordemos “convirtió, incluso bautizó su imaginación”, tuvieron una importancia capital sobre el pensamiento de Lewis, que, a partir de ahí, y de su propia aceptación de que Jesús encarnado era el “mito verdadero”, que no por volverse realidad había perdido su cualidad de mito, aceptó y valoró las anticipaciones paganas previas al nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo, contenidas en las diferentes tradiciones y culturas del mundo.

9.8 Las características de los mitos según C.S. Lewis

En su obra *An Experiment in Criticism* (La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental), escribió Lewis un capítulo titulado *On Myth* (Sobre el mito) (Lewis, 1961, pp. 41-50). Es en el epígrafe dedicado a ese ensayo donde lo podremos estudiar en mayor profundidad, pero avancemos aquí que en su pensamiento Lewis se separa tanto del concepto de *mythos* griego y que significaría cualquier historia, como de las clasificaciones de los antropólogos sobre lo que es un mito (Lewis, 1961b, p. 43).

Para nuestro autor, hay narraciones que tiene un valor en sí mismas, independiente de la forma o género en el que se exprese. Es más, suelen ser historias que se expresan en géneros distintos y por autores diferentes, anónimos incluso, sin que por ello pierdan, ni ganen, ese valor intrínseco que las caracteriza. Sería el caso, por poner un ejemplo muy conocido, de la historia de Orfeo o la de Coré. Son historias que acostumbran a aparecer en una forma narrativa a la que resulta fácil acceder. Además, sea cual sea su soporte, narración oral, poema, película, dibujos, comic, o una canción de rap, su escucha o lectura nos impresionaría de la misma forma, dejándonos de alguna forma en suspenso, como sin aliento.

Como hemos visto anteriormente, ese quedarse como en suspenso, “sin aliento”, es una sensación íntimamente relacionada con el “anhelo” (*longing*), concepto que está tan presente en la vida, la literatura y la crítica literaria de Lewis. Si un relato nos despierta ese “anhelo”, que se asimila casi con un “temor reverente” y que nos saca, al menos por unos instantes, de nuestra “amnesia”, devuelve al hombre a ese conocimiento distante que, en algún momento, poseyó, le conectaría con ese mundo superior, divino, el mundo del espíritu del que procede y del cual tiene vislumbres fugaces de vez en cuando, y al que “anhela” regresar.

Los mitos no pertenecerían únicamente al mundo antiguo, a civilizaciones de antaño o a las mitologías nórdicas, célticas o greco-latinas. De igual modo, para nuestro autor también modernamente se encontrarían tramas que transmiten mitos, sería el caso de *El castillo* de Kafka, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde* de R.L. Stevenson, *Phantastes*, *Lilith* de MacDonald o *El señor de los anillos*, de Tolkien. Para determinar qué habría de contener una narración para asignarle la categoría de mito, Lewis establece que dicha historia habría de mostrar las siguientes características: (1) Es independiente de la forma en que se exprese e independiente del autor que la transmita. (2) El papel narrativo de la sorpresa o el suspense no es relevante en cuanto al placer que proporciona el mito. (3) No nos proyectamos en los personajes ni empatizamos con ellos; en cambio sentimos, ciertamente, que los acontecimientos que les suceden tiene una profunda relevancia en nuestras vidas, al igual que en el resto de los seres humanos. (4) El mito es en un sentido “fantástico”, pues trata con asuntos imposibles o sobrenaturales. (5) La experiencia que produce el contacto con el mito puede ser triste o alegre, pero en cualquier caso es siempre seria; lo cómico es ajeno al mito. (6) La experiencia del mito no es sólo grave y seria, sino que produce el temor reverente que supone el contacto con lo numinoso, con *el misterium tremendum et fascinans* “el misterio tremendo y fascinante” (Lewis, 1961b, pp.43-45), en el que nuestro autor se está refiriendo al trabajo de Rudolf Otto, *The Idea of the Holy* (Lo Santo), uno de los autores que más influyó en el desarrollo de la espiritualidad de Lewis.

Lewis, que reconoce la enormidad de semejante tarea, en ningún momento pretende dar cuenta del surgimiento de los mitos, ni determinar si proceden de un conocimiento pre-histórico colectivo, de antiguos rituales fosilizados, de algún tipo de pre-ciencia, o si surgen del inconsciente colectivo o individual (como sostenía Jung) o acaso de las prácticas de los chamanes de los pueblos antiguos. Tampoco intenta

explicar cómo esas historias funcionaban en las mentes pre-lógicas de las gentes de los pueblos antiguos donde surgieron, o cómo evolucionaron. En cambio centra sus esfuerzos en el efecto que los mitos tienen sobre nuestra imaginación consciente en la actualidad, ya que es esto lo único que realmente podemos observar: cómo funciona en nosotros mismos e igualmente cómo desde ese lugar actual somos capaces de abordarlo en la literatura.

Su posición respecto a los mitos se asemejaría a la perspectiva que adoptamos en la contemplación de un sueño tras despertarnos (Lewis, 1961b, p. 45). Entiende nuestra relación con los mitos tal y como los experimentamos, como nos alcanzan y afectan, en el sentido de que los contemplamos, pero no los creemos como hechos que hayan ocurrido realmente, e igualmente los vemos separados del ritual en el que se envuelven. Es decir, toma en consideración los mitos tal y como se presentan a la imaginación despierta de personas de nuestra época que ya han desarrollado una mente lógica. Naturalmente, Lewis comprende que esto es sólo una pequeña parte del abordaje de los mitos, que es “la punta del iceberg” y sin duda hay mucho más que estudiar y comprender, pero delimita de ese modo su campo de estudio sobre los mitos y considera que ya hay bastante belleza en esa pequeña parte que asoma. De todas formas, considera que ese interés científico por estudiar los mitos surge del mismo impulso que nos hace envolver los mitos en alegorías para comprenderlos o transmitirlos mejor, y ese impulso responde al esfuerzo que hacemos por intentar conceptualizar, aprehender ese “algo importante” que se apunta en el mito.

Por otro lado, y puesto que Lewis define el mito por el efecto que tiene en nosotros, admite que una historia puede ser un mito para una persona, pero no para otra. Por otra parte, entiende que no puede aportar criterios suficientes para establecer una clasificación entre lo que son mitos y lo que no lo son, porque para él, lo más

importante de todo esto, el núcleo de esta discusión es “la forma en que se lee” (Lewis, 1961b, p.46), con lo que entramos plenamente en el terreno de la imaginación de cada lector, su capacidad de penetrar en el texto y su manera de percibirlo y relacionarlo tanto con su mundo propio como con el mundo a su alrededor. Aquel lector que capta lo que para él es un mito en la narración, ya sea ésta oral o escrita, aunque esté mal narrada o mal escrita, percibirá el mito bajo el fárrago de las palabras (no confundir a éste con el lector no literario, que sólo busca la acción o el acontecimiento, sin importarle de qué manera haya sido narrado, algo que abordaremos en el capítulo dedicado al *Logos* en la Literatura).

Todo esto vendría a ocurrir porque para Lewis, el valor del mito no es específicamente literario y, por tanto, aquellos que lo aprecian o descubren, no buscan necesariamente una experiencia literaria, como podría ser la del lector que lee *Madame Bovary* de Flaubert, *Rojo y negro* de Stendhal, *Guerra y paz* de Tolstoi o *Washington Square* de Henry James, por poner algunos ejemplos de novelas realistas de extraordinario valor literario.

Por el contrario, el que encuentra un mito en la literatura no aprecia el valor literario de las palabras por encima de cualquier otra cosa, sino que el lenguaje casi termina por convertirse en un mero código que le transmite una información superior que va más allá del valor literario de la obra. Por supuesto, la obra que contiene el mito puede ser en sí misma de gran categoría literaria, como ocurre por ejemplo en la prosa de *Edda*, obra escáldica de carácter mitológico originalmente en forma de poema de carácter oral y posteriormente recopilados en nórdico antiguo en el siglo XIII por un autor anónimo, un texto muy admirado por Lewis. Sin duda, el lector que ama la literatura apreciará también ese aspecto artístico. Sin embargo no es esto lo más importante, sino que el deleite literario que el lector encontrará en esa obra es diferente

del que encuentra en el mito, al igual que, mantiene, nuestro disfrute de la obra pictórica *El nacimiento de Venus* de Botticelli es distinto de las reacciones y emociones que nos produce internamente el mito que celebra (Lewis, 1961, p. 47).

Además, una vez que se ha entrado en contacto con el mito, si éste ha llegado a impresionar la imaginación, ya no se olvidará nunca, y el lector “impregnado” por el mito lo buscará y apreciará tanto en una narración como en una película, en el teatro, en una enciclopedia o en cualquier otro soporte, ya sea literario o no, no importándole su repetición en diferentes formatos, muy al contrario. Junto a esto, y esto sería determinante, el lector de mitos está dotado de una imaginación desarrollada y posee un gusto por lo “fantástico”, que no se identifica aquí en manera alguna con la “fantasía”, término que Lewis definió con bastante precisión, como hemos visto en epígrafes anteriores. En el mito, el cuerpo (*Poiema*) son los acontecimientos que se narran y el alma (*Logos*) algo inexpresable que se encarna en ellos (Lewis, 1946b, p. xxvi-xxvii).

9.9 Los mensajes últimos en la ficción de C.S. Lewis

Para terminar con este capítulo, añadiremos que los mensajes últimos de Lewis en su ficción se concretan en dos. En primer lugar está la advertencia contra la posibilidad de los estados totalitarios. Un asunto que ya había abordado en el poema narrativo titulado con el mismo nombre del protagonista, *Dyme*, en 1926. El nombre *Dyme*, que según Lionel Adey (Adey, 1998, p 197) procedería de la forma más antigua *deem*, traducido como “considerar, estimar, juzgar”, es el nombre de un joven que un buen día se adentra en un bosque siguiendo una música que le hechiza; un lugar donde no tarda en verse ataviado con lujosos atuendos al tiempo que agasajado con banquetes donde satisfacer sus apetitos; si bien más adelante se contempla a sí mismo en un espejo y se ve “desnudo y con ojos de loco”. En el prefacio a la edición de 1950 Lewis va más allá y describe al protagonista, *Dyme*, como “*vaccinated, numbered, washed and dressed,*

proctored, inspected, whipt and examined...to the postwar British labour regime” (vacunado, numerado, vestido, convertido en ciudadano prototipo, castigado y examinado por el régimen implantado por el laborismo tras la II Guerra Mundial) (Adey 1998, pp. 197-98).

Lewis temía a esa serpiente, la del totalitarismo, que cada cierto tiempo parecen infiltrarse sinuosamente en las sociedades, o que tal vez no se ha ido nunca del todo, sólo se esconde hasta encontrar el momento propicio para presentarse de nuevo. En esa inquietud por los totalitarismos que acechan la oportunidad de manifestarse coincide con su colega Tolkien (sólo hay que recordar al pequeño Hobbit, que vive una vida sencilla y feliz con su gente, satisfecho con sus cinco o seis comidas al día, sin sospechar que la oscuridad ya acecha sobre su querida Comarca, y la angustia que le sobrecoge cuando se da cuenta de la realidad que se avecina; lo mismo ocurre con los hermanos Pevensie, ignorantes del mundo del invierno eterno, donde nunca es Navidad, en la que muy pronto van a ser atrapados).

El otro mensaje es que el cristianismo trae la revelación y la solución para los males que acechan al hombre al proporcionarle las claves morales que han de regir la conducta humana, junto al valor y la confianza para resistir y salvarse de esa situación de opresión y oscuridad. Un mensaje que, de una forma u otra, está presente en todas sus obras de ficción, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, tanto en su trilogía cósmica como en *The Great Divorce* (El gran divorcio) o *Until we have faces* (Mientras no tengamos rostro) y especialmente presente en sus novelas para jóvenes, *Narnia Chronicles* (Las crónicas de Narnia).

10 Literatura como Logos: An Experiment In Criticism

“Literature as Logos is a series of windows, even of doors” (Literatura como Logos es una serie de ventanas, incluso de puertas). (Lewis, 1961b, p. 137)

El ensayo *An Experiment in Criticism* se publicó por primera vez en 1961, dos años antes del fallecimiento de su autor. Se trata de un texto de unas cien páginas, dividido en once capítulos, un epílogo y un apéndice, en el que Lewis hace una propuesta aplicable a la crítica literaria, si bien de signo muy diferente a las corrientes que imperaban en el mundo cultural del momento y, en concreto, en la universidad de Cambridge por la época en la que ocupaba allí la cátedra de Literatura Inglesa. Es un texto que no fue demasiado premeditado, ni hubo por parte de su autor borradores, ensayos o artículos previos que trataran del asunto, al menos que hayan quedado constancia.

La primera traducción de esta obra al español fue la realizada por Ricardo Potchar en el año 2000 para la editorial Alba como *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*, y en el 2023, y para la misma editorial, la tradujo Amado Diéguez con el título abreviado *La experiencia de leer*.

En su propuesta, Lewis no planteará un método organizado y sistemático; antes bien expone ideas, hipótesis, sugerencias de análisis, ofrece vislumbres, intuiciones, apuntes sobre la literatura, reflexiones sobre el escribir, el escuchar y la lectura. Emplea un procedimiento inductivo en el que se recogen experiencias diversas con la finalidad de alcanzar un denominador común, pues dentro de esta propuesta, una de sus aportaciones más significativas es la focalización de su análisis en la experiencia lectora, sin que por ello deseche o desprece otras formas de estudio o pretenda que su procedimiento sea el único válido. No obstante, lo cierto es que al poner el foco en la “experiencia lectora” incursiona en un terreno difícil de juzgar, comprender y transmitir.

De modo que admitimos desde un principio que la propuesta de análisis literario de Lewis puede, en ocasiones, aparecer fragmentada e incluso resultar confusa al lector. Por otra parte, esta forma abierta de presentar sus ideas ofrece la ventaja de que da lugar

a un texto ameno y sugerente, que aportó novedades al campo de la crítica literaria de su tiempo, y siendo que muchas de las ideas vertidas en él siguen, a día de hoy, mereciendo nuestra atención.

Comenzaremos dando una visión general del estado de la crítica en la época de Lewis, pues ese es el contexto en el que el autor intenta, precisamente por su discrepancia con sus técnicas, establecer una forma distinta de aproximación a las obras literarias. Esta oposición, junto con el deseo de ofrecer una alternativa, se va a convertir en uno de los motivos principales para la redacción del ensayo.

Continuaremos con uno de las aportaciones más interesantes de la propuesta: la idea de considerar la obra de arte literaria como fruto de la indisoluble unión entre *Logos* y *Poiema*. Seguiremos con la clasificación de los libros según estos permitan o no una determinada lectura. Finalmente, abordaremos la agrupación de los tipos de lectores que plantea, considerando la forma que estos tengan de leer y los motivos, subyacentes o manifiestos, que les impulsan a esa actividad.

Siendo *Logos* un término complejo, con diferentes significados en distintos contextos, ambiguo en muchas ocasiones e inabarcable en su totalidad, y que no es posible definir de una vez por todas, uno de los objetivos principales de este capítulo será indagar en el significado que Lewis otorga al concepto de *Logos* aplicado a la literatura. Es ésta una contribución suya, relevante para este campo de conocimiento. Respecto al sentido que le concede, ya había aludido a ello en su autobiografía, donde comenta, en un intento por explicar los fundamentos de su conversión al teísmo: *Unless I were to accept an unbelievable alternative, I must admit that mind was no late-come epiphenomenon; that the whole universe was, in the last resort, mental; that our logic was participation in a cosmic Logos* (A no ser que aceptase una alternativa increíble, debía admitir que la mente no era un epifenómeno tardío, sino que todo el universo era,

en último término, mental; y que nuestra lógica era una participación en un *Logos* cósmico) (Lewis, 1955b, p. 198), por lo que habríamos de entender el *Logos* como la palabra, el lenguaje común, el mensaje del espíritu que actuará a modo de semilla en el oyente o lector, del tipo de terreno en el que la simiente caiga dependerá que se desarrolle, crezca y de frutos.

Una de las imágenes más potentes sobre las que se sustenta su procedimiento y que da a entender su perspectiva, es la consideración de la literatura como “ventanas”, o como “puertas”. Por ello hemos elegido encabezar el capítulo con una cita que contiene una imagen arquitectónica que nos aproxima a lo que Lewis tenía en mente cuando hablaba de literatura: las “ventanas”, las “puertas”, los vanos que comunican el interior con el exterior de un edificio y que dejan paso a la luz y el aire o permiten el tránsito desde un espacio hacia otro. En *Las Crónicas de Narnia*, por ejemplo, esa será la función que desempeñe el armario a través del cual los hermanos Pevensie cruzan desde el mundo ordinario al de Narnia.

El tema y tratamiento de las ventanas, los espejos (aberturas a una realidad alternativa, o cuando menos distinta a la percibida), los umbrales y los espacios que se abren al exterior para dejar pasar la luz y permitir la visión es asunto central en el gótico. Lewis, además de conocer el periodo histórico medieval y renacentista en profundidad, vivía literalmente sumergido en la atmósfera del gótico inglés, pues la construcción de los edificios universitarios de Oxford, sus iglesias y catedral responde a ese estilo que, a la busca de la luminosidad, se ocupó en alzar vertiginosos muros en los que abrir ventanas, vitrales, vanos, tragaluces, rosetones y tracerías.

Porque la luz es en la simbología cristiana el anuncio de la presencia de Dios, del conocimiento, y, por tanto, de la posibilidad de percibir las cosas como son, i. e. de ver la Verdad, del latín *verum*, “lo exacto y completo”. En esta idea radica el origen y el

significado del lema que Lewis empleará en numerosas ocasiones a lo largo de su ensayo: “Mira y ve”; es decir, llevar la vista al objeto, contemplarlo, dejar que nos llegue lo que tiene que decir; no vaya a ser que nos ocurra como dice el evangelista (Mateo 13:13): “Por esto les hablo en parábolas, porque viendo no ven y oyendo no oyen ni entienden” (BAC, 1955).

10.1 Estado de la crítica literaria en Europa en la primera mitad del siglo XX

A ojos de un estudioso actual, podría parecer que *An Experiment in Criticism* plantea obviedades sobre los lectores y la lectura. Sin embargo, para entender lo que supuso hemos de considerar el momento histórico y el contexto en el que fue escrito. Para ello revisaremos el estado de la crítica literaria predominante en su época.

El autor sugiere y seduce al lector a través de la obra, y éste a su vez se entrega y participa en un juego cuyos entresijos la crítica pretende poner al descubierto. El origen de la misma palabra “criticar”, procedente de la raíz indoeuropea *skribh*, con significado de “cortar”, “separar”, “discernir”, ya revela la tarea que espera a los críticos, muy diferente a la de los lectores, a los que no se les pide tal cosa cuando toman una obra entre sus manos. De ahí que la conciencia del crítico se enfrenta, opone, se funde, se abisma o se distancia de la conciencia del autor, en una lucha casi ritual, algo que el lector, por lo general, no hace, y tampoco se le pide.

Para el crítico literario su trabajo consiste, por lo general, en aplicar ciertas hipótesis previas sobre un campo de experimentación, en su caso los textos literarios. La crítica literaria de la primera mitad del siglo XX suele basar sus hipótesis en la lingüística, el marxismo o el psicoanálisis, teorías de las que luego surgen diferentes corrientes. Al lado de estos críticos, muchos escritores empezaron por esa época a participar también en tareas de crítica literaria. Sin embargo, es de señalar que los escritores que ejercen esta labor suelen hacer el proceso inverso al del crítico

profesional: es decir, no acostumbran a considerar teorías previas, sino que parten de la literatura para llegar a entender cómo funciona el lenguaje, el individuo, el colectivo, las costumbres, las pasiones, los vicios, etc. Están más interesados por cómo se construye la obra que por su significado, y su crítica suele ser clara y carente de jerga técnica; de manera que es más libre en sus expresiones, mientras que la del crítico profesional aparece más limitada por su pertenencia a una corriente de pensamiento y a un ambiente más académico y, por tanto, más estructurado.

De hecho, muchos de los grandes críticos literarios del siglo XX fueron escritores de renombre, algunos de los cuales tuvieron influencia sobre Lewis, tal es el caso de S. T. Coleridge, M. Arnold, P. Valéry, Proust, E. Pound, M. Mandelstam, G. K. Chesterton o T.S. Eliot²³. Esta dedicación a la literatura desde su práctica como autores, les dota de una forma distinta de acercarse y comprender el texto literario tanto desde el punto de vista del lector como del escritor.

Los escritores, y Lewis lo era, suelen escribir sus valoraciones en reseñas, artículos, comentarios sueltos, memorias, incluso diarios. Nuestro autor servía en las filas de este tipo de críticos, y aunque no fue su principal dedicación, dejó como legado un cierto volumen de escritos en este terreno: un total de 42 reseñas en 35 años de trabajo, sobre autores tanto de la Edad Media, como renacentistas, modernos y contemporáneos suyos²⁴.

Ahora bien, el ambiente académico e intelectual en el que se encontró Lewis cuando, en parte recuperado del duelo por el fallecimiento de su esposa, retomó la práctica de la docencia en la facultad de Literatura Inglesa de Cambridge, era diferente al que estaba acostumbrado en Oxford. Se podría resumir, siguiendo a Wilson (2005, p.

²³ En las letras hispánicas encontramos a Azorín, Borges, Octavio Paz, Pedro Salinas, Dámaso Alonso o Alfonso Reyes, por nombrar tan sólo a algunos.

²⁴ De ellas son bastantes las dedicadas a amigos y compañeros del grupo de los Inklings, en concreto a Barfield, Tolkien y Williams. (Lewis, 2020, edit. Walter Hooper, preface, p. xi).

288), que “el irlandés había abandonado la universidad (Oxford) que en su tiempo apoyó a Carlos I (escocés, católico) en la Guerra Civil Inglesa que estalló en 1642, para ir a la universidad (Cambridge) que se posicionó junto a Oliver Cromwell (puritano)”. De modo que allí se encontró de frente con los que él denominó los “Puritanos literarios”, que eran los intelectuales, académicos y profesores que en ese momento dominaban la escena universitaria y que se alineaban en las filas de la Nueva Crítica o Crítica Evaluativa.

Un ambiente que le contrarió y al que se opuso desde un principio, dado que Lewis detestaba los fundamentos del puritanismo aplicados a cualquier asunto o situación, incluida la literatura. Sobre todo, decía, cuando, al acercarse a la literatura, la conciencia puritana funcionaba ya sin el sustento moral de su teología en la mente de aquellos cuyos ancestros habían sido creyentes puritanos, pero que ellos mismos habían devenido agnósticos y que, con ese bagaje a sus espaldas, se convertían en lectores “serios”, “graves”, que se tomaban la lectura como una obligación moral (Lewis 1961ba, pp. 9-10).

Ocurría que, desde los años 30 y hasta los 60 del siglo XX, la teoría crítica dominante en el panorama literario era la llamada *New Criticism* (La Nueva Crítica o Crítica Evaluativa) en Gran Bretaña o Formalismo en los EEUU. Una corriente que enlazaba con las propuestas del anterior Formalismo ruso y el Círculo de Praga de los años 20. Por tanto, a la llegada de Lewis a Cambridge, a finales de los años 50, la Nueva Crítica o Crítica Evaluativa estaba en su apogeo, considerándose la única forma de análisis de obras literarias aceptada en los departamentos de literatura y, por tanto, exigida en las aulas.

El movimiento estaba capitaneado por el escritor T.S. Eliot (con quien Lewis nunca tuvo una buena relación) y desarrollada, patrocinada e impuesta por profesores y

críticos de prestigio, tal como I. A. Richards, que contribuyó a fundar las bases de esta corriente, y F.R. Leavis²⁵. Frente a la crítica tradicional que, con sus variaciones, permanecía vigente hasta entonces y que analizaba la pieza en el marco de su escenario histórico, las influencias literarias que actuaban sobre ella, las alusiones a otras obras, la biografía del autor y su relación con otras obras del mismo, la Nueva Crítica demandaba un análisis de la obra centrado en la lingüística (en esto se acercaba al Estructuralismo, vigente también en la época); dejaba aparte el contexto histórico o biográfico, proponiendo en su lugar una lectura cerrada al interior del texto (*close reading*), ajena a todo lo que lo envuelve exteriormente. Para ello situaba el foco en los componentes literarios: estructura sintáctica, léxico, ritmo, sonoridad, disposición de los hechos o datos y excluía los componentes históricos, biográficos o psicológicos del autor. El fundamento de su aportación consistía en que el lector hiciese una evaluación de la obra en la que considerase el contenido, el uso que en él se hacía del lenguaje, que debía ser claro y comprensible, al tiempo que relacionaba la obra con otras que tratasen o desarrollasen el mismo tema y observaba si este tema era, o no, relevante para el momento histórico, así como adecuado y valioso para el progreso de la sociedad en la que surgía.

En principio, no habría nada que objetar, y seguramente esta corriente había realizado aportaciones significativas en su campo de estudio; aunque tal vez más provechosas para los autores y profesores que para los mismos lectores. Sin embargo, y no obstante sus méritos y aportaciones, el análisis había ido tan lejos en sus posiciones

²⁵ De la obra crítica de Eliot destacan *Tradition and the Individual Talent*, de 1917, y *Hamlet and his Problems*, de 1919. Las obras fundamentales de Richards fueron *Principles of Literary Criticism* (1924), *Poetries and Sciences*, de 1926, y *Practical Criticism*, de 1929. Lewis, por su parte, recordaremos que escribió docenas de ensayos y reseñas, recogidos en *C.S. Lewis: Selected Literary Essays*, editado en 1969 por Walter Hooper (Lewis, 2019b) o *Image and Imagination*, serie de ensayos recopilados igualmente por Hooper (Lewis, 2020); además de libros y manuales como *The Discarded Image* Lewis, (1964 a) o *Studies in Medieval and Renaissance Literature* (1966a), que abordan la crítica literaria de diferentes textos, autores y épocas y que son mencionados a lo largo de este trabajo.

ideológicas de adecuación, que muchas obras clásicas (hablamos de Dickens, Shelley, Milton, Lamb, Meredith, Kipling, De la Mare, entre otros), y para desconcierto de muchos, pasaron a ser consideradas con suspicacia y relegadas a una categoría inferior (Lewis, 1961b, p. 125).

En concreto, uno de los grandes temores de estos críticos, y contra ello luchaban con todas sus fuerzas, era que a causa de la publicidad, el marketing, la influencia interesada de los medios de comunicación, la radio, el cine y la incipiente televisión, ciertas obras que consideran de baja, escasas o nula calidad llegasen al público y obtuviese un éxito que, en su opinión, no merecían. Por cierto, hay que reconocer que al manifestar escrúpulos sobre este aspecto mercantilista de la explotación literaria no andaban estos críticos faltos de razón. Lewis también los manifestaba. Sin embargo, no creía que la forma de combatir la mala literatura fuese otra que leer buena literatura de todos los tiempos, antes que hacer una expurgación de las obras según unas ideas preconcebidas.

De modo que, con tantas normas y condiciones, se había llegado a un punto en el que sólo se consideraba una crítica exhaustiva, atenta a un sinfín de sutilezas y alusiones a considerar, ideológica en cuanto a lo que era aceptable, y que únicamente admitía un realismo de contenido radical. En su práctica se rastreaba y se señalaba la vulgaridad, el sentimentalismo, la superficialidad, las divergencias, la falta de corrección formal, las incorrecciones sintácticas, el vocabulario poco aceptable; al mismo tiempo se rechazaban las emociones y se proponía un racionalismo estricto, sin concesiones. Naturalmente, pocas obras pueden soportar un escrutinio tal y salir victoriosas del análisis.

Desde esa perspectiva, la obra es juzgada según responda o no a unos criterios y actitudes que son esenciales para lo que esos críticos entienden qué es bueno y valioso

en la vida y para el desarrollo y el progreso de la sociedad. Y así Lewis señala que los valores que aplican a las obras literarias están en sintonía con los valores de lo que consideran aceptable en la vida real, es decir, fácilmente, o acaso inevitablemente, responden a la ideología que aplican sobre la realidad. Un esquema de valores que no aparece expresado de forma explícita, pero que está sobrentendido en sus comentarios. De ahí que los “críticos vigilantes”, como los denomina, aceptarán una obra si contiene actitudes “aceptables” y la rechazarán si contiene actitudes “intolerables”, con lo que dejan de lado la dimensión estética de la experiencia lectora, el placer que proporciona la literatura, al no reconocer que las cosas pueden ser cuestión de gustos y que el gusto cambia y también se educa. De ahí que, para aceptar su crítica, se habrá de aceptar la concepción implícita sobre lo que esa crítica considera “que es válido”, en palabras exactas de Lewis: *You must accept their implied conception of the good life if you are to accept their criticism* (Lewis, 1961b, pp. 126- 127). Por tanto, sin conocer la escala desde la que juzgan, habremos de suspender el juicio sobre el bien, o el mal, que esta escuela puede hacer.

Lewis consideraba a estos críticos feroces y, sobre todo encontraba en Leavis a un fanático al estilo de Savonarola o Robespierre (Wilson, 2005, p. 187), cuyos principios de “cortar cabezas” se aplicaban a las obras literarias. No menciona su nombre, pero los describe bajo el título de los “Nuevos críticos vigilantes”, de los que dice son “adictos a la guillotina”, estrictos y condenatorios que, como reza el dicho popular, no dejan títere con cabeza, y acaban por confeccionar una especie de *Index* muy corto de obras aprobadas por los popes del movimiento: las de D.H. Lawrence, T.S. Eliot, Joseph Conrad y algunos pocos más.

We have learned from the political sphere that committees of public-safety, witch-hunters, Ku, Klux, Klans, Orangemen, Macarthyites ‘et hoc genus omne’

can become dangers as great as those they were formed to comb. The use of guillotine becomes an addiction. Thus, under Vigilant criticism new head falls every month. The list of approved authors grows absurdly small. No one is safe. (Lewis, 1961b, p. 128)

(Hemos aprendido de la esfera política que los comités de seguridad pública, los cazadores de brujas, el Ku Klux Klan, la Orden Orange, los macartistas, ‘*et hoc genus omne*’, pueden convertirse en un peligro tan grande como el que pretenden combatir. El uso de la guillotina se convierte en una adicción. Así, bajo la Crítica Vigilante, cae una nueva cabeza cada mes. La lista de autores aprobados se torna absurdamente corta. Nadie está a salvo)

Ante esta situación, Lewis acabó por concluir que esos juicios severos e ideológicos acaban por impedir que el autor se manifieste e imposibilita muchas “felices uniones” entre libros y lectores. Una actitud desconfiada, que impone límites, puede que nos libre de un mal autor, pero probablemente nos evite encontrar a uno bueno, que tal vez no sea tan evidente, o tal vez no esté de moda y pase desapercibido en los estantes de la librería (o en la intrincada red digital del momento) pero que lo que tiene que decir bien puede valer la pena. Sobre todo, esos juicios estrictos no son compatibles con la entrega que, para nuestro autor, requiere la recepción de una obra *You cannot be armed to the teeth and surrendered at the same moment* (No es posible armarse hasta los dientes y rendirse al mismo tiempo) (Lewis, 1961b, p. 128).

Finalmente, no es que Lewis desestime la legitimidad o el interés de la Crítica Evaluativa, que durante un tiempo había aceptado, si bien nunca admitió que esta corriente separase las obras de la Historia y que, por tanto, sus seguidores se mostrasen contrarios a considerar las corrientes literarias en las que surgen. Lo que cuestiona es su utilidad como instrumento para disfrutar de la literatura al tiempo que lamenta que, cada

vez más, en trabajos universitarios y tesis se tiende a ver los libros a través de los libros y de los estudios críticos, eludiendo la experiencia directa que se da en la relación entre el lector y el texto, que, al fin y al cabo, constituye lo que denomina “*primary literary experience*”, la experiencia literaria primordial. Experiencia que desaparecía sumida en la crítica evaluativa, con el peligro que esto suponía para la formación de los jóvenes y para la cultura en general, dado la gran influencia sobre la enseñanza y el consiguiente efecto sobre las nuevas generaciones de estudiantes que, para horror de Lewis, se acostumbraban a escribir trabajos sobre trabajos previos, razonando y argumentando sobre lo que otros había dicho, antes que sobre la obra misma. Estudiantes que incluso llegaban a despreciar y rechazar la lectura de ciertas obras anteriormente valoradas, y que ahora se negaban a leer (Lewis, 1961b, pp. 94, 128-29). Un peligro mucho mayor, advertía, que aquel del que nos quieren proteger los críticos vigilantes (Lewis, 1961b, p. 129), y que suponía una amenaza muy seria a la cultura.

Hay que tener en cuenta que ya en su ensayo *The Abolition of Man* (La abolición del hombre), escrito casi dos décadas antes de publicar *An Experiment in Criticism*, había hecho este tipo de reflexiones al cuestionar la crítica literaria y la enseñanza moderna:

In the first place, literary criticism is difficult, and what they actually do is very much easier. To explain why a bad treatment of some basic human emotion is bad literature is, if we exclude all question begging attacks on the emotion itself, a very hard thing to do. Even Dr Richards, who first seriously tackled the problem of badness in literature, failed, I think, to do it. To ‘debunk’ the emotion, on the basis of a commonplace rationalism, is within almost anyone’s capacity.

(Lewis, 1943b, p. 6)

(En primer lugar, la crítica literaria es compleja, y lo que realmente hacen (estos críticos evaluativos) es mucho más sencillo. Explicar por qué un mal tratamiento de algunas emociones humanas básicas es mala literatura, si excluimos todos los posibles cuestionamientos sobre la emoción misma, es algo muy difícil de hacer. Incluso el Dr. Richards, que fue el primero en abordar seriamente el problema de la maldad en la literatura, creo que no lo consiguió. ‘Desacreditar’ la emoción sobre la base de un racionalismo tópico, está casi al alcance de cualquiera)

Lewis escribe *An Experiment in Criticism* tras haberse cuestionado si este tipo de crítica en realidad le ha ayudado a apreciar o comprender alguna obra literaria, o parte de ella. Su respuesta es que los críticos que siguen esta corriente estarían en el último puesto de la lista en lo que a ayudarle a apreciar una obra se refiere (Lewis, 1961b, p. 121). Ocupados en evaluaciones y devaluaciones de tono elevado, aparte de denigrar los gustos de la mayoría de los lectores, no se ocupan de enseñarles a disfrutar de algo mejor (Lewis, 1961b, p. 112). Además, en último, caso, apunta, si bien leer críticas puede ser interesante, divertido o aportar ideas de forma retrospectiva, la ayuda que para la lectura puede proporcionar la crítica literaria está, en su opinión, sobreestimada. Habríamos de comprender que, al fin y al cabo, en el acto literario lo que importa es el hecho de que *reader meets text* (el lector se encuentra con el texto) (Lewis 1961b, p. 129), es decir, lo que cuenta es la experiencia literaria. De manera que, cada vez más alejado de esta forma de análisis y tras la saciedad y el exceso que encontraba en su época, acabó por aconsejar veinte años de abstinencia tanto de la escritura como de la lectura de crítica literaria de tipo evaluativo (Lewis, 1961b, p. 130).

Cabría entonces interrogarse sobre qué es lo que valora Lewis en el campo de la crítica: valora las opiniones de Matthew Arnold (1822-1888) reconocido poeta, teólogo

y crítico literario, creador del método *Objective Approach*, quien en su obra *Functions of Criticism at the Present Time* expuso la idea de que la crítica es *essentially the exercise of curiosity* (esencialmente el ejercicio de la curiosidad) y la definió como *the disinterested love of a free play of mind on all subjects for its own sake* (el amor desinteresado de la mente por el libre juego acerca de cualquier cosa considerada por sí misma). Arnold defendía la labor crítica como necesaria para propagar la buena literatura pero rechazaba el exceso de rigor y los perfeccionismos implacables en su práctica; consideraba que el mejor juicio de valor es “aquél que se forma casi insensiblemente en una mente clara y ecuánime, al tiempo que se adquiere un conocimiento nuevo” (Citado en Lewis, 1961b, p. 120).

Lewis coincidía con este autor en cuanto a que la función del crítico no consiste en imponer su juicio a los demás sino en mostrar, describir, definir al autor y su obra, situarlo en un contexto, y después dejar que los lectores, con ello mejor informados, saquen sus propias conclusiones. El crítico, sin perder de vista lo excelente, lo perfecto, el nivel que marca aquello que considera magistral, habrá de evitar imponer sus pretensiones perfeccionistas y, en cambio, se mostrará receptivo a todo aquello bueno que la obra pueda ofrecer, sin esperar que sea perfecto. Lewis apela a Chesterton, cuando éste dice que el crítico ha de ser *easy to please, but hard to satisfy* (fácil de contentar pero difícil de satisfacer) (Lewis, 1961b, p. 121).

Lewis admiraba la posición de Arnold porque le parecía una práctica muy útil, desde luego de una utilidad mayor que los juicios de valor positivos o negativos sobre los libros. Entendía que es una forma de análisis que se muestra válida para los escritores, pero sobre todo lo es para los lectores por su capacidad de prolongar y ampliar los momentos en los que un buen lector lee un buen libro, con lo que el valor de la literatura se actualiza, existe in *actu* (Lewis, 1961b, p. 121).

Junto a su admiración y reconocimiento por la labor de Arnold, defiende Lewis que son, en primer lugar, precisamente aquellos estudiosos menos brillantes, los encargados de preparar ediciones, los que analizan los textos, los comentaristas y los lexicógrafos, los que más le han ayudado a entender las obras mediante sus explicaciones de palabras difíciles o sobre alusiones en la obra. Unas aportaciones que considera de mayor utilidad que las valoraciones y las nuevas interpretaciones de la crítica de su tiempo.

En segundo lugar, reconoce la labor de los historiadores de la literatura porque según él, seguían el consejo de Arnold y se “quitaban del medio”. Su interés era describir libros, no juzgarlos. Al presentar las obras en su contexto, ayudan a entender la forma en que las ideas en ellas plasmadas respondían a una época y cómo eran recibidas por el público de su tiempo, aparte de descubrirle textos que desconocía. Por tanto, para el método lewisiano, una buena reseña, o un buen comentario por parte de un historiador de la literatura, que ni elogia ni condena, es mucho más capaz de corregir nuestros posibles errores o negligencias, en las que cae hasta el lector más experimentado y maduro.

En tercer lugar agradece Lewis su influencia a los críticos más emocionales que, hasta cierta edad, le transmitieron su propio entusiasmo. Tal vez no influyeron demasiado en el desarrollo intelectual del niño y el joven, pero sí le infundieron “coraje” y, en ese sentido reconoce que le fueron muy útiles (Lewis, 1961b, p. 122). De ese grupo, tan sólo menciona a uno, John William Mackail (1859-1945), de origen escocés, un reconocido estudioso de Virgilio que se desempeñó como profesor en Oxford y participó como reformador del sistema educativo británico de la época.

Finalmente, se interroga sobre el papel de los críticos renombrados, los grandes, y la influencia que estos tuvieron sobre sus lecturas (Lewis, 1960, p. 123). Se refiere a

Aristóteles, Dryden, Johnson, Lessing, Coleridge, el mismo Arnold, Pater, o Bradley, y concluye que no está seguro de que, en realidad, hayan contribuido a que, como lector, alcanzase mayor comprensión de una escena, un capítulo, una estrofa o algún verso.

Cuando leemos el comentario, el análisis de un crítico acerca de una obra, en la mayoría de los casos ocurre que antes hemos leído la obra que examina. Primero se disfruta de la lectura y, a posteriori, tal vez el crítico aporte claridad al texto, o acierte a señalar algún aspecto que se nos había pasado por alto. Pero lo cierto es que hemos leído la obra y, por eso mismo, podemos apreciar, disfrutar incluso, de los comentarios críticos. Para ilustrar su punto de vista, pone el ejemplo de Aristóteles, y se pregunta cómo podría saber si las cuestiones que plantea este autor sobre lo que debe ser una buena trama trágica son acertadas o erradas si no se ha leído *Edipo Rey*, por ejemplo. Sólo tras la lectura podremos afirmar: “Sí, efectivamente, la obra produce ese efecto”. Lewis cree que disfrutamos de los críticos y sus producciones porque hemos disfrutado antes de los autores y sus obras, nunca al revés (Lewis, 1961b, p. 123).

De ese modo, no niega que la crítica literaria puede arrojar luz retrospectiva sobre una lectura previa. Concede incluso que su trabajo puede ayudarnos a corregir algunas exageraciones o errores de lectura y, de ese modo, contribuir a mejorar una posterior. Entiende además que los buenos lectores, aparte de disfrutar de su experiencia lectora, gustan de “analizarla, comprenderla y expresarla”. Por añadidura, nuestra sociabilidad nos lleva a querer “comparar notas” con los demás, entender cuál ha sido la experiencia de otros y así ampliar o poner palabras a la nuestra. Porque el criterio de otras personas nos importa; las leemos con interés para ver en qué coincidimos y en qué no. Un interés que no sólo se aplica a la literatura, sino a todos los demás aspectos del arte y, en general, de la vida humana. De hecho, ésta es una de las formas que tienen los lectores de ir educando su experiencia literaria. Un punto de vista sobre el que Lewis ya había

reflexionado siendo muy joven aún: en carta del 14 de marzo de 1916 a su amigo Arthur Greeves, escribe: *When one has read a book, I think there is nothing so nice as discussing it with someone else, even though it sometimes produces rather fierce arguments* (Cuando leemos un libro, creo que no hay nada tan agradable como discutirlo con otra persona, incluso aunque esto a veces conduzca a discusiones bastante acaloradas) (Lewis, 1979, p. 94).

Por tanto, y en cierto sentido, Lewis (1961b, p. 124) valora el provecho que nos proporciona la lectura de los grandes críticos, pues sin duda poseen mentes de primer orden, pero al mismo tiempo opina que su papel como ayuda en la lectura de las obras literarias está sobrevalorado. En realidad, opina que antes de recurrir a comentarios y análisis ajenos, siempre será mejor releer el libro, que nos propondrá una lectura distinta a la primera vez, que leer una crítica sobre el mismo (Lewis, 1960, p. 123-124). La clave está en que no necesitamos que nos expliquen el *Logos* de una obra pues éste ha de llegarnos por sí mismo a través de la creación artística, el *Poiema* en la que se expresa.

10.2 *Logos y Poiema*

Lewis era, ante todo, filólogo; es decir, “un amante de las palabras” y, así, tenía sentido que conociese y emplease el término *Logos*. Sin embargo, *Logos* es quizás el concepto con la polisemia más extensa, e incluso contradictoria, de la Historia de la Filosofía, y, por esa razón, su abordaje sería complejo e inabarcable en este trabajo de investigación. En nuestro caso la intención que subyace se fundamenta en una lectura estético-espiritual, y en último término existencial, más que filosófico-teológica del concepto de *Logos* que, creemos, se ajusta adecuadamente al pensamiento y obra de Lewis. De modo que nos centraremos en el sentido que el término tiene para nuestro autor en relación con la literatura.

El origen de la palabra está en la raíz indoeuropea *leǵ*, que significaba “recoger”, “recolectar”, “seleccionar”, lo que implica la existencia de un criterio que rige esa selección. A partir de *leǵ* encontraremos, según el *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española* (Roberts y Pastor, 2009, pp. 94-95), sus derivados en la lengua pos. got. *Lekeis*: “que pronuncia palabras mágicas”, en el anglo *læce*: “médico”, y en alto alemán antiguo *lāchi*: “curación”, en latín *leǵo*, “recoger”, “recolectar”; “leer” y aparece igualmente en *leb-* “labio”, “lip” en inglés.

En griego *λόγος* es “expresión”, “cuento”, “la palabra que se va a decir”, lo que se dice o cuenta cuando esto ha sido pensado y meditado, el discurso, pero también el contenido, lo que alguien transmite con la palabra y otro escucha. Esta raíz, a través del latín, dará lugar en castellano a las palabras leer, lector, colegio, lógica, ley, diálogo, filología, y tantos otros.

A lo largo del tiempo, la palabra *Logos* irá adquiriendo significados distintos en diferentes contextos y saberes, si bien esos significados mantienen una vinculación común en la idea que subyace en todos ellos, tal y como expuso el profesor Juan Antonio Negrete en la conferencia que sobre el *Logos* impartió en La Torre del Virrey el 3 de octubre de 2020 dentro del ciclo *Europa como platonismo*. (Negrete 2020).

En el caso de Lewis, el significado que va a seleccionar es el proveniente de la tradición clásica y cristiana; es decir, el *Logos* considerado como la forma, en un sentido aristotélico, lo que informa y da forma a la materia y, al mismo tiempo, como la Palabra que cura²⁶. E incluso en alguna ocasión llega a identificar el *Logos* con una imaginación primaria, divina, a la cual denomina la Gran Imaginación. En su libro *Reflections on the Psalms* (Reflexiones sobre los Salmos), aparece la idea de que esa Gran Imaginación creó la Naturaleza y que, cuando quiso expresarse en el lenguaje

²⁶ La idea de la Palabra que sana la encontramos también en los evangelios: “...di sólo una palabra y mi siervo será curado” Mateo 8:8. (BAC, 1955)

humano, el lenguaje escogido por encima de cualquier otro fue la poesía: *For poetry too is a Little incarnation, givving body to what had been before invisible and inaudible.* (Porque la poesía es una pequeña encarnación, que da cuerpo a lo que antes era invisible e inaudible) (Lewis, 1958, pp.6-7). Por tanto, el género poético le merece la consideración máxima como expresión literaria; pues en su hacer el poeta actuaría como intermediario, a modo de un médium, que dejando su yo a un lado, es capaz de percibir y manifestar aquello que es imperceptible para los sentidos físicos (Lewis, 2019, p. 153).

Lewis mantiene que en el acto de leer confluyen el autor, el texto y el lector. El autor, inspirado por el *Logos*, transmite en la obra una simiente que germinará en el espíritu del lector, si el terreno es propicio²⁷, originándose un proceso generador análogo al que se da en la naturaleza física de las cosas. Lo que inicia ese proceso fecundante es el amor del autor por la literatura que se completa con la recepción de la obra por parte del lector.

El *Logos* transmite pues un mensaje que se encarna a través de la obra literaria. La escucha de ese mensaje provoca en el lector un “anhelo” (*longing*), ese estado del espíritu que hemos explicado en capítulos anteriores. No obstante, advierte, no debemos creer que la emoción que nos produce la belleza que encontramos en la obra literaria, musical, artística, sea mérito de la obra en sí misma. Si sentimos ese “anhelo” es porque nos ha alcanzado el mensaje del *Logos* infundido en la obra²⁸. Dejó explícito este pronunciamiento en el sermón que leyó en la iglesia de Santa María la Virgen de

²⁷ Para los estoicos era igualmente la razón seminal (*logos spermatikos*) el principio rector de la vida. De ahí que, desde una perspectiva práctica, mantuviesen que conocer el *Logos* supone comprender la vida; la persona sabia así lo entiende y, por tanto, procura ajustar su vida a esa razón universal. El *Logos* es, en este sentido, el orden cósmico que rige toda la creación y que se manifiesta en forma de destino o providencia o naturaleza. Es la ley eterna tras todo lo manifiesto, lo que siempre ha existido y existirá por siempre; una inteligencia generadora que tendría su semejanza a escala humana en nuestra inteligencia humana, que, por tanto, también sería *Logos*, perteneciente a, o parte de, el *Logos* universal.

²⁸ Noción que enlaza con la idea platónica de reminiscencia del mundo de las Ideas.

Oxford en junio de 1942, titulado *The weight of Glory* (El peso de la gloria), que ya había sido publicado en 1941 en la revista *Theology*: “*The books or the music in which we thought the beauty was located will betray us if we trust them; it was not in them, it only came through them, and what came through them was longing*” (Lewis, 1941, p. 3) (Los libros o la música en los que pensamos que está la belleza nos traicionarán si confiamos en ellos: porque no está en ellos, sino que llegó a través de ellos, y lo que así nos alcanzó fue el anhelo).

Ahora bien, la relación de ese sentimiento de “anhelo” con el *Logos* sería difícil, si acaso posible, de aclarar por completo. No obstante, hay una conexión entre ambos: el anhelo es un sentimiento que se despierta con la escucha del *Logos*, que, al fin y al cabo es la palabra primigenia que trae mensajes de lugares distantes, pero de alguna manera ya conocidos, y que con ello evoca en el lector una especie de reminiscencia o recuerdo que es, a su vez, lo que le provoca ese anhelo por el lugar original perdido.

Es gracias a su sensibilidad como el autor estaría en contacto, consciente o inconscientemente, con el *Logos* y, gracias a su técnica artística, sería capaz de transmitirlo en su obra. A partir de ahí el lector lo percibe, su imaginación lo capta y su entendimiento lo descifra a partir de esa obra a la que se ha entregado. De modo que autor y lector, oyente o espectador, participan del mismo sustrato y proceso; si bien cada uno desde una posición, comparten el *Logos*, que es universal y para todos. De esto se sobreentiende que Lewis no pone toda la exigencia de la transmisión del mensaje en el autor, sino que afirma que el lector tiene también la responsabilidad de permitir que el mensaje le alcance. De esta idea parte su perspectiva, fundamento de su propuesta de crítica literaria, de considerar la “experiencia lectora” central en el análisis literario.

De modo que la obra literaria, entendida en un sentido estricto, podría, siendo ésta una de las ideas más importantes del ensayo, ser considerada desde dos puntos de vista

o, “luces”, como él mismo las denomina: una sería el “significado” que subyace a la obra y la otra el “ser” o el “cómo es” esa obra. Es la diferencia entre el *Logos* (lo que se dice, lo que se transmite, el mensaje) y el *Poiema*, palabra de origen griego que vendría a significar las hechuras, la disposición de las partes, el cómo está hecha, la manera en que ha sido construida²⁹. Es evidente que, entre ambas, existe una separación, pues una es del orden de lo material y la otra no: el *Poiema* se construye entre el autor y el lector, el *Logos* es previo a ambos, pues es la fuerza creadora que se convierte en obra de arte gracias a su “encarnación” en un *Poiema*. La sensibilidad del autor le permite captarlo; su técnica le capacita para dar forma y ordenar las palabras en una estructura configurada en un patrón que, posteriormente, tomará forma en la imaginación del lector mediante imágenes, pensamientos y reacciones de emoción. Pero, de todas formas, por muy bella que sea la obra final, por muy perfecta la técnica con la que está dispuesta, lo que da sentido y finalidad a la obra es siempre el *Logos*³⁰, pues todas las impresiones, emociones, representaciones e ideas que la obra hace surgir en los lectores se dirigen a y regresan hacia el *Logos* que la informa; de modo que la obra literaria no tendría sentido sin su presencia.

El *Logos* es, en definitiva, la palabra creadora, en el sentido de la palabra más allá de lo perceptible, la palabra que viene de un mundo primigenio e insufla su aliento vital en la obra. En cuanto *Logos*, la obra literaria narra una historia, expresa emociones, describe personajes o lugares, apela al lector, le exhorta, le reprende o lo mueve a *pathos* o a risa. Como *Poiema*, a causa de la disposición armónica de sus partes

²⁹ Recordemos Efesios 2:10: “Porque somos hechura de Dios, creados en Cristo Jesús para buenas obras, las cuales Dios dispuso de antemano a fin de que las pongamos en práctica.”: Los hombres serían la obra de Dios, creados con forma y contenido.

³⁰ Hamvas lo expresa del siguiente modo(2017, pp. 130-136): “En el *Logos* se manifiesta por primera vez el espíritu por separado, el Uno ancestral en el que son uno el hombre y el mundo, es una la humanidad toda, son una la vida y la verdad” y cita a Heráclito: “Sabio es que quienes me oyen, no a mí, sino al *Logos*, coincidan en que todo es uno”, “porque el *Logos* no es tan sólo unidad, sino unión”. El *Logos* es aquello subyacente en la realidad, lo que la informa, lo que reúne todos los elementos y une a todos los seres humanos con el orden del universo, lo que todos conocen, porque “común es a todos el pensar”.

mediante sus cualidades sonoras, el equilibrio y el contraste, la variedad y sucesión de las partes, la estructura interna que sostiene su forma y el ritmo narrativo, la obra literaria es “*an ‘objet d’art’, a thing shaped so as to give great satisfaction*” (un “objeto artístico, dotado de una forma, literaria, capaz de producir gran deleite) (Lewis, 1961b p. 131-132). De ahí que, una vez conocido, el lector quiera volver a encontrar deleite en sucesivas lecturas. Ahora bien, apunta Lewis, esa noción del goce que proporciona la buena literatura habrá que matizarla, definir qué es ese placer, puesto que una teoría puramente hedonista del arte no sería más que “una mera abstracción que denota demasiadas cosas y connota demasiado pocas” (Lewis, 1961b, p. 90).

De la relación del lector con el *Logos* deduce la diferencia substancial entre una lectura estrictamente literaria y la lectura de obras científicas o divulgativas, de carácter objetivo, es que en estas últimas nos limitamos a adquirir el conocimiento y la información que nos proporciona los datos y los hechos, y para ello no necesitamos “creer o aprobar el *Logos*” (*we need not believe or approve the Logos*) (Lewis, 1961b, p. 136) que las infunde, y tampoco la belleza de sus sucesivas partes nos interesará especialmente, si bien cualquier lector agradecerá la armonía en razonamientos, deducciones, exposiciones y conclusiones cuando lee para estudiar o informarse, pues las imprecisiones semánticas, sintácticas o morfológicas no sólo afean el discurso, sino que lo entorpecen y oscurecen.

En cambio, si no creemos o no aprobamos ese *Logos* en *La Divina Comedia*, o en *El rey Lear*, o en las obras de Milton, Austen, Chesterton o Kipling, por citar a algunos autores, qué sentido, se pregunta Lewis tendría “ocupar nuestros corazones” con historias que no han ocurrido, pasar el tiempo imaginando lugares como el infierno de Dante, o cosas, como el barco esquelético en *La balada del viejo marinero*, de Coleridge o “vivir vicariamente sentimientos que bajo ningún concepto querríamos

tener o prestar atención a asuntos que pueden no haber existido nunca” (Lewis 1961b, p. 136). No se podría aducir que la misma forma de la obra, su *Poema*, con su armonía y belleza nos inducirían a ello, pues ninguna belleza podría sostener la atención del lector durante toda la obra si no hubiese algo más detrás que la infunde de sentido. Si leemos cosas que sabemos que no son acordes a la realidad será porque algo nos mueve a esa actividad y al hacerlo obtenemos placer. Lewis propone que dos serían los impulsos que nos impelen a interesarnos por esas historias.

10.3 El impulso primario y el impulso secundario

El impulso primario de todo ser vivo es mantenerse, aumentar, crecer e ir más allá de sí mismo. “*The primary impulse of each is to maintain and aggrandise himself.* (El primer impulso de una persona sería la conservación y desarrollo de su ser) (Lewis 1961b, pp. 137-138). Para el autor de *An Experiment*, todo ser humano pretende ir más allá de sus fronteras y límites personales (pensamiento que enlaza con la idea de la “elevación del Ser” de Coleridge, vista en el capítulo dedicado a la imaginación). Una expansión del yo que se puede lograr a través de los afectos, de la religión, de la contemplación de la naturaleza, de la actividad artística, o del conocimiento intelectual; una de esas maneras sería mediante la literatura, la “buena lectura”.

Sostiene que, lejos de conformarse cada uno con ser una “mónada de Leibniz”, deseamos participar de la existencia no sólo a través de nuestra vida, sino también a través de las vidas de nuestros semejantes. Nos ocupamos en observar sus acciones, las consecuencias de esta o aquella elección que han tomado, los sentimientos que los mueven, sus deseos, intenciones y propósitos. Nos convertimos en observadores no tanto de su psicología como de sus puntos de vista respecto al mundo, pues no nos contentamos únicamente con nuestra visión de las cosas. Al fin y al cabo “no puede uno encerrarse en un armario; eso no lo hace una persona sensata” como ya hemos visto que

advirtió Lewis en *El león, la bruja y el armario*, el primero de los volúmenes de *Las Crónicas de Narnia*. Queremos escapar de la ilusión, o de la limitación, de las propias percepciones: *We want to see with other eyes, to imagine with other imaginations, to feel with other hearts, as well as with our own* (Queremos ver con otros ojos, imaginar con otras imaginaciones, sentir con otros corazones, además de con el nuestro) (Lewis, 1961b, p. 137).

Necesitamos ventanas desde las que mirar el mundo. Las reclamamos, buscamos puertas para entrar en él. De ahí que tras leer una gran obra queda el sentimiento de *I have got out. Or from another point of view, I have got in; pierced the shell of some other monad and discovered what it like is inside* (He salido. O, depende de cómo se mire, he entrado, penetrado a través de la concha de otra mónada y descubierto cómo es por dentro). (Lewis, 1961b, p. 137). Es decir, salimos a los que nos une para tratar de entendernos, y lo que nos une es el *Logos*.

Tras el primario, el impulso secundario que nos impulsa a leer obras narrativas sería el de “salir de uno mismo, corregir su provincialismo y, de paso, curar su soledad” (*The secondary impulse is to go out of the self, to correct its provincialism and heal its loneliness*) (Lewis, 1961b, pp. 137-138), pues la comprensión de la existencia puede llegar de sensibilidades y realidades muy distintas a la nuestra.

Salir de nosotros mismos supone encontrarnos con los demás, abandonar, siquiera momentáneamente, los muros en los que nos encierra la construcción del yo, por otra parte imprescindible para mantener la individualidad. La “buena lectura” nos permite esta salida. Igualmente la permitirían el amor, la práctica de la virtud, el conocimiento, la contemplación del arte o la entrega a algún proyecto que trascienda lo meramente personal. Esto supondría, en opinión de Lewis, un engrandecimiento del ser al mismo tiempo que una aniquilación temporal del mismo, pero él sabe muy bien que esta es una

vieja paradoja y así lo señala con una cita del evangelio de Lucas, 9:24: “Quien perdiere su vida por amor de mí, la salvará” (BAC, 1955).

Sin embargo, como hemos apuntado, la buena lectura no gratificaría nuestra curiosidad sobre la psicología de otra persona, pues no es una cuestión de conocimiento (*knowing*) en el sentido de aprendizaje intelectual, sino de encuentro con la experiencia. Se trata de *connaitre* (conocer), no de *savoir* (saber), sería, en palabras de Lewis (1961b, p. 138), un *erleben*, es decir, no tanto saber en un sentido intelectual, mental y abstracto, como experimentar, atravesar una experiencia, presenciar, sufrir, vivir, que todas esas acepciones posee la palabra en lengua alemana. Una idea clave para su método basado en la “experiencia lectora” que ya había adelantado Lewis muchos años antes en el prefacio que escribió para *The Paradise Lost* (El paraíso perdido) de Milton y en el que retoma una cita de Pope:

You must, so far as in you lies, become an Archean chief while reading Homer, a medieval knight while reading Malory, and an eighteenth century Londoner while reading Johnson. Only thus will you be able to judge the work “in the same spirit that its author writ” and avoid chimerical criticism. (Lewis, 1942c, p. 58)

(Debes, en la medida de tus posibilidades, ser un jefe aqueo mientras lees a Homero, un caballero medieval mientras lees a Malory, y un londinense del siglo XVIII mientras lees a Johnson. Sólo así podrás juzgar la obra “con el mismo espíritu con que el autor la escribió” y evitar la crítica quimérica)

Es decir, necesitamos sentarnos en ese lugar que otro espectador ha ocupado en el teatro del mundo y ver la representación a través de sus lentes mientras nos sentimos a una distancia segura de esas emociones de miedo, pasión, alegría que se despliegan ante

nuestra vista. Carece absolutamente de importancia si cualquiera de esos eran los estados de ánimo del autor cuando escribió la obra o no, lo importante es que nos los haga vivir (Lewis, 1961b, p. 138). Ahí radicaría el verdadero sentido y el valor de la buena literatura considerada como *Logos*: *This, so far as I can see, is the specific value or good of literature considered as Logos; it admits us to experiences other than our own*". (Esto es, tal y como yo lo veo, el valor específico de la literatura considerada como *Logos*; nos da acceso a una experiencia distinta de la nuestra) (Lewis, 1961b, p. 141). Si bien, siendo diferente a la nuestra, o presentándose bajo otra perspectiva, pertenece a un bagaje común a toda la humanidad, pues *My own eyes are not enough for me; I will see through those of others* (Mis ojos no me son suficientes; quiero ver a través de los ojos de los otros" (Lewis, 1961b, p. 141).

Lewis necesita ver la realidad a través de los ojos de otros, los suyos propios no le son suficientes. Y en ese *will* del inglés así empleado en la oración está la marca no sólo del futuro, sino también de una voluntad de que se cumpla. Quiere ver lo que otros han vivido, inventado, experimentado, hasta el punto de que, amante como era de los animales (recordemos que sus primer escrito siendo aún niño fue *Animal-Land*, al igual que sus primeros dibujos fueron de animales), desearía que estos también pudieran contarle lo que sienten, perciben y experimentan ante la realidad.

Es ésta una de las ideas clave en *An Experiment in Criticism* y que se podría formular de la siguiente manera: el *Logos* sería el sustrato universal que compartimos y al que accedemos de forma individual a través del *Poiema*, su proyección singular en cada obra. Ambos aspectos forman la indisoluble dupla fondo y forma en la obra literaria.

Junto a esto, Lewis añade otra función de la literatura, la gran literatura. *Literary experience heals the wound, without undermining the privilege of individuality... Here,*

as in worship, in love, in moral action, and in knowing, I transcend myself; and am never more myself when I do (La experiencia literaria cura la herida sin destruir el privilegio de la individualidad... aquí, como en el culto, el amor, acción moral y en el conocimiento, me trasciendo a mí mismo; y nunca soy más yo mismo que cuando lo hago) (Lewis, 1961b, p. 141). Las emociones de masas, como pueden ser los grandes espectáculos, los grandes conciertos, las manifestaciones políticas, curan la herida de la soledad, pero al precio de destruir la individualidad, pues en ellas los yos individuales se funden unos en otros y se hunden en la sub-individualidad. De ahí que el valor de la buena lectura en este terreno sea incomparable, pues nos permite conectar con el fondo común universal pero de forma individual y sin perdernos en un maremágnum informe y desordenado.

El hecho de que unas obras nos interesen más que otras es una cuestión que depende de los diversos factores que conforman nuestra personalidad, de nuestras pasiones, de las experiencias previas que hayamos vivido, incluso también del momento vital en el que nos encontremos; pero todo cabe en la experiencia literaria: lo ambiguo, lo obscuro, lo trágico, lo hermoso, lo divertido, a todo ello “La literatura les da entrada a todos ellos” (*Literature gives the entrée to them*) (Lewis, 1961b, p. 140)³¹.

Por eso, porque todo cabe y lo podemos encontrar todo, Lewis no quiere dejar pasar la ocasión de recordarnos la gran parte del ser que aquellos que han sido lectores toda la vida les deben a los autores. Entre otras cosas, como el entretenimiento o el alivio de la soledad, les debemos agradecimiento por la riqueza de perspectivas que nos ofrecen y por como eso ha contribuido a ensanchar y ahondar nuestra experiencia.

Volviendo a la relación entre *Logos* y *Poíema* surge otra idea fundamental en *An Experiment*: las grandes obras de la literatura estarían interconectadas de una forma que

³¹ En este pronunciamento, enlaza Lewis con la teoría de la mimesis de Aristóteles: la forma esencial en que el arte opera para representar la actividad humana.

podríamos describir como orgánica, tal y como ocurre con los árboles en un bosque. Es decir, todas están conectadas al *Logos*, el sustrato universal. Aceptada esta vinculación interna, Lewis considera que, por tanto, no importa en qué punto de la cadena un lector entre en el sistema literario europeo, una cosa conducirá a la otra, una obra a otras, unas referencias, o alusiones, a otras obras; lo único que es necesario hacer es ese acto de abandono, siguiendo el lema “*Look, listen and receive*” (Mira, escucha y recibe). Explica cómo llegó a esta conclusión a través de su propia experiencia, recogida en su autobiografía, a los doce o trece años, leyó y se apasionó por la obra *Sohrab and Rustum: An Episode*, de Matthew Arnold, publicada en 1853. En este poema narrativo de carácter trágico se narra un episodio persa en el que el rey Rustum mata a su hijo Sohrab en combate cuerpo a cuerpo, sin saber que es su hijo, pues este había desaparecido muchos años antes. Los críticos mantenían que era un texto que sólo se podía apreciar si en él se descubrían los ecos de *La Iliada*, pues el estilo de Arnold imitaba el de Homero. Sin embargo, Lewis no había leído a Homero por entonces. Así que en su caso ocurrió al revés: cuando más tarde leyó *La Ilíada*, encontró en esta obra reminiscencias de *Sohrab*, cosa que le alegró sobremanera (Lewis, 1955b, p. 57). A través de estos ejemplos, podemos apreciar la interrelación entre las grandes obras de occidente, al menos, que aparecen interconectadas por una red que, en último caso, se deduce, está sostenida por el *Logos* que a todas ellas informa.

En resumidas cuentas, el valor de la buena literatura considerada como *Logos* reside en que nos permite el acceso a experiencias y las sensibilidades de otros, y que tienen el mismo valor, ni mayor ni menor, que la propia. Que unas nos interesen más que otras, es ya una cuestión que depende de los diversos factores que conforman nuestra personalidad, así como de las experiencias vitales y literarias que hayamos vivido, el contexto histórico y social en el que nos desenvolvemos, e incluso también

del momento existencial en el que nos encontremos. Esto lleva a Lewis a llamar la atención sobre la gran parte de su ser que, aquellos que han sido lectores toda la vida, les deben a los autores: es una deuda impagable, naturalmente, como la que se tiene con cualquier gran maestro. Esto lo comprobamos, apunta Lewis, con nuestros amigos que no son lectores; por muycho sentido común que tengan, por muy buenos que sean, tienden a vivir en un mundo más pequeño, más provinciano.

10.4 El artista y la obra de arte

Hagamos en este punto un aparte para reparar en la figura del artista, el hacedor de la obra. El gran artista no puede ser, en opinión de nuestro autor, una persona vana o superficial, ni en lo que piensa ni en lo que siente. Para que la historia que nos narre cobre vida, ha de estar impregnada de todo su conocimiento, saber, experiencia, imaginación y sensibilidad. Más aún, la historia que nos narre ha de estar traspasada por la forma en que el artista “siente” la vida, el sabor que tiene para él o ella; un elemento clave, pues determinará la atmósfera que se respire en su narrativa.

Una atmósfera que puede ser estimulante si la obra es buena, o sensiblera y asfixiante, si es mala. La obra de calidad nos transmite muchas verdades psicológicas y espirituales y nos induce a reflexiones que se transmiten mediante lo que Lewis denomina “espíritu” (“casi en un sentido químico”) o *Logos* de la obra de arte, pero no porque ésta sea el vehículo de una filosofía o de una ideología. Si lo entendiésemos de esta última manera, faltaríamos al respeto tanto al artista como a su labor, porque obviaríamos el hecho de que toda obra artística, literaria en este caso, no sólo significa, sino que, además de *Logos* (lo dicho), es *Poiema* (lo hecho).

Cuando se olvida este carácter de objeto artístico que posee la obra literaria y el lector se queda tan sólo con las reflexiones, los comentarios, las observaciones, las enseñanzas que transmite, que el autor emite o que el lector elabora en la lectura, por

muy profundas y reveladoras que puedan ser, se incurre en un caso de “uso” y no de “recepción” de la obra (Lewis, 1961b, p. 83). Al obviar su carácter artístico inevitablemente queda reducida en su valor pleno. Sin que estas afirmaciones supongan negar que en toda buena obra literaria se transmite algo que tiene que ver con la verdad, el pensamiento o con una visión del mundo, el Logos que la infunde, que es la materia que se concreta en una forma, lo universal que se encarna en lo individual.

Una obra que se califica como buena habrá de combinar de forma armoniosa dos tipos de órdenes diferentes: por un lado los hechos que componen la trama, han de mostrar un orden cronológico (que puede aparecer roto en su secuencia, pero está) y causal; lo mismo que ocurre en la vida real. Por otro lado, el segundo orden supone que en el interior de la obra los capítulos, escenas, y las divisiones en que esté estructurada, habrán de relacionarse entre sí de forma acorde a un diseño, elegido por el artista y, en parte, determinado por el género (Lewis 1961b, p. 83). De este modo, el escritor guiará sutilmente y de forma rítmica la imaginación y emociones del lector para que vayan alcanzando los diferentes planos de la obra, como si de una danza o de la celebración de un rito se tratase. Para construir la obra empleará el autor contrastes de velocidad que se mantengan en equilibrio entre lo más oscuro y lo luminoso, lo complejo y lo sencillo, pero sin caer en una simetría demasiado perfecta, que imprimiría un tono aburrido y artificioso a la forma del texto. Usará también de anticipaciones, resonancias y ciertas repeticiones que actúen como eco. Ahora bien, este segundo orden, el causal, está al servicio del primero, el cronológico, con el que no debe interferir u obstaculizar. Y un requisito más que habría que añadir, parafraseando a Lewis (1961b, p. 84), cada episodio, diálogo descripción, explicación, incluso diríamos que cada oración, ha de resultar agradable e interesante por sí misma, sin que su valor literario dependa (o lo haga en la menos medida posible) de otros pasajes del mismo texto.

Para Lewis, la forma de la obra de arte no lo es todo pero sí tiene una importancia capital, pues, repetimos una de las ideas fundamentales del ensayo, mediante la forma, a través del *Poiema*, es como se transmite el *Logos*:

It is only by being a Poiema that a Logos becomes a work of literary art at all. Conversely, the imaginations, emotions, and thoughts out of which the Poiema builds its harmony in us by, and directed towards the Logos and would have no existence without it. (Lewis, 1961ba, p. 135)

(Sólo porque es un *Poiema* se convierte el *Logos* en obra de arte literaria. A la inversa, las imaginaciones, emociones y pensamientos con los que el *Poiema* construye su armonía, dirigidos por y hacia el *Logos*, no tendrían existencia sin él).

It is no use to evade the question by locating the whole goodness of a literary work in its character as Poiema, for it is out of our various interests in the Logos that the Poiema is made. (Lewis, 1961b, p. 136)

(De nada sirve tratar de eludir la cuestión atribuyendo todo el valor de la obra literaria a su aspecto de *Poiema*, porque el *Poiema* se configura con los diferentes intereses que el *Logos* suscita en nosotros)

10.5 La obra literaria como co-creación entre autor y lector

La literatura proporciona placer, sostiene Lewis; afirmación con la que cualquier lector estaría de acuerdo. Ahora bien, no se trata de cualquier clase de placer, o de un placer indeterminado e indefinido, sino el propio que produce la literatura, en cuanto que la lectura provoca reacciones de disfrute debido al ejercicio que en su práctica hacemos de nuestras facultades: la estimulación de la imaginación, de la memoria, la

incitación de la fantasía y la estimulación emocional y sensorial. Definir este tipo de placer, lleno de matices y compuesto de diferentes ingredientes sería el terreno donde el crítico habría de hacer el mayor trabajo (Lewis 1961b, p. 133).

Para examinar y profundizar en la idea del goce que proporciona la lectura, Lewis recurre de nuevo a su distinción entre las dos vertientes desde las que considera la obra literaria y que ya han sido explicadas: de una parte es *Logos* (algo dicho) y de otro es *Poiema* (algo hecho), dos características que son inseparables si no es por un acto de abstracción, y cuanto mejor es la obra, mayor sería esa abstracción. Sin embargo, no hay forma de evitar ese proceso mental si se quiere analizar la obra. (Lewis, 1961b, p. 132)

En cuanto a eso que llamamos *Poiema*, no es más que una metáfora para Lewis (1961b, p. 133), puesto que no hay forma en la obra literaria tal y como puede haberla en una escultura o en un edificio, pero es una figura que nos va a resultar muy útil para el propósito del experimento; considerar que el *Poiema*, la obra literaria, es una creación entre el autor y el lector. El lector participa en la construcción imaginando, sintiendo, pensando, si bien bajo el orden que marca el autor. Y bien podríamos decir que cada dupla compondrá una obra diferente, pues ningún lector podrá imaginar, sentir o pensar la obra de un autor de la misma manera que lo hace otro.

De esa construcción conjunta entre escritura y lectura, en la que ambas se complementan, surge lo que llamamos literatura. Una actividad renovada cada vez que volvemos a la obra pues, inevitablemente, habremos cambiado. De manera que ante la misma construcción, imaginaremos, sentiremos y pensaremos cosas distintas a las que habíamos experimentado anteriormente en relación con esa misma obra.

It is only by being also a Poiema that a Logos becomes a work of literary art at all (Gracias al *Poiema* un *Logos* llega a convertirse en una obra de arte literaria). Y a la inversa, sólo el *Logos* es capaz de hacer surgir en nosotros las imaginaciones,

emociones y pensamientos con los que el *Poiema* ha construido su armonía, las cuales no podrían existir sin un *Logos* subyacente.

Para aclarar este punto pone dos ejemplos extraídos de piezas literarias de dos autores que son muy de su gusto y que, por eso mismo, mencionados en otras ocasiones a lo largo de este trabajo. Así, nos dice, cuando imaginamos al rey Lear en medio de la tormenta, participamos de su cólera, sentimos miedo y compasión. Unas emociones que, en sí mismas, no surgen de algo que es literario y verbal; surgen de la pauta que Shakespeare sigue para describir la tempestad, la furia de los elementos en paralelo con la cólera del hombre, siguiendo un orden que nos conduce a ellas como si de una danza se tratase.

Este mismo juego literario se observa en los versos de *The Apparition* (La aparición) de John Donne: el poema comienza de forma injuriosa hacia la amante que lo ha abandonado y pronto se transforma en voz reticente y amenazadora, llegando a un clímax que resulta siniestro por la crueldad del golpe final (momento en el que no podemos evitar sentir temor y compasión por alguien que es amenazado de una forma tan vil, propia de un bellaco). Lewis señala, que, en este caso, la disposición interna de las imágenes en el poema da forma al rencor del amante despechado. El mismo proceso encontraríamos en Dante (otro de su grandes favoritos), que ordena y modela nuestros sentimientos y representaciones del universo de acuerdo a sus ideas, o figuraciones sobre el mismo, a través de imágenes y símbolos dispuestos de una forma determinada (Lewis, 1960, 135).

Para Lewis el placer que derivamos de nuestra cooperación en la construcción de la obra sería más semejante a la que obtendríamos tomando parte en una danza bajo la dirección de un coreógrafo, que al deleite conseguido mediante la contemplación de un jarrón, una joya o una casa. Nuestra participación activa en esa construcción del *Poiema*

de la obra nos proporciona el placer que surge, además de por la ya mencionada satisfacción que se deriva del empleo de nuestras facultades (Lewis, 1961b, p. 133), por el placer que nos proporciona ser “subcreadores”, como señalaba Tolkien (1947, p. 23) en el epílogo de su ensayo *On Fairy Stories (Sobre los cuentos de hadas)*, en donde expuso su teoría de que todo ser humano necesita ser partícipe en la creación de algo superior que vaya más allá de sí mismo.

El mismo hecho de que al cerrar una gran obra nos encontremos en un estado de ligero cansancio, de olvido de nuestras inquietudes, de una cierta relajación, indicaría que su lectura nos ha sentado bien. Aunque no como el efecto de un tranquilizante, ni siquiera como una sensación de catarsis, siguiendo la teoría aristotélica. Mucho menos como una especie de satisfacción de nuestras fantasías más egoístas (*egoistic castle-building*, o por un combinación de deseos contrarios; por ejemplo, la posibilidad de ser valiente y cobarde a la vez o generoso y mezquino, como proponía la teoría del crítico evaluativo I.A. Richards, algo que para Lewis (1961b, p. 134) supone una de las formas más bajas y debilitantes de la fantasías egoístas.

Lo mismo rechaza que haya que buscar en la literatura ese tipo de deleite que deriva de la satisfacción de ver confirmados nuestros puntos de vista sobre la vida, o nuestras ideas filosóficas. Al menos, concede Lewis, tanto la teoría de Aristóteles como la de I.A. Richards colocan la bondad de la lectura en lo que, como lectores, nos ha ocurrido mientras leíamos, y no en alguna consecuencia posterior de esa lectura. Por otra parte, si bien puede ser una consecuencia aceptable, no sería una forma válida el acercarse a las obras esperando, en primer lugar, mejorar como seres humanos, tener más conocimiento o servirse de ella con fines higiénicos o terapéuticos. Pues de ser así, el lector estaría “usando” la obra y no “recibiéndola”; es decir, el fin último de ese acto

sería la persona misma que lo realiza, su beneficio o bienestar, mientras que aquello que debería tener un valor autónomo se convierte en un medio:

But to come to a particular game with nothing but a hygienic motive or to the tragedy with nothing but a desire for self-improvement, is not really to play the one or to receive the other. Both attitudes fix the ultimate intention on oneself. Both treat as a means something which must, while you play or read it, be accepted for its own sake. You ought to be thinking about goals not about fitness.
(Lewis, 1961b, pp. 8-9)

(Sin embargo, acercarse a un juego sin otro motivo que el higiénico o a la tragedia sin más que un deseo de superación personal, no es realmente jugar a lo uno o recibir la otra. Ambas actitudes fijan la atención última en uno mismo. Ambas tratan como un medio algo que, mientras se juega o se lee, debe aceptarse por sí mismo. Hay que pensar en los objetivos y no en estar en forma).

10.6 Mirar. Escuchar. Recibir

Look. Listen. Receive. La fórmula “Mirar. Escuchar. Recibir” es la primera demanda que, según el autor de *An Experiment* (Lewis, 1961b, p. 18), toda obra de arte presenta al lector como condición previa para la práctica de una buena lectura. Un lema al que en alguna ocasión añade *Wait. Attend* (Esperar. Prestar atención) (Lewis, 1961b, p. 23). Con esas palabras advierte al lector que, como primer paso, ha de suspender el juicio y rendirse al objeto artístico que tiene ante sí para que éste pueda manifestarse sin cortapisas. Tras esa necesaria rendición inicial a la obra, ya podrá decidir si le gusta o no, si le interesa o no (Lewis, 1961b, p. 14, 19). De no ser así, si el acercamiento a cualquier obra se hace mediatizado por ideas o sentimientos preconcebidos, estos se convierten en murallas que impedirán que el mensaje alcance al receptor.

El verdadero lector se acerca a la obra *whole-heartedly* (de todo corazón), se hace receptivo a ella tanto como puede; le ilusiona el hecho mismo de tener el objeto en sus manos: abrir el libro, hojearlo, apreciar su factura; se vuelve por completo receptivo a cada libro, incluso a las diferentes ediciones; empieza a amar la obra aún antes de comenzar a leerla. El lector descuidado, en cambio, apenas se fija en esos detalles; acostumbra a coger el libro de forma rápida y sin prestar demasiada atención a su factura, su olor o la tipografía que se usa hoy en día; le da lo mismo leer en un libro en formato digital que uno encuadernado.

De ahí que en ese primer encuentro con la obra, ya suele quedar clara la posición que el lector adoptará frente a la misma: la mayoría *usará* el arte, mientras que la minoría la *recibirá*. Esta manera tan diferente de situarse ante el arte es lo que permite, o no, escuchar al *Logos* que actúa a través de la *Poïema*. Pues donde no hay atención y receptividad no puede haber escucha ni comprensión.

Según este argumento, Lewis divide a los lectores en dos grupos: *literary readers* y *unliterary readers*, si bien no se puede entender únicamente, en un sentido literal, como buenos y malos lectores. *Literary readers*, cuyo sinónimo sería *well read*, según el Diccionario de Cambridge, serían los lectores literarios, i.e. “bien leídos”, aquellos que han cultivado la lectura y, por tanto, por su experiencia, poseen un bagaje literario lo suficientemente amplio y variado como para capacitarlos como buenos lectores, al igual que la experiencia y la práctica en cualquier materia tiende a dar como resultado profesionales competentes y experimentados. Suponen una minoría y Lewis también se refiere a ellos como “verdaderos” lectores. El otro grupo, la mayoría, lo conformarían los lectores no literarios, es decir, aquellos que son poseedores de un escaso bagaje de lecturas, cuya sensibilidad literaria está escasamente educada y que, por eso mismo, carecen de un criterio sólido sobre asuntos literarios. La diferencia entre ambos tipos de

lectores se apreciaría ya desde la infancia. En cuanto los niños comienzan a leer, unos leerán lo primero que encuentren para entretenerse, sin que deje mayor huella en ellos, mientras que otros se conmoverán por aquello que han leído y releído.

Signo inequívoco de que alguien carece de sensibilidad literaria es que diga “Ya lo he leído” (*I’ve read it already*) (Lewis, 1961b, p. 2), dando por terminado el asunto y descartando una futura y renovada lectura. Los lectores del grupo de la mayoría acostumbran a actuar de este modo. En cambio los lectores literarios, la minoría, gustan de volver a sus libros favoritos. Porque cada vez que releen una obra encuentra en ella significados, ideas y sensaciones nuevas, tal vez inesperadas, en todos casos diferentes a las que les proporcionó la primera lectura.

Además, a los “verdaderos” lectores, la primera lectura de una buena obra literaria les suele dejar como “sin aliento”, porque ocurre que es *an experience so momentous that only experiences of love, religion, or bereavement can furnish a standard of comparison* (una experiencia tan trascendente, que sólo las vivencias de amor, religión o duelo pueden comparársele) (Lewis, 1961b, p.2). De manera que tras la lectura su conciencia se ha transformado en algún sentido; algo en ellos cambia debido a que el *Logos* les ha hablado a través de la obra y ellos han escuchado el mensaje. Han adoptado la disposición que Lewis (1961b, p. 18) aconsejaba tener: *Look. Listen. Receive* (Mira. Escucha. Recibe).

De hecho, la minoría lectora conserva un recuerdo permanente de la obra que le ha impactado, no tanto porque recuerde el argumento completo o todos los nombres de los personajes y lugares, sino por la huella emocional que le ha dejado. Además, a estos lectores literarios les gusta relacionar los personajes y sus peripecias con sus propias experiencias, y se sirven de ello como una iconografía que les ayuda a interpretar sus vidas, las de otros y a comprender el mundo a su alrededor (Lewis, 1961b, p. 3), de

manera que, con frecuencia, se remiten a esos personajes y episodios para explicar aspectos de la realidad. Como añadido, les gusta compartir su experiencia lectora y, por tanto, disfrutan hablando con otros sobre los libros.

En cambio, para la mayoría, los lectores no literarios, la lectura supone una actividad marginal en sus vidas; la usan como entretenimiento cuando se aburren, tienen que pasar un rato durante un viaje, no tienen otra cosa que hacer o han de distraerse de algún modo; la olvidan enseguida y no suelen comentar la obra con nadie, más allá de señalar que les ha gustado o no; siendo que el término “gustar” posee un campo semántico de acción demasiado amplio como para que nos informe claramente de lo que la persona quiere decir o significar³². Una actitud de la mayoría que sería extrapolable a su relación con el resto de las artes o incluso a la naturaleza misma.

Por el contrario, los pertenecientes a la minoría siempre están buscando el momento para entregarse a la lectura, y sufren si se ven privados de ella, pues forma parte esencial de su vida y bienestar. Son lectores que están atentos al *Logos*, mientras que los otros no escuchan.

Lo visto, escuchado y recibido es el mensaje que traslada el *Logos*. Y ya desde Heráclito se entiende que el que escucha al *Logos* se abre a una dimensión del significado que es común a toda la humanidad, y que ese contacto es sanador. Una idea, la de la curación, que aparece igualmente en la etimología de la palabra *Logos*, como hemos visto anteriormente.

En el caso de la literatura, por su mediación se curaría la soledad que todo individuo padece sin por ello destruir su individualidad: una idea clave en el ensayo de

³² A un lector le puede gustar una revista de entretenimiento y a otro le puede gustar Dante, pero los sentimientos, la emoción, las reflexiones, la satisfacción intelectual que proporciona, las preguntas que suscita la una nada tienen que ver con las que provoca la otra (Lewis, 1961b, p. 1).

Lewis (1961b, p. 141)³³, a través de ella nos uniríamos al Logos común: “porque el *Logos* no es tan sólo unidad, sino unión” (Hamvas, 2017, pp. 132).

No obstante, y volviendo a la clasificación de los diferentes tipos de lectores, conviene señalar que ni todos los que pertenecen a la “mayoría” merecen el adjetivo de iletrados, ni porque les guste un tipo de literatura considerada de peor calidad o de entretenimiento han de ser por necesidad personas estúpidas o faltas de educación, de virtudes, prudencia o saber práctico. De ninguna manera se les ha de hacer un juicio moral por la elección de sus lecturas, que puede obedecer a circunstancias muy variadas, ya que en no pocas ocasiones muestran mayor altura en todos los aspectos que los supuestamente pertenecientes a los “lectores de la minoría” (Lewis, 1961b, p. 5).

Del mismo modo, tampoco hay que pensar que los lectores de la “minoría” son necesariamente personas maduras, éticas y avanzadas en todos los aspectos de su desarrollo; en absoluto se ha de ver el asunto así. Entre sus filas se encuentran en cantidad y cualidad todo el repertorio de defectos humanos: tramposos, perversos, insolentes, marrulleros, soberbios, etc. De modo que lo que nos debe ocupar, concluye Lewis (1961b, pp. 5-6) no es señalar las diferencias entre ambos tipos de lectores, sino distinguir entre *dos maneras de leer*.

Es precisamente porque comparten su humanidad por lo que las dos clases de lectores no estarían separadas por barreras infranqueables. De hecho, éstas se traspasan con relativa frecuencia: muchos lectores entregados en su adolescencia y juventud acaban por abandonar por completo la buena literatura en la edad adulta, debido a diversas circunstancias: exceso de trabajo, falta de tiempo de ocio, cansancio,

³³ Enlaza con la idea de Heráclito de que *Logos* es espíritu, proporción, orden primigenio, divino, ley (incluso más allá de los dioses), abarca lo lógico y también lo ilógico, existe desde siempre y para siempre en él, estando todas las cosas unidas en él: “No a mí, sino habiendo escuchado al *Logos*, es sabio decir junto a él que todo es uno. Sin embargo el hombre común no lo escucha, está ciego y sordo al *Logos*, no reflexiona, no atiende a lo que la misma naturaleza le estaría contando si atendiese a sus sentidos”. (Kirk y Raven, 1979, p. 266)

obligaciones familiares que requieren de dedicación, pérdida de ganas, gusto, curiosidad o voluntad. Por otra parte, ciertos lectores de lecturas de entretenimiento o “populares” pueden, de hecho ocurre, avanzar hacia otro tipo de lecturas, bien llevados por su propio interés y evolución, o porque encuentran a alguien importante para ellos, un profesor, mentor o amigo que les abre los ojos a obras de mayor calado y que les sugiere nuevos títulos, porque entran a formar parte de un círculo de lectores o por otros motivos que les estimulan hacia las obras maestras. Es decir, el contexto varía y con ello también las elecciones que, como lectores, hacemos.

Por lo demás, es importante huir de categorías inamovibles: una persona puede ser capaz de apreciar un arte y ser bastante insensible para otras; sería el caso de aquel amante de los libros que no llega a apreciar la música, o viceversa, el músico que no gusta de la lectura. E igualmente, hay personas que carecen de gusto estético, aunque están dotadas de inteligencia, sutileza y buen juicio. Por lo mismo, un filósofo o una persona de ciencia pueden tener una perspicacia y una capacidad de razonamiento y de juicio de los que carezca un literato (Lewis, 1961b, p. 6).

En cuanto a los miembros de la minoría, Lewis advierte en contra de la idea de que los profesionales, ya sean profesores, críticos profesionales o reseñistas, son mejores lectores que el resto. Forman estos el grupo que, con ironía, denomina los *cognoscenti*, los que saben. Alega que es precisamente por esa profesionalización de su tarea lectora (aunque hayan sido, y todavía sean, amantes de la literatura) por lo que pueden fácilmente acabar sobrecargados de trabajo intelectual, hartos de lecturas, correcciones de textos, trabajos de estudiantes, exámenes y revisiones. Tareas que su profesión les impone y que, en muchos casos, acaban por convertirse en tediosas. Eso sin descartar la ambición de reconocimiento de sus aportaciones o el deseo de triunfar

intelectualmente sobre éste o aquel colega, que les pueda mover en su práctica profesional.

En el primer caso, la desgana con la que toman la obra en sus manos acaba por estragar su gusto y hastiarlos del trabajo que un día les entusiasmó, hasta convertirlos en meros “profesionales” del tema. En el segundo, el afán de destacar les induce a adoptar posiciones o interpretaciones simplemente para estar a la contra de otros especialistas en la materia y, mediante esa estrategia, proteger la autoridad o el territorio propio en una disciplina o parcela de un conocimiento. Por eso los *cognoscenti* corren el peligro de dejar de escuchar la voz del *Logos* para acabar escuchando sobre todo, la voz de la obligación o el llamado del interés. A lo largo de su experiencia, han ganado oficio pero han perdido la sutileza que requiere su ejercicio (Lewis, 1961b, p. 6).

Junto al anterior, y en una línea parecida, existe otro tipo de lector integrante de la minoría; es el *status seeker*, (el buscador de estatus), aquel que busca prestigio social y aceptación dentro de su círculo leyendo lo que en ese momento “hay que leer”. Pondrá pegas por cualquier menudencia que encuentre, rechazará a un reconocido autor de antaño porque “está superado” y abrazará la última moda literaria, o lo que se considere buena literatura en ese momento; en ese sentido su actitud ante la obra, si bien no la materia sobre la que se aplica, sería muy parecida a la de la mayoría.

Por último, según Lewis, nos encontraríamos en estas filas de los *literary readers* a los que denomina *culture devotee* (el devoto de la cultura): persona bien intencionada, sin pretensiones, modesta, que no intenta presumir de sus conocimientos y que gusta de sumergirse en el mundo de la cultura, visitar salas de arte, museos, exposiciones, ir al cine, al teatro, leer la “gran literatura”. Este tipo de lector lee, casi con exclusividad, a los autores consagrados de todas las épocas y países, ya que considera que han dicho de la mejor manera posible todo lo que se tenía que decir, por lo que nunca le van a

defraudar. En este caso, el *quid* de la cuestión está en que todo esto lo hace con el fin de mejorar en todos los aspectos, movido por el propósito de alcanzar el desarrollo de sus potencialidades como ser humano, de ser una persona más completa, más ilustrada, más evolucionada, lo cual lo aleja del verdadero amante de la literatura.

Para ilustrar la diferencia entre ambos tipos, el amante y el devoto de la cultura, Lewis compara a este último con aquel que hace ejercicio todas las mañanas porque es saludable y desarrolla y perfecciona tanto el cuerpo como la mente. No obstante, si ese deseo de perfeccionamiento se convierte en la principal motivación, si no hay disfrute en la misma práctica, el juego deportivo se convierte en mero ejercicio físico orientado a la higiene y, en último término, el bienestar. Lo mismo ocurriría con la lectura, que pasa a ser tratada como un medio y no un fin en sí misma. El lector no está “recibiendo” la obra sino “usándola” de forma terapéutica. Y de esta manera, la lectura se convierte en una especie de labor moral, con lo que la actividad se hace seria, grave, penosa incluso, una tarea en la que “las Musas asumen el papel de las Euménides”. (Lewis, 1961b, p. 9). Mientras que a los buenos lectores hay que calificarlos como maduros antes que como serios, una madurez que han ido ganando a lo largo de su experiencia vital y lectora.

Es natural que tras leer una obra, los lectores se sientan inclinados a sacar sus propias reflexiones, y Lewis no cuestiona estos aspectos posteriores a la lectura. Lo que no cree es que esas reflexiones vayan mucho más allá de lo que nuestro nivel filosófico habitual nos permita. Y advierte que hay que cuidar que esas reflexiones no nos impidan acercarnos en una nueva lectura de la obra con la frescura necesaria, es decir, que hay que evitar que coaccionen o limiten la sensibilidad con la que los lectores hemos de abordar cada lectura o re-lectura de una obra. Ese intento de “hacer algo” o “aprender algo” de las obras, de sacar un provecho o confirmar creencias (y esto se aplica al arte

en general) nos impediría aceptarlas con el adecuado espíritu receptivo, lo que dificultaría que el texto obre en nosotros; de esta manera, en lugar de encontrarnos con la obra, lo que repetimos es un encuentro con nosotros mismos (Lewis, 1961b, p. 86).

Sin embargo, es precisamente uno de los efectos más importantes del arte el ayudarnos a desviar la mirada del espejo que nos devuelve la propia imagen y combatir la soledad: “Leemos para saber que no estamos solos”, repite el personaje de Lewis en la película de Attenborough *Shadowlands* (Tierras de penumbra). Cuando un lector lee con el deseo de aprender a través de la “literatura de conocimiento” lo hace con la intención de pensar con más claridad, reforzar su capacidad de argumentar o ampliar el conjunto de sus ideas. En cambio, cuando lee obras de imaginación, no le interesa tanto esta ampliación de las ideas (aunque bien puede ocurrir) sino participar en la experiencia de otra persona, lo cual incluye sus opiniones, pero también sus sentimientos y vivencias.

De ahí que el buen lector no tenga por qué plantearse ningún “problema de creencia”. Es decir, no tiene por qué estar de acuerdo o en desacuerdo con lo que la obra expone. De ser así, cabría preguntarnos si un ateo está o no en condiciones de valorar y disfrutar de *La Divina Comedia*, por ejemplo. La persona que verdaderamente ama la literatura ha de ser, siguiendo a Lewis, como un examinador honrado, que tendrá que dar una nota atendiendo a cómo el examinando haya expuesto sus ideas, valorando la elocuencia, la claridad, la documentación de la exposición y dejando a un lado si comparte esas ideas o las detesta. De ahí su advertencia sobre los peligros de que al convertir la literatura en disciplina académica o en material para la crítica literaria, se convierta para sus estudiosos, profesores y críticos en *a religion, a philosophy, a school of ethics, a psychotherapy, a sociology- anything rather than a collection of works of art* (una religión, una filosofía, una escuela de ética, una psicoterapia, una sociología,

cualquier cosa antes que una colección de obras de arte) (Lewis, 1961b, p. 87). Una posición que con facilidad los lleva a despreciar los meros “divertimentos” (que a lo mejor no son tan “meros”) y a respetar únicamente aquellas obras en las que se encuentren ‘ideas’, ‘filosofía de vida’ o ‘comentarios sobre la sociedad’.

10.7 Acerca de la relación de los lectores con el mito

In poetry the words are the body and the ‘theme’ or ‘content’ is the soul. But in myth the imagined events are the body and something inexpressible are the soul: the words or mime, or film, or pictorial series are not even clothes—they are not much more than a telephone.

(En la poesía, las palabras son el cuerpo y el ‘tema’ o ‘contenido’ es el alma. Pero en el mito, los hechos imaginados son el cuerpo, y lo inexpressable es el alma: las palabras, el mimo, la película o la serie pictórica ni siquiera constituyen las vestiduras; no son mucho más que un teléfono). (Lewis, 1946b, p. xxvii)

Parafraseando a Lewis (1961b, p. 42), hay un tipo de historia, el mito, que posee valor por sí misma, independientemente de que aparezca inserta en una u otra obra literaria. La historia de Orfeo sería un ejemplo de mito; el relato nos impresiona más allá del autor que la haya reproducido o la forma y género en que se ha expresado. Lo encontremos en las obras de Eurípides, en las *Geórgicas* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio, en los paralelismos que se descubren en el descenso a los infiernos de Dante, y el de Orfeo en el auto sacramental *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca o en el soneto 129 de Lope de Vega, en el que narra el triste desenlace de los amores entre el Bardo y Eurídice, por nombrar algunos ejemplos bien conocidos.

Prueba de la vigencia del impacto que produce es que también lo encontraremos en poetas contemporáneos como sería el caso, entre otros, de María Zambrano y José

Lezama Lima (Carrillo, 2015). Es una historia que conmociona en todo tiempo y lugar; posee una condición extraliteraria que nos alcanza de manera tal, que aún si estuviese narrada de forma oral, en un cómic, a través de la mímica, del teatro negro de Praga, o en una película (aunque fuese muda), en cualquier género y forma que se expresase nos conmovería, pues toca el *Logos* en lo más profundo.

Estas historias se caracterizan por tener una forma narrativa muy sencilla pero “conveniente y precisa, como un buen jarrón o una tulipa” (Lewis 1961b, p. 43). A este tipo de relatos particulares por su forma e impacto los denomina mitos, a falta de un término más adecuado, pues nos recuerda que la palabra *mythos*, del griego *mýthos*, vendría a significar historia, cualquier narración.

Todos los pueblos y culturas tienen un conjunto propio de relatos ancestrales que denominamos mitos. Pero no todas ellas nos producen la misma sensación que las historias de Orfeo o Deméter y Core, la de Perséfone y Hades o la del jardín de las Hespérides y su manzano, por apuntar algunos ejemplos de los tantos existentes.

En muchos de esos relatos se encuentra bastante ganga, o tal nos parece hoy en día, y sólo unos cuantos se erigen como verdaderos mitos. Además, historias inventadas por un solo individuo, y que no son mitos en un sentido antropológico, también pueden ser vistas como tales; es el caso de aquellos que, apunta Lewis, poseen una *mythical quality* (cualidad mítica) (Lewis, 1961b, p. 43). Tal sería el caso de personajes como los elfos, la raza más antigua de la Tierra Media o los *ents*, seres inteligentes que guardan parecido con los árboles, y, en cuanto a espacio, el reino de Lórien (tierra de los sueños destinado al reposo y la curación de las almas) todos ellos en *El Señor de los Anillos* de J.R.R.Tolkien. Igualmente contendría ese elemento mítico el castillo de Gormenghast en la novela *Titus Groan* de Mervyn Peake, el argumento de *The door in the Wall* (La puerta en el muro) de H.G. Wells o *El Castillo* de Kafka.

Lewis, por conveniencia, prefirió seguir empleando la palabra “mito” antes que acuñar una nueva, para describir la cualidad una narración que posee las seis características que hemos enumerado y explicado en el capítulo dedicado al concepto de la imaginación, pero que aquí, por motivos prácticos, resumimos: el valor de una historia que posee cualidad mítica es extraliterario; su capacidad de embelesar no depende del suspense o la sorpresa, pues podemos encontrar el mismo deleite en las repetidas ocasiones en que se nos vuelva a presentar y bajo las diferentes formas en que se nos aparezcan. Por otra parte, y a pesar de que le conmuevan sus peripecias, y aun comprendiendo que éstas tienen una significancia relevante en su vida, la identificación del lector con los personajes es escasa, no hay proyecciones sobre ellos, pues tiende a verlos como seres que habitan otro mundo. Por lo demás, el mito es “fantástico”; trata de cosas imposibles o sobrenaturales. Finalmente, ya trate de cosas tristes o alegres, siempre es serio; no existe el “mito cómico” pues contiene lo “numinoso” por lo que inspira *un temor reverente* (Lewis, 1961b, p. 45).

El mito posee unas características que lo sitúan más allá del valor literario, aunque la historia que lo relata puede no carecer en absoluto de este valor. Pero en su caso es más importante el contenido que transmite que la forma y belleza del continente o el género en el que se exprese. Es decir, el *Logos* adquiere un valor muy superior al *Poiema*. Y si bien los relatos míticos contienen hechos, que son lo importante en ellos, el mal lector los leerá como lee cualquier otro libro repleto de acontecimientos, para olvidarlos pronto; no habrán causado gran mella en él. Sin embargo, el lector amante de los mitos, que suele tener también gusto literario, valorará esos hechos que quedarán permanentemente en su imaginación: “*I shall never escape this. This will never escape me. These images have stuck roots far below the surface on my mind* “. (Nunca escaparé

a esto. Nunca se me escapará. Estas imágenes han echado raíces profundas bajo la superficie de mi mente) (Lewis 1961b, p. 47-49).

En resumen, el amante de los mitos tiene hacia ellos una actitud extraliteraria, mientras que el mal lector tiene hacia ellos un comportamiento “aliterario”: nunca se entregan de verdad al relato, su imaginación no es conquistada por el mito, sino que se deja llevar por las palabras y la imaginación del narrador. Por tanto, habremos de deducir que el primer tipo de lector se entregaría (*Look. Listen. Receive*) al mito y, por tanto, escucharía su mensaje, el *Logos* que transmite, y lo recibiría, de tal manera que quedará para siempre en su mente. El segundo tipo simplemente se distrae con una narración “bonita”, “entretenida” o “emocionante” que satisface su curiosidad con elementos de suspense, pero que no llega a traspasarle; como lector no llega a sentir el *mysterium tremendum* que palpita en los hechos y personajes, no perciben lo numinoso en el relato.

De ahí que una historia pueda ser más o menos mítica según la persona que la lea, y, claro está, nunca podemos saber exactamente qué es lo que ocurre en el interior de un lector cuando lee un libro. Cada cual tendrá una experiencia, si bien podrá ser semejante a la de otros, y de la experiencia ajena en ningún caso podemos dar cuenta por completo.

Lo que sí tiene claro Lewis (1961b, p. 48) es que aunque parezcan emplear una misma forma de lectura, son dos tipos de personas diferentes: los que poseen sensibilidad literaria puede que no sean capaces de apreciar el mito, pero los malos lectores, definitivamente no saben apreciarlo; fundamentalmente porque lo consideran fantasía (que desprecian, como hemos visto), un recurso a lo sobrenatural, sin que lleguen a percatarse, añadiríamos, que el mito, como el ritual, tiene la función principal de hacer visible lo invisible.

10.8 Categorías y subtipos de la fantasía literaria según C.S. Lewis

El término “fantasía” puede tener un significado psicológico (explicado en el capítulo dedicado a la imaginación, bajo el epígrafe titulado *La imaginación y la fantasía*), y un significado literario. Si Lewis se encarga de este aspecto en su ensayo crítico es porque la Crítica Evaluativa a la que se opone al escribirlo, rechazaba, en general, que los textos de género fantástico puedan ser grandes obras literarias.

En un contexto literario, la fantasía se refiere a aquellas narraciones que tratan con lo preternatural (lo que está fuera o más allá de lo natural) y en las que lo maravilloso suele jugar un papel señalado. Ejemplos de este tipo de relatos serían, según Lewis, *Las Metamorfosis* de Apuleyo, *La balada del viejo marinero*, *Los viajes de Gulliver*, o el conocido relato infantil británico *El viento en los sauces*. Siendo muy variadas y diferentes tanto en el espíritu que las anima como en la intención con la que fueron sido escritas, los temas que tratan e incluso el público al que van dirigidas, todas ellas comparten algo en común: lo fantástico. A este tipo de fantasía, Lewis lo llamó *literary fantasy* (fantasía literaria) (Lewis, 1961b, p. 50).

En cuanto a la fantasía considerada a nivel psicológico, distingue dos subtipos dentro de la categoría “construcción de castillos”: una se podría calificar como egoísta y la otra como desinteresada. En la primera, el soñador se figura a sí mismo como el héroe de aventuras, romances, lujos y demás ilusiones que alimentan la vanidad y el ego. En el caso de la segunda, el soñador no se contempla como el héroe sino que participa como observador; es el caso de aquella persona que fantasea con unas vacaciones, o que imagina paisajes y se deleita en recorrerlos mentalmente. Existen un tipo de historias que Lewis asocia exclusivamente con la fantasía egoísta, con aquellas, que ya hemos mencionado, que narran éxitos sociales, poder, amor y erotismo en ambientes lujosos o exóticos. Los lectores recrean en ella sus fantasías en el sentido psicológico del término

y satisfacen de forma vicaria deseos no gratificados en su vida real. Son las historias que casi en exclusiva leen los lectores de nivel más bajo dentro de los que componen la mayoría.

Sin embargo, no encuentra razonable suponer que la única identificación con los personajes de un relato provenga siempre de la fantasía egoísta (Lewis 1961b, p.53). Y tampoco que todo gusto por la narrativa popular proceda de ese tipo de sentimiento: en una obra cómica o de terror, el lector no suele identificarse con el que sufre la broma o con el que ha de enfrentarse a fantasmas u otros seres terroríficos. Su disfrute en estos casos proviene más bien de la estimulación de ciertas emociones antes que de la activación de la “construcción de castillos en el aire”.

Contrariamente a lo que se podría suponer, por lo general este tipo de lectores tendentes a las fantasías egoístas, suelen detestan las ficciones fantásticas, que consideran tonterías, cosas para niños, algo que nunca podría ocurrir (siendo que han admitido cosas mucho más inverosímiles en sus historias favoritas), porque no pueden soportar ninguna alteración o desviación de las normas de la realidad a las que están acostumbrados tanto en los libros como en la vida. Y esto no ocurre porque confundan fantasía con realidad sino porque quieren tener la certeza de que esos sueños serían realizables si ocurriese un golpe de suerte y el azar les sonriese en forma de herencia o de un boleto de lotería premiado o a través de una persona rica que, enamorándose perdidamente de ellos, los elevase a un estatus superior. De ahí que la más mínima irrupción de lo imposible les disguste y no la acepten, pues destruye su ilusión de lo “realizable”. Una obra de fantasía literaria que introduce lo maravillosos sólo les dice *I am merely a work of art* (sólo soy una obra de arte) “y como tal has de tomarme, con mis sugerencias, bellezas, ironías, pero sin esperar que eso pueda sucederte a ti en la vida real” (Lewis 1961b, p. 55).

Respecto al tema del “escapismo” término con el cual en ocasiones se ha desacreditado cierto tipo de literatura, en cierto sentido la lectura es en sí misma una forma de evasión, dado que, en el acto de leer, el lector abandona lo que le rodea para sumergirse en una historia que su mente está descifrando, imaginando o reconstruyendo. En todo caso, y lea lo que lea, supone un abandono momentáneo de la realidad concreta. No obstante, lo que interesa, y es preciso enfatizar mucho esta idea, no es de dónde sino hacia dónde se evade el lector: si ese alejarse de la realidad supone el construir un mundo de “fantasías egoístas” (*egoistic castle-buildng*) (Lewis 1961b. p. 69), lo que por un lado puede resultar una distracción, un divertimento agradable, entretenido, o puede, por otra parte, alimentar las bajas pasiones.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que esta construcción de fantasías que deleitan el ego puede darse tanto con la lectura de una obra fantástica como de un obra exquisita (*El sueño de una noche de verano*, por ejemplo), una obra realista (pongamos *Madame Bovary*), un relato de terror que canalice la angustia del lector (*Drácula*, de Bram Stoker) o una novela moderna que trate sobre los conflictos morales a los que se enfrenta un individuo inmerso en una sociedad descompuesta (*Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos). En realidad, siempre que leemos, nos evadimos de nuestra realidad más cercana, hecha de fragmentos de lo cotidiano y común del día a día (Lewis, 1961b, p. 70), pero también de nuestros preocupaciones, deseos y ambiciones, añadiríamos, de los que nos tomamos un descanso. Por tanto, se quiera o no reconocerlo, la evasión forma parte de la actividad de la mayoría de los lectores, ya sean lectores literarios o no literarios.

A fin de aclarar este punto, distingue entre evasión y escapismo, que no considera sinónimos. El escapismo sería una tendencia a evadirse que se ha convertido en frecuente, en demasiado prolongada o dirigida hacia horizontes poco apropiados;

descuidando en esa acción el atender a los compromisos, desaprovechando las oportunidades o dejando de actuar cuando lo oportuno sería hacerlo; el escapismo vendría a ser algo así como la exacerbación de la evasión. En cambio, la evasión no tiene que ver, en su opinión, con el escapismo, y para apoyar la cuestión, pone como ejemplo a autores que nos conducen a las más lejanas e improbables regiones, tales como Sidney, Spenser, Milton o Morris, los cuales, aparte de su actividad literaria, se destacaron por su participación activa en el mundo real. Menciona también el caso del Renacimiento y el siglo XIX inglés, épocas en las que floreció la literatura de ficción y que, sin embargo, fueron períodos de gran actividad social, económica y científica.

Otra acusación que se suele hacer que las obras que no son realistas, además de ser escapistas, son “infantiles” o, al menos dirigidas sólo a un público infantil.

En primer lugar, la asociación entre fantasía (y los cuentos de hadas, aunque no sean exactamente lo mismo) e infancia no es universal ni se ha dado en todas las épocas. Baste recordar que en la época romana Apuleyo introdujo cuentos de hadas literarios en su *Metamorfosis*. En el siglo XVII, Giambattista Basile incluyó cuentos orales en sus narraciones de corte aristocrático recogidas en el *Pentamerón* (entre los más conocidos encontramos curiosas versiones de *Cenicienta*, titulada *La gata cenicienta*, del *Gato con botas* y de *La Bella durmiente*), relatos que luego retomarían Charles Perrault y los hermanos Grimm. Y, por lo demás, en los salones literarios del París del XVII eran éstas narraciones muy populares tanto en la lectura como en la escritura, de la mano de Madame d’Aulnoy o del mismo Perrault.

La mayoría de los cuentos de hadas no iban dirigidos a la infancia, sino a todas las edades, y sobre todo a los adultos, que eran los que por su experiencia vital mejor podían entenderlos y apreciarlos. En realidad, este tipo de historias gustan a algunos pequeños y adolescentes y a otros no, y lo mismo ocurre con las personas mayores, a

unos les atraen, e incluso fascinan, mientras que a otros no les interesan lo más mínimo. En este aspecto, Lewis (1961b, p. 71) criticó la práctica de clasificar las lecturas por grupos de edad a los que irían destinados, afirmando que ese método, propio de personas que ni aman demasiado ni comprenden la naturaleza de la obra literaria, sólo servía para ordenar la labor de maestros, bibliotecarios y vendedores de editoriales.

Del hecho de que el gusto por un género o un tipo de obra literaria surja en las primeras edades, no podemos desprender que la tal obra sea mala, o pobre. Es cierto que en la niñez y adolescencia pueden leerse cosas de muy baja calidad, como tebeos o comics mal ilustrados o relatos planos, narrativamente hablando. Pero de esas circunstancias no se puede deducir que todo lo que se lee y guste a esas edades escasee en calidad, o que todos los niños que lean esas obras se convertirán en malos lectores. Lewis siempre mostró respeto hacia la infancia y la suya fue una mirada de añoranza sobre aquellos días de su vida en los que era feliz, se sentía seguro, leía, pintaba, jugaba y creaba mundos imaginarios con su hermano en *The Little Room*, la pequeña habitación de juegos al final del pasillo de la casa familiar en Irlanda. Tal vez esa sea la razón de que para él carezca de valor alguno el que la crítica pretenda que nos avergoncemos por compartir gustos y entretenimientos literarios con lo más jóvenes (Lewis, 1961b, pp. 71-72).

Para finalizar el tema, Lewis (1961b, p. 56) alega que cuanto más encaje la forma de leer de una lector con la “construcción de castillos” o fantasía egoísta que realice, mayor será su demanda de un cierto realismo superficial y mayor será su rechazo de la fantasía literaria, porque si, por una parte, aquel lector que posee una fantasía desinteresada puede “soñar con el néctar, la ambrosía, el pan mágico y el rocío de miel”; por otro los sueños egoístas “se alimentan de tocino, huevos y filetes”.

10.9 El realismo literario: realismo de contenido y realismo de presentación

Como opuesto a la fantasía, tenemos en el campo literario el concepto de realismo, un atributo que, para la Crítica Evaluativa, era fundamental a la hora de considerar una obra literaria como “buena”. Para enfrentarse a este argumento, Lewis (1960, p. 57) distinguirá entre dos tipos de realismo. Por un lado estaría el *realismo de presentación*, definido como *The art of bringing something close to us, making it palpable and vivid, by sharply observed or sharply imagined detail* (El arte de acercarnos algo, de modo que resulte palpable y vivaz, por medio de detalles agudamente observados o imaginados). Lo encontramos en *Gulliver*, en el que Swift da medidas muy exactas sobre las cosas materiales, *La Divina Comedia*, donde Dante establece comparaciones con objetos conocidos de la vida o cuando Falstaff, en su lecho de muerte, coge la sábana con sus manos. Vemos al dragón que *sniffing along the stone* (olfatea toda la piedra), una acción que tanta inquietud causa en el lector de *Beowulf*. Igualmente es realista la descripción de Arturo de Layamos, quien tras recibir la noticia de que es rey se sienta muy despacio “*one time he was red and one he was pale*” (*tan pronto se ponía rojo como palidecía después*). O nos sitúa delante la preciosa imagen que emplea Wordsworth en su poema *The excursión* cuando habla de los arroyuelos que se escuchan al atardecer pero que son *inaudible by daylight* (inaudibles a la plena luz del día).

Ejemplos del realismo de presentación se encuentran también en obras que no se enmarcan dentro de la clasificación de obras realistas. De otra forma, sus argumentos serían calificados de improbables o inverosímiles, por lo cual se entiende que buscan verosimilitud y credibilidad en las descripciones con el fin de acercarse al lector por el lado de lo conocido, o reconocible, con la finalidad de vencer las resistencias que lo improbable o lo fantástico que contienen pudieran alzar en la mente del lector.

En cuanto al segundo tipo, el *realismo de contenido*, se aplica cuando el argumento de la obra es probable o verosímil. Encontramos igualmente cientos de ejemplos de este tipo, cuyos rasgos aparecen ya en la picaresca española o en *El Quijote*³⁴.

El triunfo del *realismo de contenido* se produjo con el movimiento conocido como Realismo Literario, el gran momento del desarrollo de la novela (seguido en su extremo por el Naturalismo) que comienza en el siglo XIX y se extiende en gran parte por el siglo XX hasta nuestros días. En el Realismo, las tramas giran alrededor de acontecimientos y sucesos que podrían ocurrir en la vida real: los temas son cercanos al lector y se prescinde de lo extraño y sobrenatural; el lenguaje es directo y coloquial y las descripciones de ambientes y personajes acostumbran a ser realistas y detalladas; la visión de la realidad pretende ser objetiva sobre los modos, costumbres y psicología de los personajes, los cuales encarnan a personas que se podrían encontrar en cualquier lugar, dado que sus deseos y pasiones, sus intereses y propósitos no extrañan ni son ajenos al lector, pues son los que sienten, padecen y actúan la mayoría de los mortales.

Como era de esperar, aparte del realismo de contenido, en estas obras se encuentra también abundancia de contenido de presentación: se describen lugares y caracteres con detalle; en algunas se da cuenta de acontecimientos históricos que tenían lugar en aquel tiempo, al igual que de la situación política del momento, o se mencionan avances en la ciencia, la medicina u otros saberes que se producían en la época y se da cuenta de las reacciones que, en un sentido o en otro, suscitaban entre los ciudadanos.

Si bien los dos tipos de realismo serían independientes uno de otro, también pueden coexistir, o estar ambos ausentes, en una obra. Tanto se puede encontrar el de

³⁴ Posteriormente aparecerán de nuevo elementos fuertemente realistas en el llamado costumbrismo romántico representado por Eugenio de Tapia, que los incorpora a su obra de 1838 *Los cortesanos y la revolución*, lo mismo que hará Pedro Antonio de Alarcón en sus novelas, que finiquita la prosa romántica en España.

presentación sin el de contenido en los romances medievales como el de contenido sin presentación en la tragedia francesa. Ambos a la vez los hallamos en *Guerra y Paz*, o la falta de los dos, como en *Orlando furioso* o en las novelas de caballería españolas de finales del XV y durante el XVI.

En época de Lewis, el gusto dominante se inclinaba por el realismo de contenido (generalmente acompañado también por el de presentación). No obstante, para nuestro autor, sería una equivocación elevar este gusto adquirido, tal vez condicionado, o acaso impuesto por la educación, al principio clasificador de las obras literarias. Sin embargo, éste era el precepto implícito en el análisis de textos por parte de la Crítica Evaluativa. Esa regla sobreentendida conducía al rechazo por parte de los críticos literarios y profesores por “lo romántico, lo idílico y lo fantástico”, siendo que tachaban de “escapistas” las obras que presentaban esas características mientras que elogiaban un libro realista porque es un “comentario”, o “reflexión” o (para Lewis peor aún “un retazo”) de la Vida (con intencionada mayúscula) (Lewis, 1961b, p. 60-61). De ahí que lo que más importe para este tipo de crítica, que valoraba casi exclusivamente el realismo de contenido, era que la obra literaria fuese o no “verídica”, que reflejase de forma incuestionable “la Verdad sobre la Vida”, eludiendo el hecho manifiesto de que lo que se presenta en cualquier narración es una perspectiva (Lewis, 1961b, pp. 62-64). No debe, por tanto, confundirse el lector creyendo que ve el paisaje completo, pues ninguna obra, aunque se trate de una obra maestra dentro del más riguroso realismo puede dar cuenta total de la complejidad de cualquier aspecto de la vida (Lewis, 1961b, p. 67).

Pero aún si fuese posible alcanzar tal completitud a través de un relato, antes habríamos de decidir qué tipo de ficción es “verídica”. Habría que suponer que tendrían este rasgo aquellos textos literarios sobre los cuales, y tras su lectura, un lector sensato

podiera decir “Sí, la vida es así”: *This —thus grim or splendid, or empty or ironic— is what our life is* (Así es —así de siniestra o de espléndida, de vacía o de irónica— es nuestra vida) (Lewis, 1961b, p. 61-62).

Sin embargo, para Lewis es evidente que el realismo radical no existe, ni tan siquiera en los noticiarios y periódicos. La obra literaria tiene unos límites físicos que se han de respetar, por tanto el autor no se detendrá en los detalles tan cotidianos y rutinarios, sino en los que, de alguna forma, son significativos para el desarrollo de la historia. Ciertamente, puesto que los elementos más nimios, comunes y cotidianos de la vida real interesarían a muy pocos lectores. Ningún autor, salvo de forma experimental, se dedica a describir con detalle el montaje y funcionamiento del exprimidor que la protagonista ha puesto en marcha para prepararse un zumo de naranja esa mañana, por poner un ejemplo cotidiano. De ahí que para construir una obra literaria, por muy realista que ésta sea, se seleccionan de la realidad aquellos elementos que por su singularidad, hondura o significancia en la vida de un hombre o una mujer sean capaces de atrapar al lector.

Por tanto, en opinión de Lewis (1951b, p. 62) habrá que distinguir entre las cosas que típicamente suceden al género humano (infancia, noviazgos matrimonios, celebraciones, adulterios, enfermedades, negligencias médicas, pérdidas, duelos, migraciones, trabajos, catástrofes naturales, guerras, etc.) y las cosas que podrían, entre otras muchas, haber sucedido. Para ilustrar esta cuestión, nos propone la comparación entre dos tipos de obras. Por un lado tendríamos a *Edipo rey* y *Grandes esperanzas*. En ambas está claro que el lector ha de suspender la incredulidad, pues aún siendo posible, es sumamente improbable que un niño sea abandonado por sus padres, reyes del país, y entregado a unos pastores para ya mayor volver a palacio y ser adoptado por sus verdaderos progenitores, matar a su padre por un equívoco y casarse luego con la reina

viuda, desconociendo que es su madre, y acabar por último en la más absoluta desgracia. O en el caso del protagonista de la novela de Dickens, es realmente improbable que un niño huérfano herede una fortuna de un benefactor anónimo, el cual resulta ser un antiguo presidiario. En ambos casos, nos encontramos que los comportamientos y hechos serían probables en un determinado contexto; lo que es improbable es el contexto mismo. Sin embargo, en *Guerra y Paz* o en *Middlemarch*, tanto el contexto como los hechos y circunstancias son probables; el realismo de contenido en estas dos obras maestras de Tolstoi y George Eliot es palmario y tras su lectura se podría decir con convencimiento: “La vida es así”.

Pero aún admitiendo que la vida es así, como la narran estas novelas plenas de realismo de contenido, la vida también se puede reflejar de otras maneras. De lo contrario, habría que descartar a los autores que pertenecen al subgénero de la fantasía o al realismo mágico, por no reflejar en sus obras la vida en su forma más realista. Ciertamente, no se puede afirmar que hay un mejor, o único, modo de escribir adecuado a un público cultivado y que el resto quedaría para obras de segunda categoría y lectores de bajo nivel cultural. Es importante, en último caso, no perder de vista que cualquiera de los géneros, y dentro de ellos cualquiera de las perspectivas que un autor adopte, puede producir obras maestras.

Por tanto, si sostenemos, como propugnaba la Crítica Evaluativa, que el realismo de contenido es el único criterio para calificar un texto literario como buena ficción, entonces habríamos de aceptar que únicamente narraciones como *Guerra y Paz*, *Fortunata y Jacinta* o *La Regenta* podrían pasar la prueba. Obras a propósito de las cuales se podría afirmar, sin reserva, que son verídicas y que, efectivamente, “la vida es así”. Para Lewis, esta posición tan extrema equivaldría a enfrentarse a la experiencia literaria de casi todos los lectores anteriores, lo cual carece de sentido. Como a Lewis le

interesaban cosas que la Crítica Evaluativa despreciaba, aduce que incluso sirviéndose de un concepto tan estrecho para la clasificación de los textos literarios, cabría admitir que relatos como el de *Hamlet* o *Edipo*, historias que recogen lo excepcional y atípico y, por tanto extraordinario, también son verídicas, también son, aunque raras, plausibles, la vida podría manifestarse así (Lewis, 1961b, p. 64) y, además, si se manifestase de esa manera, nos afectaría mucho, porque esas obras tocan aspectos oscuros de la psique que no son fáciles ni de abordar ni de aceptar, y señalan unos límites en lo humano que, una vez violados, inevitablemente dan paso a la tragedia.

De todas formas, acepta que este argumento es un tanto difícil de mantener, pues aunque admitiésemos que esas cosas pueden suceder en la vida, es evidente que a nadie, al leer *Edipo rey* o *Grandes esperanzas*, se le ocurre pensar que eso ocurra en la realidad. En estos casos, ni el escritor ni el lector pretenden extraer conclusiones sobre la vida humana en general, sino que se presta atención al caso individual, con todo el horror, la maravilla, la compasión, la pena o la culpa que el caso suscite. En su lectura hemos suspendido el juicio y aceptamos implícitamente que, si hubiesen sucedido estas cosas tan extrañas a las que nos convoca el autor, qué consecuencias tan interesantes o emocionantes, o terribles habrían acontecido. De ahí se deriva que el sentido último de la historia, de cualquier historia, no reside en su verismo, sino en la capacidad que tenga de hacernos reír, llorar, estremecer o admirarnos (Lewis, 1961b, p. 66)³⁵.

Por todo lo explicado se entiende que Lewis opina que la exigencia de que todo texto literario haya de ajustarse al realismo de contenido para ser considerado una buena obra no es sostenible. En cambio, cada una ha de tener las dosis de realismo que le

³⁵ Aparte de traerlo como ejemplo, cabe preguntarse acerca del motivo por el cual Lewis termina *An Experiment in Criticism* con un apéndice titulado “Una nota sobre Edipo”, siendo Edipo un mito, un personaje de tragedia y referente para el conocido “complejo de Edipo”, uno de los pilares fundamentales del psicoanálisis. Son varios los autores (Wilson, 2015, p.11) que han atribuido a Lewis este complejo debido a la pérdida temprana de su madre, a quien le unían lazos muy estrechos, y a su posterior relación de convivencia con la señora Moore.

convenga tener. Incluso la literatura fantástica o los cuentos de hadas, contienen dosis de realismo que nos permiten aceptarlas. En esos relatos no se presentan aventuras por completo descabelladas o personajes fuera de toda proporción razonable, pues eso espantaría a cualquier lector. Por tanto, se admite que un cierto realismo de contenido es necesario para, precisamente, producir esa ilusión. Así como los niños no son engañados por los cuentos de hadas (al igual que tampoco están engañados cuando juegan), tampoco la fantasía o la ciencia-ficción engañan al lector adulto, que sabe perfectamente lo que está haciendo, si bien suspende el descreimiento³⁶ y, momentáneamente, se deja encantar por la magia literaria, como se debe hacer si se quiere entrar en una obra (Lewis, 1961b, pp. 72-73).

10.10 El método crítico de Lewis

En su propuesta metodológica, Lewis planteará una distinción entre los “buenos libros”, que serían aquellos que permiten, proponen o invitan a una buena lectura y los “malos libros”, los cuales invierten el proceso, es decir, proponen o apoyan una mala lectura. Naturalmente, incluso el mismo promotor de la hipótesis conviene en que esta es una distinción demasiado nítida como para ser completamente cierta, una “simplificación ideal” (Lewis, 1961b, p. 105). Sin embargo, y aún reconociendo sus limitaciones, decide explorar ese camino y, de paso, cuestionar la crítica predominante en su época.

En primer lugar, el procedimiento que aplica dirige la atención hacia el acto de leer, lo que en su tiempo, como hemos visto, era una perspectiva ajena a la crítica que entonces se practicaba. Elige centrarse en esta circunstancia porque sea cual sea el valor de una obra literaria, éste únicamente se actualiza cuando un lector toma el libro del

³⁶ Recordemos que la “suspensión de la increencia” la tomó Lewis de de Coleridge, quien planteó esta cuestión en su *Biographia Literaria* (Coleridge, 1817, p. 388).

estante donde reposa y comienza a leerlo (Lewis, 1961b, p.105). Es éste un proceso que requiere de al menos tres participantes: el autor, la obra, como objeto mediador, y el lector. En esto se cifra la experiencia central, concreta (y transitoria) del acto de leer. Todo lo demás, los estudios literarios, la crítica, la erudición, la historia, son actividades ancilares de eso que llamamos la experiencia literaria: prolongan, amplifican, profundizan y preservan el placer de la lectura, y seguramente aportan interesantes puntos de vista e incluso llegan a formar parte del corpus literario, en forma de acompañamiento y protección de las obras, pero entendiendo que están situadas en la periferia del campo literario, no en su núcleo.

En segundo lugar, Lewis considera que el método que propone es más seguro que confiar en el supuesto “gusto literario”, cambiante con los tiempos. Sabido es que un autor puede estar muy de moda entre los círculos literarios durante una época, para verse luego derrocado por los críticos literarios de un período posterior, o simplemente ser olvidado por los lectores. Y no sólo los tiempos y los movimientos culturales marcan los gustos, también la influencia directa de los críticos con sus intereses propios, las editoriales y sus servidores; los directores de marketing auxiliados por los medios de comunicación de masas, acaban por imponer sus propios gustos incluso sobre los lectores más independientes. Pongamos por ejemplo que, tras ser Milton admirado hasta el extremo, pasó luego a ser menospreciado y, posteriormente, vuelto a encumbrar. Recordemos que lo mismo ocurrió con la obra de Shakespeare, relegada al olvido hasta que los románticos la redescubrieron y pusieron de moda. Los ejemplos se cuentan por docenas y se puede decir con seguridad que apenas habrá autor que se haya librado de estas subidas y bajadas en cuanto a la consideración debida a su trabajo.

De modo que acusar a un lector de mal gusto porque lee con interés a tal o cual autor, no es un criterio válido para Lewis, que tiene claro que la valoración de las obras

literarias va cambiando según la moda. Sin embargo la manera de leer, ya sea atenta o descuidada, desinteresada o egoísta, receptiva o indiferente, es permanente y válida en toda circunstancia y lugar. De ahí que observar el tipo de lectura que las personas practican es una base firme para establecer un juicio sobre la calidad de lo que leen, mientras que los juicios sobre los textos que leen es una base precaria para juzgar el tipo de lectura que practican (Lewis, 1960, p. 106-107).

En tercer lugar, diríamos que desde un punto de vista de justicia y equidad, este método que propone requiere trabajar y reflexionar mucho antes de emitir un juicio literario, algo que, en opinión de nuestro autor (Lewis 1961b, p. 107), se hacía en su época con demasiada ligereza.

Partiendo de esas bases y apoyándose en sus ideas sobre la obra como *Logos* y *Poiema* y su concepción de la literatura como ventanas o puertas que dan acceso al conocimiento, construye Lewis todo un andamiaje teórico sobre el que edifica su propuesta de crítica literaria en el que se ocupa en tratar diversos aspectos relacionados con la lectura. Así, definirá un buen libro como un libro leído de cierta manera, y un mal libro como un libro leído de otra manera. También se detendrá en analizar qué tipo de placer es el que proporciona la literatura y su relación con el anhelo (*longing*) que produce la belleza que se encuentra en una buena obra literaria.

Sea cual sea el método empleado para clasificar las obras literarias, bien sea juzgando los libros por sus lectores o los lectores por los libros que leen, el procedimiento que emplea la crítica (al menos la de su tiempo) es para nuestro autor siempre el mismo: se comienza estableciendo una distinción entre la literatura “culto o seria”, formada por las obras clásicas o modernas consideradas de calidad y la “basura comercial”, donde se incluyen libros de misterio, ciencia-ficción, novelas del oeste, novelas románticas; estableciéndose niveles de calidad dentro de cada grupo.

Igualmente se distingue por un lado entre lectores “serios”, que consideran la lectura como una actividad importante, que requiere dedicación, si bien también es placentera y, por otro, el grupo de los “malos lectores” los cuales tienden a ser descuidados, saltan de una obra a otra o, peor aún, de un capítulo a otro de forma arbitraria, leen con prisa, para distraerse o llamar al sueño (cabría preguntarse si los que se consideran “buenos lectores” no hacen esto alguna que otra vez). Igualmente, dentro de los dos grupos, incluso entre ellos, no todos están en la misma categoría: los hay con “mejor” o “peor” gusto.

Lewis opina que no actúa sobre bases firmes aquel crítico que en el juicio sobre las obras descarta muchas que no ha leído siquiera, póngase por caso novelas del oeste o ciencia-ficción, debido a que son baratas y, en general, están mal editadas. Es más, la opinión de estos “expertos” puede quedar muy comprometida para la posteridad, pues hay obras no sólo literarias, sino en cualquier campo de la creación artística, que una generación de *cognoscenti* ha despreciado y que luego han sido encumbradas por la siguiente.

Si por el contrario, el crítico opta por fijarse en los lectores de esas obras que considera basura comercial tal vez le convendría, aconseja Lewis (1961b, p. 108), detenerse a considerar si este desprecio se debe a un conocimiento profundo de la literatura, a esnobismo o a mera pedantería intelectual.

El procedimiento de Lewis también se fija en los lectores, sobre todo en su manera de leer, pero se distingue de otros métodos porque sobre este particular trabaja de forma abierta:

If we cannot observe the Reading habits of those who buy the Westerns, or don't think it worth to try, we say nothing about the books. If we can, there is not

much difficulty in assigning those habits either to the literary or to the unliterary class. (Lewis, 1961b, p. 108)

(Si no podemos observar los hábitos literarios de aquellos que compran novelas del Oeste, o pensamos que no vale la pena perder el tiempo con ellas, no decimos nada acerca de esos libros. Si podemos observarlos, entonces no costará mucho descubrir si los suyos son buenos o malos hábitos literarios)

Si tras esa observación, concluimos que tal libro suele leerse de mala manera, y nunca, o apenas en alguna ocasión, es leído de la otra, ahí tendríamos un principio suficiente para decretar que esa obra es mala. Sin embargo, si se encuentra un lector que ha sacado una experiencia de conocimiento, o placentera, de un libro considerado una obra barata, si lo aprecia de veras y lo relee con interés, entonces por nimio que nos parezca ese relato, por poca consideración que merezca a nuestros amigos y colegas literatos, Lewis considera que no se puede desechar ese libro y colocarlo sin más en la categoría de la “mala literatura”.

Las diferencias entre el método crítico evaluativo y el de Lewis se hacen más patentes cuando se pasa a la segunda distinción, es decir, entre las obras y la forma que los lectores tienen de leerlas. Para el método evaluativo, las diferencias entre aquellas obras que quedan más allá del canon instituido, sólo puede ser de grado: *Milton is bad and Patience Strong is worse, Dickens (most of it) is bad and Edgar Wallace is worse. My taste is bad because I like Scott and Stevenson; the taste of those who like E.R. Burroughs is worse* (Milton es malo y Patience Strong es peor, Dickens (en su mayor parte) es malo, y Edgar Wallace todavía peor. Mi gusto es malo porque me agradan Scott y Stevenson; incluso aún peor es el gusto de aquellos a los que les gusta E.R. Burroughs).

Sin embargo, el sistema que Lewis propone trazaría una línea distintiva no de grado, sino teniendo en cuenta la forma en la que los textos son leídos. Es decir, si un lector cultivado, bien leído, aprecia un libro que nosotros (o los críticos) consideramos de mal gusto, y ese lector lo cuida, lo relee, lo menciona, entonces para Lewis, habremos de suponer que algo de bueno hay en esa obra, aún admitiendo que no sabemos apreciarlo (Lewis, 1961b, pp. 62-62, 112-113).

Lo que, según Lewis no puede hacer el lector que siga su método es atribuir ese gusto a cualquier explicación que se le ocurra, que le venga bien o que esté de moda; por ejemplo, decir que le gusta ese libro porque en realidad conecta con algún aspecto psicológico asociado a su infancia o juventud o al padecimiento de un trauma, o cualquier otro motivo. Siempre, como principio, advierte, se debería conceder un margen de duda y admitir que tal vez el libro contenga bondades que hayamos pasado por alto. De modo que denostarlo es un asunto serio, dado que nuestro juicio condenatorio nunca puede ser final siendo que la cuestión ha de quedar abierta a una consideración más detenida (Lewis, 1961b, p. 11).

Para Lewis, que pone el acento en lo que el lector encuentra de bueno o de malo en una obra, su método es por ello más realista que el de la Crítica Evaluativa. Entiende que si las personas aficionadas a leer consideran que una obra es buena, entonces hay muchas posibilidades de que esto sea así, pese a lo que los analistas de un momento y lugar puedan afirmar en su contra. Cuestiona con ello la actitud de muchos críticos literarios, que, resguardados bajo el paraguas de la ideología dominante, y al amparo de las instituciones que la sustentan, se atreven a derribar a los grandes nombres de la literatura a favor de los que en ese momento estén de moda. Derrocamientos que, en su opinión, son una gran pérdida de energía *Their acrimony produces heat at the expense of light* (Su acrimonia producen calor a expensas de la luz). Es decir, que con esa actitud

se producen más disputas que verdadero conocimiento. Y acaba concluyendo que si se contempla mejorar los gustos del lector no hay que denigrar a sus autores favoritos, sino enseñarle a disfrutar de algo mejor (Lewis 1961b, p. 112).

Sin embargo, esta manera de juzgar los libros por la forma en que son leídos, no deja de ser un método ideal, como él mismo reconoce. En realidad, la objeción más obvia que se le podría hacer es que hay más de una forma de leer un mismo libro. Ante esta objeción que acabamos de plantear, se podría responder que Lewis no condena un libro por las malas (o superficiales) lecturas que se hagan de él, sino porque la obra no permita una buena lectura: *Ideally we should like to define a good book as one which permits, invites or compels good reading* (Querriamos definir un buen libro como aquél que permite, propone o impone una buena lectura) (Lewis, 1961b, p. 113). Aunque finalmente se queda sólo con la propuesta de que el libro *permita o proponga*, dejando a un lado el requisito de la imposición. Es evidente que si un texto obliga a una buena lectura, el mal lector que únicamente busque entretenimiento, emociones fáciles, pasar el tiempo o dar rienda suelta a sus fantasías egoicas, lo cerrará muy pronto³⁷. Entendiendo, por otra parte, que el hecho de que una obra sea difícil de abordar y que no admita una mala lectura, no quiere decir que sea necesariamente mejor que una que sí pueda soportarla³⁸.

³⁷ Sería, en su opinión, el caso de *The History of Rasselas. Prince of Abissinia* (La historia de Rassela. Príncipe de Abisinia) considerada la obra más importante de Samuel Johnson, o *The Cantos* (Cantos) laberíntico poema de Ezra Pound, *Finnegans Wake* de Joyce, por no mencionar sólo el obvio *Ulises* o la compleja obra *As I Lye Dying* (Mientras agonizo) de Faulkner. En las letras hispánicas encontramos igualmente obras de difícil lectura en todas las épocas: *El Criticón* de Baltasar Gracián, *Paradiso* de Lezama Lima, *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, *Volverás a Región* de Juan Benet, *Rayuela*, de Cortázar, *Cristo versus Arizona* de Camilo J. Cela o *Larva* de Julián Ríos, por mencionar tan sólo algunas bastante inasequibles para un lector poco experimentado.

³⁸ *El Quijote*, por ejemplo, admite diferentes perspectivas, no sólo desde un punto de vista individual sino también generacional. Fue tenida en el XVIII como una obra cómica protagonizada por un personaje risible, cuando no ridículo. En el XIX, pasó a ser considerada como una obra con elementos dramáticos que, muy del gusto barroco, combinaba la risa y el drama, la locura y la cordura, el personaje ridículo, el caballero idealista y el hombre del pueblo llano y el héroe trágico en un mismo protagonista. Mientras

Por eso, una vez descartado el término “imponer” una buena lectura y descartado igualmente “proponer” puesto que esto implicaría grados de proposición, decide quedarse únicamente con la posibilidad de “permitir”, y así en su método (ideal) establece que un buen libro es aquel que permite una buena lectura y un mal libro es, de nuevo idealmente, aquél que no permite una buena lectura. Ahora bien, no todo estaría en manos del lector; el autor también juega un papel en todo esto. La obra, como hemos visto, ha de “proponer”, pero el autor debe “colaborar con el lector y mostrarle enseguida que la lectura merece, porque la recompensará, una lectura atenta y disciplinada (Lewis 1961b, p. 114).

Una segunda objeción a su experimento, que él mismo en seguida se encarga de señalar, sería que juzgar los libros por el tipo de lectura que de ello se hace es algo aventurado dado que, en último término, es una condición imposible de verificar, puesto que nadie puede decir a ciencia cierta qué y cómo ha leído un lector. A esta observación responde que el juicio que propone sobre las lecturas tiene dos fases:

En primer lugar se excluye a los lectores considerados carentes de sensibilidad literaria; algo fácil de hacer *unliterary reading can be diagnosed with certainty* (la falta de sensibilidad para la lectura puede diagnosticarse con toda certeza) (Lewis, 1961b, p. 115), pues este tipo de lectores no hablan o apenas lo hacen, de lo que acaban de leer, y en ningún caso vuelven a leerlo. Distinto sería que un libro nos parezca malo pero el lector inculto no se cansa de leerlo, si tal cosa puede ocurrir; ahí el diagnóstico sería otro y tendría que ver con la satisfacción de fantasías egoístas.

Una vez hecha esta separación, en segundo lugar se observa al grupo de los que tienen probada “sensibilidad literaria”. También aquí se distingue entre los que tienen mejor y peor gusto literario. En este caso nos encontraríamos con la ventaja de que estas

que hoy en día se la considera una obra cumbre de la literatura universal y su lectura atrae a lectores muy diversos en edad, condición, procedencia y lecturas previas.

personas que poseen gusto literario facilitan la investigación porque acostumbran a expresarse con claridad: hablan, e incluso escriben, sobre lo que han leído, lo relacionan con obras del mismo autor o de otros y también son capaces de descubrir diferentes niveles de significado en la obra. La releen, o esperan hacerlo en alguna ocasión, y, muy importante, no juzgan al autor y su obra por motivos extraliterarios (Lewis, 1961b, p. 116). De cualquier forma, juzgar la manera en que tiene de leer los lectores es un asunto que requiere de sutileza, conocimiento y tiempo para la observación de los lectores y que, con toda probabilidad, nunca se acaba de dilucidar por completo, de ahí que la propuesta presente ciertas fragilidades que el autor no niega.

Sea como sea la forma de leer, Lewis aconseja al lector que acoja el libro con espíritu receptivo, suponiendo en principio que es bueno, concediéndole el beneficio de la duda, pues se entiende que cualquier libro tiene virtudes y defectos. Sobre todo, hay que andar con cuidado cuando nos acercamos a autores que en este momento han dejado de gustar, o de estar de moda o han caído en desgracia, porque sabemos que el ser humano tiende a confirmar sus sospechas cuando se acerca a alguna cosa, persona o situación de la que previamente desconfía (Lewis, 1961b, p. 116). Luego de esta recepción, claro está que no hay obligación de rendirse a un libro. Necesariamente el lector ha de seleccionar y tampoco es necesario que nos tomemos tiempo, siempre un bien escaso, para decidir con justicia y total imparcialidad si una obra merece la pena o no. En este caso, dejemos la tarea a los críticos.

Lo único de lo que realmente advierte (Lewis, 1961b, p. 117) es de que los juicios condenatorios son siempre los más aventurados, ya que *a negative proposition is harder to establish than a positive one* (es más difícil probar una proposición negativa que una positiva), porque cuando decimos que un libro es malo (aún basándonos en nuestra propia experiencia) no afirmamos que sólo propone malas lecturas, sino que también

implicamos que es incapaz de proponer buenas lecturas. La proposición negativa nunca puede verificarse por completo, puesto que aunque para nosotros sólo haya sido un libro que propone una exaltación de las emociones, o un pasatiempo fácil, o una gratificación de las fantasías egoicas, no sabemos si otro lector habrá podido encontrar en él lo que nosotros no hemos sido capaces de descubrir.

En lo que para Lewis se presenta como un paradoja, la crítica más refinada y sutil está expuesta a cometer el tipo de error que acaba de señalarnos: examina y pondera cada palabra y juzga al autor (si bien de forma diferente a la del mencionado “fanático del estilo”), lo cual, sería en sí mismo, adecuado y correcto para su labor. Ahora bien, advierte, el crítico ha de tener en cuenta si acaso esos matices tan sutiles son captados igualmente para otros lectores que no pertenecen a su selecto grupo, pues es evidente que cuanto más refinado y riguroso el crítico, más reducido el grupo exclusivo y excluyente de “conocedores” al que pertenece, con el que intercambia opiniones, lecturas, escritos y en el que se dan por supuestas muchas opiniones sobre la lengua y su uso. En ese sentido, como en todas las artes, cuanto más refinado su gusto, más se aleja de los lectores comunes.

10.11 Como lee el mal lector

Para entender la actitud que subyace a las diferentes formas de leer, revisaremos las características que Lewis atribuye al lector carente de sensibilidad literaria, o mal lector (Lewis, 1961b, pp. 28-29). Una distinción que supuso una de las mayores aportaciones de Lewis frente a la Crítica Evaluativa, la cual no consideraba la forma en que los lectores se acercan y reciben el texto:

1. Los malos lectores nunca leen, salvo por obligación, textos que no sean narrativos. No es que todos ellos lean únicamente ficción; algunos, al parecer

los peores, sólo leen las noticias que, en general, versan sobre personas que desconocen, a las que les ocurren desgracias sin cuento en lugares lejanos, porque, al igual que Mopsa³⁹, quieren que les aseguren que esos hechos son verdaderos (Lewis, 1961b, p. 28). Consideran que las historias imaginadas son engañosas, que no enseñan nada válido sobre la realidad del mundo y que, por tanto, no merece la pena prestarles atención.

2. Los lectores cuya sensibilidad literaria está poco o nulamente desarrollada sólo prestan atención a los hechos y su encadenamiento porque están interesados en saber qué sucedió, quién mató (o robó, o engañó, o violó) a quién. En la narración demandan que “siempre esté ocurriendo algo” y que los acontecimientos discurran con rapidez. De ahí que no aprecien las sutilezas o la lentitud en las descripciones, ni disfruten de los diálogos bien trabados, o de los personajes caracterizados con hondura, pues no encuentran estos elementos necesarios para el desarrollo de la acción, que es lo que les importa.
3. Leen sólo con los ojos y, por tanto, no captan el ritmo del texto, la melodía de la frase, la eufonía, o la cacofonía, en la disposición de los sonidos en las palabras (Lewis, 1961b, pp.30-32), siendo que esto se da incluso entre personas educadas con formación en otros campos. Sin embargo, la buena lectura es tanto oral como visual *Good reading is always aural as well as visual* (Lewis, 1961b, p. 90) pues, en el fondo, estamos escuchando las palabras de otro. *For the sound is not merely a superadded pleasure, though it may be that too, but part of the compulsion, in that sense, part of the meaning* (Lewis, 1961b, p. 90) (Porque el sonido no es meramente un placer añadido, aunque también pueda serlo, sino parte de lo que es indispensable, en

³⁹ La pastora seducida por Payaso, que le ha prometido unas baratijas si acude con él a la fiesta en el *Cuento de invierno* de Shakespeare.

este sentido, parte del significado). Muestran gusto por los hechos emocionantes, es decir, peligros, riesgos, accidentes y peripecias. El placer se produce por la emoción que les provoca el participar vicariamente en esas aventuras.

4. Sienten atracción por aquello que despierta su curiosidad. Por ejemplo, los relatos de misterio, de detectives o policíacos. Es un placer tan universal, el de satisfacer el espíritu inquisitivo, que no necesita mayor explicación. (Lewis, 1961b, p. 38).
5. Se complacen en aquellos relatos que permiten al lector participar de forma indirecta en el placer o la felicidad. En este apartado se englobarían los relatos de amor, que pueden ser románticos, sentimentales, eróticos, pornográficos o entremezclados. También estarían en esta categoría los relatos sobre vidas exóticas o aquellos en los que predomina el buen vivir, el lujo, las gentes ricas, hermosas o famosas (Lewis, 1961b, p. 38). Ahora bien, en opinión de Lewis, los lectores carentes de sensibilidad literaria no lo son porque les guste leer esta clase de relatos, sino porque no disfrutan de ellos más que de una única manera. Es decir, lo que les impide alcanzar una experiencia literaria plena no es lo que tienen, sino lo que les falta. Los buenos lectores también sienten todas esas sensaciones y satisfacen los gustos mencionados cuando leen buenos libros: también se les corta la respiración cuando el Cíclope tantea el cuerpo del carnero que cubre a Ulises, se horrorizan con las amenazas de Medea, o se inquietan ante la reacción de Fedra (e Hipólito) ante la inesperada llegada de Teseo, igual que disfrutan vicariamente de la dicha de los personajes en un imprevisto, pero apropiado, final feliz, caso del *Cuento de Invierno* (Lewis, 1961b, p. 39).

6. Al mal lector no le interesan las palabras, su sentido y significado, porque *They –the unliteterate readers- lack the attentive and obediente imagination which would enable them to make use of any full and precise description of a scene or emotion* (Carecen –los lectores no literarios- de una imaginación atenta, obediente que les capacitaría para sacar partido de la descripción completa de una escena o emoción) (Lewis, 1961b, p. 34) y por eso suelen preferir los comics o las novelas ilustradas. Para Lewis (1961b, p. 90) las palabras tienen una importancia: *Words, we want to protest, are more than the clothing, more even than the incarnation of content* (Las palabras, queremos protestar, son más que el ropaje, más incluso que la encarnación del contenido).
7. Su imaginación no es fértil, con lo cual reclaman que la descripción de cada objeto y persona ha de ser reconocida de inmediato. Como hemos visto anteriormente, para Lewis, junto a una función estética, la imaginación posee un aspecto cognitivo que nos permite tanto apreciar la belleza o la armonía como aprehender la realidad que se nos presenta, por lo que la falta de imaginación equivale a un inconveniente a la hora de conocer.
8. No aprecian el estilo. Por el contrario, preferirán un libro mal escrito dentro del género que les guste antes que un libro bien escrito del mismo género que encuentren complicado y difícil de leer⁴⁰.

El estilo, originalmente, era el punzón con el cual escribían los antiguos sobre tablillas enceradas. Es la imagen de lo que significará estilo: cómo se escribe, de qué

⁴⁰ Al empezar el camino de nuestra vida lectora, cuando somos niños o adolescentes, tendemos, con notables excepciones, a comportarnos en varios aspectos como este tipo de lector que Lewis denomina mal lector o lector con poca sensibilidad literaria. Con el tiempo, las lecturas, la experiencia que éstas proporcionan, la madurez personal, el desarrollo de la imaginación y el intelecto, el trato con otros lectores con nuestros mismos intereses, nos hacen avanzar en el camino de una lectura hecha con mayor capacidad de discernimiento.

manera, con qué trazos se transcriben los signos. El estilo es entonces la manera de escribir característica de un escritor, que con su elección de vocablos, sonidos, giros, expresiones, sintaxis y ordenamiento de las diferentes partes, confiere al discurso unas características propias que lo distinguen del resto de escritores.

Como parte de su labor crítica en *An Experiment in Criticism*, Lewis aborda también la cuestión del “buen estilo” y lo relaciona con la forma mayoritaria o minoritaria de leer. Para ilustrar su punto de vista ofrece un ejemplo sacado de la poesía de Milton: si nos encontramos con la expresión *chequered shadows* (*mosaico de luces y sombras*), en seguida imaginamos una distribución de luz y oscuridad que nos sorprende por su originalidad. Podemos figurar la imagen como el ensamble en armonía de dos opuestos, a semejanza de la disposición de los cuadros blancos y negros en el tablero de un ajedrez. O, igualmente podríamos imaginarla como si los elementos estuviesen dispuestos en una obra artística elaborada con pequeñas piezas de luz y sombra. Sea como sea que la concibamos, esa imagen vívida y desacostumbrada surge en nuestra imaginación con una intensidad e inmediatez que no es común y, por ello mismo, nos produce un tipo de placer estético. De modo que el resultado prueba que los medios empleados son excelentes, con lo que concluimos que *chequered shadows* sería un ejemplo de buen estilo. “*The clarity of the object proves that the lens we saw it through is good*” (La claridad con la que vemos el objeto prueba que la lente es buena) (Lewis, 1961b, pp.31). El mal estilo, por el contrario, supondría el empleo de una lente defectuosa u oscurecida que no permite al lector ni ver con claridad ni imaginar de forma vívida, lo que le lleva a la confusión.

De forma análoga, si lo que leemos complace nuestro oído interno declararemos que el ritmo del autor es bueno. Por el contrario, lo encontraremos malo si la experiencia no ha sido placentera. Todas las experiencias en las que basamos nuestros

juicos sobre el estilo de un autor dependen de que nos tomemos en serio las palabras, lo cual implica que hemos de prestar atención tanto al sentido de los vocablos como a su sonido. A menos que estemos dispuestos a “*Conceive, imagine and feel*” (concebir, imaginar y sentir), (Lewis, 1961b, pp.31) lo que las palabras nos sugieren, en modo alguno podremos tener una experiencia lectora que nos permita captar y entender el *Logos* que, por medio del lenguaje, de las imágenes, de los sonidos, intenta abrirse paso hasta nuestra conciencia.

Sin embargo, junto a este tipo desinteresado, hay que señalar la existencia de otra clase de lector, que se interesa hasta tal punto por las palabras que les presta hasta demasiada atención y de forma equivocada. Son los que Lewis denomina *stylemongers*, los “fanáticos del estilo”; aquellos lectores que acaban por convertir la lectura en una “caza de brujas”, a la búsqueda de los galicismos, americanismos, el uso correcto de las preposiciones (que en inglés pueden acabar una oración), la colocación adecuada de los adverbios antes o después de los infinitivos, etc. Para el crítico, éstas son las personas menos indicadas para entender y hablar de estilo ya que no juzgan la lengua ni por su sonoridad, ni por su capacidad de comunicar, sino por su conformidad a determinadas reglas arbitrarias; “(*The stylemongers*) *treat language as something that ‘is’ but does not ‘mean’*” (“Tratan la lengua como algo que ‘es’, no como algo que ‘significa’”) (Lewis, 1961b, p.37).

10.12 Un apunte sobre la forma de leer poesía

Observa Lewis que los malos lectores no suelen ser aficionados a la poesía. Si bien parece haber un resurgir tanto de la escritura como de la lectura del género entre los jóvenes, gracias a internet y las publicaciones on-line, en su mayor parte no pasan de intentos de aficionado que suenan como una prosa escrita de corrido, una narrativa poética carente de la técnica necesaria, repetitiva en términos y estructuras, reflectora de

los sentimientos e intereses de la mayoría de sus jóvenes lectores. Es cierto que de vez en cuando se encuentran casos de poetas que alcanzan un nivel interesante; son aquellos cuyo decir tiene hondura y sentido, capaces de reflejar el espíritu de su tiempo, como ha ocurrido en todas las generaciones. Pero son pocos, tal vez porque el genio poético nunca ha abundado, por el tipo de educación restrictiva en cuanto a la lectura de obras poéticas, la falta de referencias, el desconocimiento del canon literario o un acercamiento cada vez mayor hacia una forma de poesía en prosa.

En cuanto a la gran poesía, la que forma el corpus que ha llegado hasta nosotros, ésta sólo tiene buenos lectores, lectores que poseen sensibilidad literaria; los demás no muestran interés alguno. Pero incluso los buenos lectores tienen defectos, como hemos visto, y muchas veces esa forma defectuosa de leer la aplican a la poesía: a veces la “usan” en lugar de “recibirla”. Lo que los diferencia de los *unliterary readers* (los lectores con escasa experiencia literaria), es que logran apreciar la experiencia de goce que les produce el poema y a la vez entienden que quizás se trate de una interpretación propia, una elaboración personal, y no de lo que el poeta quiso realmente expresar. De ahí que sepan también volver sobre el texto, detenerse en las palabras difíciles, buscar alusiones, establecer analogías, prestar atención al ritmo, detenerse en las imágenes y metáforas. Es decir, los buenos lectores de poesía pueden conocer y aceptar ambos aspectos: lo que corresponde a su lectura del poema y lo que pertenece al poema en sí mismo. Y para ilustrar esta idea Lewis (1961b, p. 102) pone como ejemplo la contemplación de un paisaje de nuestra infancia que ahora apreciamos con ojos de adulto, al mismo tiempo que en su vista revivimos el gozo que sentíamos en aquel lugar cuando éramos niños.

De todas formas, está claro que nunca podemos salir por completo de nosotros mismos; nuestra experiencia literaria siempre llevará notas de nuestra experiencia vital,

de nuestro particular sentir y de la época que nos ha tocado vivir. Ni siquiera podemos ver las cosas de la misma manera que lo hacen personas muy cercanas y afines. Sin embargo, y a pesar de esos límites, la literatura nos ayuda a mejorar la comprensión propia y la de nuestros congéneres, a entender mejor las distintas experiencias que cada uno vive y el grado y forma en que las vive. Es decir una vez más: *la literatura es una serie de puertas y ventanas*. Tanto las puertas como las ventanas son espacios de tránsito y se pueden cruzar en ambas direcciones: a través de ellas entran personas, objetos, vistas de paisajes, amaneceres o atardeceres, nuevos aires, y nosotros podemos salir del encierro de nuestra mónada. La literatura nos ayuda a mejorar nuestra comprensión de los otros y eso, a su vez, nos capacita para comprender mejor la literatura. En otras palabras, la literatura ofrece una vía de ida y vuelta en la que la experiencia y el conocimiento se trasladan y comparten. Recorrer ese trayecto nos enriquece y, al mismo tiempo, ayuda a salir de nosotros mismos. Por eso, añadía, si es que acaso nos encontramos en el calabozo de nosotros mismos, al menos podemos “mirar por entre los barrotes”: *It is better than sinking back on the straw in the darkest corner* (Mejor eso que hundirse en un jergón en el rincón más oscuro) (Lewis 1961b, p. 102).

Sin embargo, mantiene que tal vez la poesía moderna (está hablando a principios de los años 60 del siglo XX, requeriría más estudio saber si eso mismo ocurre en la actualidad) esté hecha para leerla de esa manera que antes denominó “mala lectura”, es decir, imponiendo las propias percepciones sobre la obra, que en sí misma no contiene ninguna idea o concepto que el poeta quisiera transmitir. Su función es servir a modo de espejo para reflejar la sensibilidad o las vivencias del lector, que interpretará a partir de su lectura lo que su sensibilidad, conciencia o capacidad perceptiva le permita. Visto así, y dentro del desarrollo del género poético, tal vez no podría considerarse a esta

práctica moderna “una pobre forma de lectura” y “un mal lector” a quien la practica (Lewis 1961b, pp. 102-103).

Lo que demuestra la experiencia con la poesía es que cada uno la recibe de una manera muy diferente, dependiendo de su trayectoria vital, su trato previo con el género, su edad, su condición, etc., factores todos ellos que condicionan la recepción de un material tan sensible como es un poema, cuyo impacto, a diferencia del que suele producir un relato, una novela o una pieza teatral, es muy inmediato e íntimo. Su “golpe en el alma” es breve pero contundente y, o bien produce esa sensación de “aliento contenido” o, por el contrario, deja frío e indiferente el ánimo del lector. Unas sensaciones que, lejos de ser sólo movimientos en la psique o en el alma, son también físicas, corporales. Encontramos lectores que sienten, además de un choque en el espíritu, un escalofrío en todo el cuerpo con la lectura de los mejores poemas de John Donne, por poner un ejemplo renombrado en la literatura inglesa, e incluso usan sus versos para dar título a una novela (como en el caso de *¿Por quién doblan las campanas?* de Hemingway) mientras que otros señalan en sus versos una acumulación de imágenes que les molesta, pues las encuentran extravagantes o ampulosas; mientras que otros, poetas ellos mismos, las reciben con indiferencia.

De cualquier manera, hay que conceder que el buen lector de poesía sí presta atención a las palabras, no sólo a su contenido o a las imágenes que evocan, sino a diferentes aspectos, tales como el sonido, la cadencia que imprimen al verso o la métrica en la que se inscriben. Algo que no está al alcance del lector poco instruido, pues al carecer éste de un conocimiento, al menos elemental, del género y al estar poco familiarizado con el mismo, no acaba de captar el ritmo poético y las sutilezas del poema. Junto a esto, la enseñanza de la poesía, su valor, suele estar descuidado en la enseñanza, pues poco se recita en las aulas hoy en día, menos aún se enseña a apreciar

la métrica, dándose preferencia al *verso libre*, el cual puede poseer una sonoridad sutil si tiene un verdadero valor poético, pero que, en opinión de Lewis (1961b, pp. 103-104), sólo aquellos oídos acostumbrados a escuchar la cadencia de la poesía métrica, podrán captar en toda su finura.

10.13 Los buenos lectores también cometen errores

De todas formas, y para ser justos, es necesario admitir que hay defectos en la lectura que puede darse tanto entre los buenos lectores como entre los malos. Existe uno de especial gravedad que consiste en confundir la vida con el arte (Lewis, 1961b, p. 75). Se manifiesta en la creencia de que la obra de ficción es “verdadera” (pone como ejemplo el cuento del montañés que acude a presenciar una obra de teatro, se levanta y dispara al “malo”).

Aunque se suele dar sobre todo en el lector de muy baja preparación literaria que sólo acepta la literatura sensacionalista presentada a los lectores como “noticia”, también incurre en este error aquel lector que lee con el afán de aumentar su instrucción, por “cultura”, porque considera que la literatura contribuye a su formación intelectual o afectiva. Son aquellos que practican lo que Lewis, siguiendo a De Quincey, denominaba “una literatura de conocimiento”, dejando en un segundo plano el arte del que son exponente las obras literarias. Si la literatura se define como el arte de narrar o poner por escrito ideas, sentimientos o historias, entonces su primer cometido es ser una obra de arte. De ahí que el escritor sea un artista, y no maestro, filósofo o teólogo (Lewis, 1961b, p. 75).

A pesar de la afirmación anterior, es cierto que en determinadas épocas de nuestra vida, sobre todo en la adolescencia y juventud, la literatura nos proporciona mucha información sobre determinados aspectos de la cultura o de la vida en otros países, o de

un momento histórico.⁴¹ Pasado el tiempo, y conforme nos hacemos adultos y conocemos algo más del mundo y la vida, esta necesidad de saber sobre otras gentes, períodos históricos o lugares se va debilitando, pues nuestra propia experiencia e información acumulada nos hace tener una perspectiva propia de la que carecíamos cuando éramos muy jóvenes. Para Lewis (1961b, p. 76) ese es el motivo de que en la edad adulta, ese tipo de curiosidad que nos movía a leer determinadas obras ya haya sido en gran parte satisfecha, o para satisfacerla acudimos ahora a otras fuentes más autorizadas para obtener la información que precisamos. De ahí que de mayores, en general nos sintamos menos inclinados a empezar una novela que cuando éramos jóvenes. A pesar de esa tendencia, Lewis era partidario de releer las lecturas favoritas, al menos cada diez años, pues en cada ocasión el lector habrá cambiado, verá y recibirá la obra de manera diferente, tal y como explica en carta del 17 agosto de 1933 a su amigo Arthur Greeves (Lewis, 1979, p. 128).

Si bien se puede afirmar que algunos lectores que carecen de sensibilidad literaria consideran el arte una descripción de la vida real; perspectiva propia de aquellos que únicamente buscan en la literatura satisfacer sus fantasías egoístas, lo cierto es que a la mayoría de estos lectores tan pobres, literariamente hablando, no les ocurre esto. Al

⁴¹ Podríamos apuntar *El vientre de París*, de Zola, para conocer la vida en un populoso mercado en una capital europea, o *Emma* de Jane Austen, que muestra la forma de conducta que sería apropiada a cada situación y contexto a la vez que expone los comportamientos de ciertas clases sociales, sus vestimentas, sus casas, sus modales junto a las consecuencias que acarrea un comportamiento moralmente erróneo. Los cuentos de Chejov nos hablan de la vida de los *mujiks*, en su mayor parte embrutecidos por la ignorancia, el alcohol y una vida de asperezas en el campo, junto a los terratenientes, las damas y las “camelias”; un mosaico de personajes y situaciones en la Rusia pre-revolucionaria. Tenemos a *Madame Bovary*, de Flaubert, donde encontramos la insatisfacción no sólo de una mujer, sino de toda una clase social que vive perdida en medio de la prosperidad material. O *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, en la que encontramos la fuerza de las pasiones amorosas. Y nada mejor que *La letra escarlata* de Hawthorne para darnos cuenta de que el verdadero pecado es capaz de esconderse tras la apariencia de justicia y rigor y de que sólo el reconocimiento de la verdad recompone el orden natural de las cosas. Igualmente *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos, o *La Colmena* de Cela, extraordinarias novelas sobre la sordidez y la miseria humana en el marco de la postguerra española. De la misma forma que a través de los libros podemos conocer países lejanos, cuya cultura está alejada de la nuestra; ejemplo serían los relatos de Rudyard Kipling, *Pasaje a la India*, de E. M. Forster, o *Hijos de un dios menor*, de Arundhati Roy.

contrario, y debido a que su punto de vista es, en general, muy prosaico entienden muy bien que una novela, una película son obras de arte no le van a aportar un conocimiento sobre la realidad; es más, el hecho de carecer de sensibilidad literaria les protege de este error (Lewis, 1961b, p. 76). Por tanto, no esperan de una historia narrada en un relato o en el cine más que un entretenimiento momentáneo que les suponga una distracción, no un conocimiento del mundo real, en el que, por lo general, ellos mismos se desempeñan bien o muy bien en sus actividades y trabajos cotidianos, así como en el trato social con los demás.

En cambio esta confusión entre arte y vida se puede dar precisamente entre personas que no carecen de sensibilidad literaria (Lewis, 1961b, p. 77), los llamados “buenos lectores”. Para ilustrar su punto de vista el ejemplo de las opiniones de sus alumnos sobre de la Tragedia, con mayúsculas. El principal motivo que aducen para leerla o acudir a sus representaciones sería el llegar a contactar con algo así como la “visión, el sentido o la filosofía trágica de la vida”, idea apoyada en dos tesis: (1) Las desgracias de la vida son el resultado de un fallo en el carácter de la víctima protagonista y (2) Llevadas al extremo, esas desgracias dejan al descubierto cierta grandeza del ser humano, incluso del universo. De forma que, aunque la aflicción sea grande al menos no es sórdida, carente de significado o simplemente deprimente.

Desde luego, el autor no niega que lo trágico pueda acontecer en la vida real, muy al contrario, como sabía por propia experiencia. Como hemos visto al tratar de su poesía, Lewis consideraba que el hombre, a causa de su caída y debido a su comportamiento, tiene mucha parte de culpa en el dolor que experimenta en este mundo, al que denominaba *Shadowlands*, tierras de penumbra.

Pero si bien considera que los defectos del carácter y un comportamiento erróneo atraen muchas desgracias, concede también que la enfermedad, los errores médicos, la

guerra, los dictadores, los malos políticos, los conductores desaprensivos, las fluctuaciones monetarias, el desempleo y el mero azar, entre otras muchas circunstancias, causan la desgracia de los hombres. Pues por muy consciente, equilibrada y adaptada al mundo que esté una persona, por muy moral o ética que sea su conducta, no por ello se librará de los golpes de la adversidad.

Tampoco discute que la tragedia sea capaz de producir en el espectador o lector momentos de revelación sobre la vida humana. Lo que no acepta es que de ella pueda extraerse la conclusión general de que *This is the typical or usual, or ultimate, form of human misery* (Así es la desgracia humana en su forma típica, o más común o más llevada al extremo). La tragedia literaria, en su opinión, parece acercarse a lo peor o a lo más duro y difícil en la vida humana de una forma cruda que muchos considerarán realista, si bien envuelve esa dureza en un halo sublime para hacerla más aceptable. Pero las desventuras de la vida no terminan cuando cae el telón, ni en la vida real se hacen grandes discursos en los momentos de desgracia; tras la desdicha la vida ha de seguir, con sus elementos prosaicos: encargarse de preparativos tediosos, llamar a la funeraria, pagar las facturas, atender a los parientes, responder a las condolencias, solicitar certificados, etc.

La vida no es una novela, ni un escenario teatral, aunque ambas se puedan usar como metáforas del devenir humano: *Next to a world in which there were no sorrows we should like one where sorrows were always significant and sublime* (Al lado de un mundo donde el dolor estuviese ausente, nos gustaría otro donde el sufrimiento fuese siempre significativo y sublime) (Lewis 1961b, p. 80). Pero, advierte, sería un error dejar que el “sentimiento trágico de la vida” nos convenciera de que el mundo en el que vivimos es así; hay poco de sublime, “poco cetro y ningún palio”, en la visión de las infelicidades y miserias humanas.

Por otro lado, es evidente que para el dramaturgo el tiempo y el espacio del que dispone son limitados, y esos condicionamientos le obligan a seleccionar y concentrar la acción, el pensamiento y los sentimientos que se ponen en juego. Por ese motivo escoge para su obra los elementos que necesita, y que son los más depurados y aquilatados de la experiencia, de modo que por su dramatismo alcancen el ánimo del público. No se puede ocupar en hacer acopio de aquellos factores prosaicos, ramplones, o aburridos que terminarían por generar incluso desinterés y hastío en los lectores o espectadores, por mucho que también ellos acompañen a la desgracia humana y, por lo mismo, omita los golpes aparentemente azarosos e inesperados que la vida suele deparar, porque su arte así lo determina. Sin embargo, no por ello son los dramaturgos los responsables de que los espectadores o lectores se dejen engañar (Lewis 1961b, p. 80).

Los escritores cómicos, por su parte, seleccionan de la realidad aquellos elementos ligeros y divertidos en los que el espectador puede ver reflejados los vicios de la naturaleza humana, si bien contemplados de forma que su corrección parezca posible. Y suelen pasar por alto ciertas desgracias que podrían sobrevenir con el tiempo, por ejemplo, que no siempre un matrimonio de enamorados conduce a una vida feliz (Lewis, 1961b, p. 80-81).

Por otra parte, aquellos que escriben farsas, que mueven no tanto a la risa amable como a la risa irreflexiva, y que suelen suscitar la vergüenza del espectador a la vista de los vicios ocultos que allí se descubren, tienden a la crueldad en el trato de los personajes (y también del público o lectores) y a “excluir la compasión que las víctimas, si se tratase de personas reales, merecerían” (Lewis, 1961b, pp. 81-82).

En resumidas cuentas, ningún género ni obra literaria alguna puede abarcar la complejidad humana, ni siquiera aunque se centre en un tiempo y espacio reducido y en unos pocos personajes. La tragedia no contiene elementos más verídicos que la comedia

o que la farsa; cada una selecciona de la realidad, conformada por una mezcla de elementos dispares y confusos, tomando aquellas partes que convienen a su forma, y lo hace a través de un proceso de selección, discriminación y modelaje. De modo que la tragedia no sería más veraz que la comedia o la farsa, despreciada en ocasiones como género menor. Cada uno presenta un enfoque diferente, se sirven de unas “lentes” distintas; ninguna de las cuales reflejaría ni mejor ni peor “la vida humana”. En los tres casos, nos encontramos con “*additions to life more than comments on it*” (algo añadido a la vida, más que comentarios sobre la vida) (Lewis, 1961b, p. 82).

10.14 Consideraciones finales

Encontramos en *An Experiment in Criticism* un texto fragmentario, lleno de imágenes, ejemplos y metáforas antes que un método acabado. En apariencia resulta fácil de leer y de seguir debido al estilo vivaz, ágil y erudito característico de C.S. Lewis. Sin embargo, esa aparente facilidad es engañosa y se requiere una lectura atenta y en profundidad para llegar a comprender y trazar los orígenes de las ideas que Lewis desgrana y enlazarlas entre sí.

Se percibe un andamiaje meditado que no es tan sólo fruto de una improvisación surgida del ardor combativo de Lewis frente a unos modelos críticos que hacía tiempo que ya no compartía. El contenido, es decir, los diversos asuntos que trata, desde la clasificación de lectores al mito o a cómo se lee la poesía, pasando por el placer que proporciona la literatura, unido a la forma intuitiva y suelta en que son presentados, el *Logos* y el *Poiema* de la obra, obliga a detenerse una y otra vez en la lectura del ensayo.

Estas propuestas, novedosas en su tiempo, impiden insertar el texto en alguna corriente de pensamiento crítico en concreto, carecen de un referente concreto en la metodología crítica, si bien se encuentran sus raíces en la teoría aristotélica, las reflexiones del escocés G. MacDonald sobre la imaginación, la literatura y el proceso

crador, junto a las aportaciones de la crítica tradicional, la historia de la literatura y las ideas de S.T. Coleridge y Arnold Matthew, motivo por el cual su lectura demanda atención plena para llegar a encajarlas en un modelo, es decir, el lector ha de *mirar*, *escuchar* y *recibir* con mucha atención esta obra.

No obstante, si se procura no encallar en esas dificultades, este ensayo provee de ideas fecundas a cualquier lector o estudioso de la literatura al hacer énfasis en lo que otros no atendían, o despreciaban, por lo que supuso una aproximación a la crítica de textos literarios singular en su tiempo que ha servido para abrir caminos a los estudios literarios posteriores.

Continuadora de esa línea que pone el foco en la “experiencia lectora” estaría la Estética de la Recepción, o Teoría de la Recepción, de Hans Robert Jauss en 1970, que pone el énfasis en la forma en que el lector recibe o interpreta el texto y, de esa forma, le concede un papel activo, oponiéndose con ello también a la poca importancia que el Formalismo ruso, la Crítica Evaluativa, el Estructuralismo o críticos como Georg Lukács concedían a su papel en la lectura. Además, la Estética de la Recepción concede también un lugar relevante a la historia de la literatura que, como hemos visto, para Lewis era un aspecto que había que tener muy en cuenta a la hora del estudio de textos, tanto en el sentido de que las percepciones del lector cambian conforme a las distintas épocas históricas como para comprender el contexto en el que surge una obra., tal y como defendió Lewis en *An Experiment*.

En un sentido semejante, en 1973 el reconocido crítico Roland Barthes, una vez alejado de ciertas posiciones estructuralistas más extremas, expuso en su conocido ensayo *El placer del texto* argumentos de gran significancia sobre la estética del placer que experimenta el lector ante al obra literaria, poniendo de nuevo el acento en la experiencia lectora, tal y como Lewis había adelantado incluso mucho tiempo antes de

escribir *An Experiment*, concretamente en el capítulo IX en su prefacio a *Paradise Lost* de Milton, titulado “The Doctrine of the Unchanging Human Heart”, donde expresó: *Our plan must be...[to see the world of the work] as if we believed it, and then, while we still hold that position in our imagination, to see what sort of a poem results.* (Lewis, 1942c, pp. 57-59). (Nuestro plan debe ser diferente... [Zambullirnos en el mundo que la obra propone] como si lo creyésemos, y luego, mientras mantenemos esa posición en nuestra imaginación, ver que clase de poema resulta).

De todas formas, pocos han sido los críticos literarios que se han interesado por la obra crítica de Lewis; sí han valorado, y mucho sus estudios, análisis y valoraciones sobre la literatura medieval y renacentista inglesa, pero no se ha considerado en profundidad las posibles aportaciones de la propuesta que ofrece en *An Experiment in Criticism*.

11 Conclusiones de la Tesis

La imagen de C.S. Lewis se puede desplegar en tres facetas: la del novelista, que obtuvo un gran éxito con su ficción, la del académico, profesor universitario, crítico literario, estudioso y erudito, y la del apologeta del cristianismo, deseoso de compartir su convencimiento del poder intelectual e imaginativo que la fe cristiana conllevaba. Las tres están interrelacionadas de forma indisoluble y contribuyeron al desarrollo y evolución de su pensamiento, dieron sentido y dirección a su visión imaginativa de la realidad y permitieron unir su mundo interno de sensaciones, imágenes e ideas, con el mundo externo de las relaciones, los hechos y los acontecimientos. A partir de esta imagen polifacética de Lewis, intentaremos establecer las conclusiones del trabajo.

1. La vida personal de Lewis, si bien cómoda en cuanto a lo material, no siempre se desarrolló de manera fácil, aunque su familia le brindó una buena educación

que le permitió desarrollar su gran sensibilidad, inteligencia e imaginación. Sin embargo, su existencia estuvo ensombrecida en muchas ocasiones por dolorosos problemas familiares, pérdidas afectivas, desencuentros paterno-filiales y sensación de soledad. Cuestiones por otra parte que, en una medida u otra, no son ajenas al resto de los mortales. Ahora bien, Lewis, que ya desde niño anhelaba alcanzar la realidad completa, no se conformaba con sufrir las circunstancias: quería comprenderlas; encontrar el sentido que tenían. De ahí que en su escrutinio de las cosas, del mundo, de las gentes, intenta ir siempre al origen de la situación o del problema; lo cual le dota de una gran penetración en asuntos humanos y literarios que hace que su tratamiento de los asuntos sea riguroso y, sin embargo, ameno para un gran número de lectores cuando aborda los temas que más le preocuparon: la existencia de Dios, el destino del hombre, la pérdida, el dolor, el amor y la literatura.

2. C.S. Lewis fue un intelectual en el sentido de que dedicó su vida al estudio, la lectura, la reflexión y la escritura e intentó vertebrar su conocimiento en una unidad con sentido último. En lo que respecta a su trabajo, es tan admirado por una parte del público como ignorado, e incluso despreciado por ciertos académicos e intelectuales, que únicamente valoran sus estudios y ensayos sobre literatura medieval y renacentista y su aportación a la crítica literaria. Pero es innagable que aunque no siempre se esté de acuerdo con sus ideas (cosa que, por otra parte, ocurre con cualquier autor), merece todo el respeto y el reconocimiento de lectores, estudiosos y críticos. En primer lugar por su incansable esfuerzo hasta el final de sus días en trabajar por y para la literatura. Junto a sus conocidas obras de ficción, sobresalen también sus reseñas, ensayos y trabajos de crítica, considerados incluso por sus detractores, una de las labores

- más excelentes en esta disciplina, siendo sus ensayos sobre literatura medieval y renacentista inglesa referentes hoy en día para cualquier estudioso de esa época.
3. C.S. Lewis era un humanista que creía vivir en un mundo que no era el suyo, con lo que a lo largo de toda su existencia anheló una época pasada de la que tomaba referencias para entender el presente. En un intento por adaptarse a la realidad, apelaba a la dirección de la virtud y la sabiduría, frente al hombre moderno que buscaría adaptar el mundo a sus deseos mediante la tecnología y la ciencia, convertidas en ídolos a los que adorar y solicitar el cumplimiento de las propias pretensiones, antes que consideradas como instrumentos al servicio del desarrollo de la humanidad. No obstante, Lewis fue un hombre de su tiempo, y no desvió su mirada de lo que pasaba, o se estaba gestando, en su época. En los años 30 y 40 del siglo pasado vislumbró hacia donde se dirigía la civilización occidental, anticipó el post-modernismo actual y quiso advertir sobre ello.
 4. A su sensibilidad, inteligencia y conocimiento se unía una capacidad imaginativa fuera de lo común que le permitía expresarse sus ideas mediante imágenes que atrapan al lector, no sólo las usa en su ficción, sino también en sus obras apologéticas, un ejemplo de ello es su obra *Mere Christianity* (Mero cristianismo). Profundamente interesado en los mitos y la mitopoiética, el propósito último de su obra es aunar imaginación, razón y fe con el fin de alcanzar la verdad tras las apariencias de las percepciones sensoriales. Una verdad que estaría al alcance de todos los hombres, pues existiría un sustrato común a toda la humanidad, formado por la amplia y vasta experiencia humana y al que se puede acceder siempre que se tenga la adecuada actitud receptiva; es decir, cuidando de que el yo individual no se interponga. Ese sustrato, el *Logos*, se expresaría de formas y maneras diversas; su mensaje se transmitiría a través

de las artes y en la literatura, que son las maneras en las que el ser humano, mediante la facultad de la imaginación ayudada por la razón, ejerce su actividad creadora en el mundo, en réplica de la “Gran Imaginación”. Concluimos, por añadidura, que el mensaje no sería únicamente el contenido; es también esa relación humana y con todo lo humano que se establece a través de ese medio artístico. Y si bien Lewis no llega a explicitarlo de este modo, del trabajo de esta tesis deducimos que el arte, la gran literatura en este caso, es a la vez mensajero y mensaje, de ahí su capacidad para transmitir y ser *Logos*. Una idea en cuyo origen percibimos la influencia de MacDonald y su idea de la *Forma* que habita la materia (en el sentido aristotélico), junto a las teorías de Coleridge sobre la imaginación y su función tanto estética como cognoscitiva y la teoría del lenguaje de su amigo, el escritor O. Barfield, cuyo centro lo constituye la idea de que el lenguaje y la conciencia humana evolucionan de forma continua e interrelacionada ya que el lenguaje transforma la conciencia, la cual, a su vez, con su evolución va modelando el lenguaje.

5. Hemos dedicado un capítulo entero a comentar la poesía de Lewis debido a la importancia capital que ésta tuvo en la vida, lecturas y obra de nuestro autor. Si bien es cierto que nunca logró un gran reconocimiento en este campo literario, también lo es que para él la poesía era el género que mejor transmitía el *Logos*; motivo por el cual le concedía un papel destacado en el desarrollo del espíritu humano: *For poetry is also a little incarnation, giving body to what had been before invisible and inaudible* (Porque la poesía es también una pequeña encarnación, que da cuerpo a lo que antes había sido invisible e inaudible). Por lo demás, Lewis no sólo escribió poemas a lo largo de toda su vida y para ocasiones muy diversas, sino que también estudió y explicó los salmos bíblicos

en profundidad, tanto en su vertiente ética como estética, en su libro titulado *Reflections on Psalms* (Lewis, 1958). Junto a esto, no podemos olvidar que una de las tres experiencias de *longing* (anhelo) que experimentó en su adolescencia, y que le impactaron profundamente, fue la que le produjo la lectura del poema del poeta H.W Longfellow titulado “Tegner’s Drappa”.

Por último añadir que en sus versos de juventud, encontramos un avance de los temas que preocuparán y ocuparán a Lewis a lo largo de toda su vida: Dios, la relación del hombre con su Creador, la existencia del dolor y la pérdida, la muerte, la fe, o su ausencia, y la búsqueda del conocimiento. Además de esto, en ellos observamos, y comprendemos, todo lo que Lewis dejó atrás, pensamientos, ideas, opiniones, rasgos de carácter, posición existencial, según fue avanzando en edad y desarrollando su pensamiento, su conciencia y sus creencias.

6. La capacidad comunicativa de Lewis, la vivacidad y frescura de su estilo literario, su elocuencia y saber, le permitieron convertirse en un adalid de la apología del cristianismo. probablemente hizo más conversos con sus conferencias, charlas y libros que las obras de insignes teólogos, más eruditos en la materia, pero menos cercanos al gran público. Todo ello sin olvidar que fue un hombre de fe, pero también de actos en consonancia con esas creencias. A partir de su retorno desde el ateísmo al teísmo y luego al cristianismo, una trayectoria que es expresión de ese “anhelo de regresar a casa” tan presente en sus obras, toda su vida se orientó con esa brújula, todos sus acciones, sus relaciones con los demás, sus palabras, intentaron la mayor sinceridad y lealtad a sus principios.
7. El legado de C.S. Lewis sirve de guía para situaciones y circunstancias que encontramos en el momento actual y proporciona, no sólo invaluable consejo,

sino también esperanza y fe en que la esencia del ser humano es eterna e indestructible, a pesar de los ataques que desde sus propias filas recibe. Influenciado por George MacDonald y por sus amigos del club de los Inklings, sostuvo sin desmayo que la creatividad y voluntad humana se harán presentes tarde o temprano, a pesar de las pruebas y dificultades que, individual y colectivamente, sin duda se enfrentarán en cada tiempo y lugar. Porque al final, eso es lo que guía la búsqueda del ser humano, el intento y el deseo de “comprender nuestro tiempo”.

8. Por su amplia experiencia lectora y académica, Lewis sabía muy bien cómo leer un texto y entendía las distintas maneras de acercarse a una obra, por lo que concedía gran importancia al hecho de leer bien. De ahí que su obra final sobre crítica literaria contenga su propuesta de análisis en la “experiencia de leer”, una idea novedosa en su tiempo que, frente a la crítica de su tiempo, pone el acento en el lector y en su forma de acercarse y leer una obra. *An Experiment in Criticism* es, al tiempo que una reflexión crítica sobre la experiencia de leer, una defensa de la literatura como forma de conocimiento, como *Logos*. Escrito al final de sus días, de forma no demasiado sistemática, sin ensayos previos, lleno de ideas, sugerencias, intuiciones, paradojas en su característico estilo vivaz y erudito abrió un camino en el estudio de la literatura para estudiosos y críticos posteriores.

Lewis desgrana en este ensayo reflexiones muy meditadas sobre los libros, la manera de leer, los tipos de lectores y sus reflexiones del Arte como medio de transmitir un mensaje, el vínculo operativo entre *Logos*, el significado, y *Poiema*, el soporte articulado de la obra, que ya encontramos en su pensamiento y en su discurso muchos años antes. Ideas que había ido elaborando

a lo largo de su vida lectora y académica gracias a su contacto con diversidad de lectores y con obras de muy variados autores, de diferentes épocas y tradiciones, sobre todo dentro del ámbito de la cultura occidental.

Comienza distinguiendo entre buenos y malos lectores. Los primeros suelen tener amplias lecturas, su gusto ha sido aquilatado por el tiempo y las experiencias lectoras y gustan de leer para crecer, en una forma que recuerda a la expansión del ser al modo que hablaba Coleridge. Los segundos leen fundamentalmente para satisfacer sus fantasías egoístas de poder, amor y lujo, para distraerse (lo cual no necesariamente está siempre mal, en opinión de Lewis) o para descansar. De todas formas, estas categorías no son inamovibles y un mal lector puede, llegado el caso, pasar a las filas de los buenos lectores. De modo que lo que diferencia a ambos tipos es fundamentalmente que los buenos lectores “reciben” la literatura mientras que los segundos la “usan”.

Para recibir la literatura es condición inexorable el salir de uno mismo: dejar a un lado las preconcepciones, los intereses propios, las asociaciones mentales, y ceder a la obra. Es decir, la individualidad ha de ponerse en suspenso de forma momentánea para entregarse a lo que pueda traer la lectura. Esta idea, fundamental en su propuesta de crítica literaria, procede, a nuestro entender, de la influencia de Coleridge y su idea de “suspender la incredulidad” a la hora de tomar un libro entre las manos, y de la impronta de G. MacDonald. Éste último insistía en la idea de que para conocer había que dejar a un lado el yo individual (lo cual no significa perderlo), suspender el juicio, aunque fuese de forma provisional, tal y como hemos analizado en varios de sus fragmentos. *Submit. Surrender* (Rendirse. Ceder) no supone una actitud pasiva en un sentido negativo; por el contrario, es aceptar, permitir que la semilla caiga en suelo

fértil, arraigue y germine. Recordemos que en su obra *The Four Loves* (Los cuatro amores), en el capítulo II, cuando habla sobre la Naturaleza como fuente de inspiración y conocimiento a la vez que de disfrute estético, había dicho *The only imperative that nature utters is: Look. Listen. Wait. Attend* (El único imperativo que dicta la naturaleza es: Mira. Escucha. Espera. Atiende), una actitud similar a la que luego demandará al lector ante la obra literaria.

De ahí que el lema que Lewis propone ante toda obra de arte es: *Look. Listen. Receive* (Mirar. Escuchar. Recibir). Es decir, para captar el mensaje de la obra, el *Logos* que transmite, el lector habrá de mirar con atención lo que se presenta a sus ojos, escuchar lo que le dice y dejarle espacio, “recibir la obra”. Por el contrario, al “usar” la literatura, el lector impone precisamente su individualidad, sus propias ideas, deseos o actitudes a la obra, haciéndose por esa vía inmune a su mensaje.

9. Un buen libro se reconoce como tal porque permite una buena lectura. Es decir, aporta reflexiones al lector, le ayuda a comprender aspectos de la vida, le propone otra mirada sobre el mundo y sobre sí mismo, hace buenos lectores. Tras la experiencia con la buena literatura, el lector crece, su inteligencia, su capacidad de juicio y sensibilidad se refinan, amplían y profundizan. Por esa razón, la gran literatura le ayuda a salir de sí mismo, le cura del provincialismo. De ahí que Lewis entienda la Literatura, la buena literatura como *Logos*, la gran Literatura, es: *a series of windows, even of doors*, una serie de ventanas, incluso de puertas, que “cura la herida de la soledad sin hacernos perder nuestra individualidad” (*The secondary impulse is to go out of the self, to correct its provincialism and heal its loneliness*) (Lewis, 1961b, pp. 137-138) al tiempo que nos uniría al *Logos* común que la humanidad comparte. Mientras que un mal

libro alimenta las fantasías egoicas del lector, halaga su vanidad y, al dar pábulo a sus deseos sin cuestionarle de dónde vienen o hacia donde van, le encierra una vez más en su círculo limitado y conocido.

10. *An Experiment in Criticism* no es un texto que haya sido demasiado comentado entre los críticos literarios de la época. Tampoco el grueso de los lectores habituales de Lewis ha mostrado, por lo general, interés por su faceta de crítico literario, siendo que se inclinan decididamente por sus obras de ficción o sus textos apologéticos. De ahí que la bibliografía sobre este aspecto particular de la obra del irlandés sea escasa; consiste básicamente en las referencias que al ensayo se hacen en algunos artículos en general relacionados con otros aspectos de la obra de Lewis producidos en las universidades de Cambridge y Oxford; textos, que, por otra parte, no han sido traducidos al español, con lo cual su difusión en el mundo hispano ha sido muy limitada. Es por eso que hay que acercarse a la obra directamente, sin mediadores que la interpreten o estudien y valoren aspectos sus diferentes aspectos y propuestas. De ahí que esta tesis pretende aportar su parte al estudio y difusión de este faceta de Lewis como crítico literario.

11. Para finalizar, añadiremos que C.S. Lewis buscó encontrarse y conocerse a sí mismo en la literatura, como lector y como escritor, y también entender el mundo que le tocó vivir. Sabía que la experiencia humana es muy amplia y variada, y que un ser humano no puede experimentar en su vida más que una pequeña parte, de ahí que busque saber y conocer sobre las vivencias, sensaciones, ideas, fantasías, anhelos de otros. Es lo que consideramos que quiso transmitir cuando hablaba de la literatura como *Logos*, como forma de conocimiento de aquello que la humanidad comparte.

Quisiéramos finalizar este trabajo con una cita a propósito del *Logos* tomada del escritor húngaro Béla Hamvas, él mismo tan comprometido con su tiempo como Lewis con el suyo:

A partir de ese momento (el pronunciamiento de Heráclito), espíritu significa estar en contacto con el orden universal primigenio, arder en armonía con el mundo...significa hacer todo lo posible, escribir, hablar, predicar, dirigir, obligar, ordenar, para que la humanidad halle la armonía, la unidad, la unión, el Logos". (Hamvas, 2017, p. 136)

En lo que a Lewis se refiere, podemos concluir que tomó en sus manos esta tarea de unión con el *Logos*: habló, escribió, propuso, debatió, dirigió, ordenó y predicó durante toda su vida a través de conversaciones privadas, tutorías, ensayos, conferencias, sermones, novelas, manuales y cartas. Su contribución a nuestro acervo cultural y espiritual merece todo el reconocimiento y la mayor gratitud, manifestada en el compromiso de hacerlo llegar a a otras generaciones de lectores, en otros lugares y tiempos distintos a los que Lewis vivió, pero en los que igualmente se repite la incesante búsqueda de la humanidad y la inacabable construcción de su conciencia.

12 Bibliografía

Con fines organizativos, y en aras de facilitar la consulta bibliográfica, esta sección aparece dividida en cuatro apartados: el primero está dedicado a las obras de C.S. Lewis, en orden cronológico, e incluye tanto las citadas en el cuerpo de la tesis como las no directamente citadas.

En segundo lugar aparece una relación de las obras de Lewis traducidas al castellano que constan en el registro de la BNE (Biblioteca Nacional de España) y en la Base de datos de libros editados en España (organismo perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte). El listado sigue el orden cronológico de publicación de las obras en su idioma original.

En tercer lugar, se relacionan los autores y obras que han sido citados mediante cita textual y que apoyan directamente las observaciones, análisis o conclusiones que se alcanzan en el trabajo de la tesis.

El cuarto apartado lo ocupa un listado de aquellas obras que, aun no habiendo sido citadas mediante citas literales, se mencionan en la tesis, y cuya lectura ha ayudado a entender y desarrollar de manera más profunda o comprensiva diferentes aspectos del trabajo.

Finalmente, se cita aparte la filmografía referida en el trabajo de tesis.

Obras de C.S. Lewis

- Lewis, C.S. (1919). *Spirits in Bondage: A Cycle of Lyrics*. London: William Heinemann.
- (1926). *Dymer*. London: Dent.
- (1933). *The Pilgrim's Regress. An Allegorical Apology for Christianity, Reason and Romanticism*. London: Dent.
- (1936). *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Oxford University Press. (Reedited 1958).
- (1938). *Out of the Silent Planet*. London: John Lane.
- (1940). *The Problem of Pain*. London: Dent.
- (1941). The weight of Glory. *Theology Magazine*, November 1941.
- (1942a). *The Screwtape Letters*. London: Geoffrey Bles.
- (1942b). *Broadcast Talks*. London: Geoffrey Bles.
- (1942c) Preface to *A Paradise Lost*. London: Geoffrey Cumberlege Publisher for Oxford University Press.
- (1943a). *The Abolition of Man: Reflections on Education with Special Reference to the Teaching of English in the Upper Forms of Schools*. Oxford: Oxford University Press.
- (1943b). *Christian Behaviour*. De las emisiones radiofónicas originales en la BBC. London Geoffrey Bles.

- (1943c). *Perelandra (Voyage to Venus)*. London: John Lane.
- (1943d) (revised edition) *The Pilgrim's Regress. An Allegorical Apology for Christianity, Reason and Romanticism*. London: Dent.
- (1943e). The poison of subjectivism. Recuperado de https://williamwoodall.weebly.com/uploads/1/0/2/2/10226906/the_poison_of_subjectivism.pdf
- (1944). *Beyond Personality*. London: Geoffrey Bles.
- (1945). *That Hideous Strength: A Modern Fairy Tales for Grown-ups*. London: John Lane.
- (1946a). *The Great Divorce*. London: Geoffrey Bles.
- (Edit.). (1946b). *George MacDonald: An Anthology*. London: The Centenary Press.
- (1947a). *Miracles. A Preliminary Study* (radio talks between 1941 y 1944) London: Harper.
- (1947b). On Stories, en C.S. Lewis. (Ed.). *Essays Presented to Charles Williams* (pp. 90-105). London: Oxford University Press.
- (1944). *The Weight of Glory and Other Addresses*. London : Geoffrey Bles.
- (1950). *Chronicles of Narnia. First novel. The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. London: Geoffrey Bles.

- (1950b). C.S. Lewis letters to Sheldon Vanauken. Recuperado de
<http://www.evangelizationstation.com/html/Catholic%20Apologetics/Apologetics/C.%20S.%20Lewis.htm>
- (1951). *Chronicles of Narnia. Second novel. Prince Caspian: The Return to Narnia.* London: Geoffrey Bles.
- (1952a). *Chronicles of Narnia. Third novel. The Voyage of the Dawn Treader* .London: Geoffrey Bles.
- (1952b). *Mere Christianity* [Revised & Enlarged]. San Francisco: Harper San Francisco.
- (1952c). On Three Ways of Writing for Children. *Of this and other Worlds.* London: Geoffrey Bless.
- (1953). *Chronicles of Narnia. Fourth novel. The Silver Chair.* London: Geoffrey Bles.
- (1954a) *Chronicles of Narnia. Fifth novel. The Horse and His Boy.* London: Geoffrey Bles.
- (1954b). *Poetry and Prose in the Sixteenth Century.* The Oxford History of English Literature, Clarendon Press, Oxford, 1990, vol. IV, p. 185.
- (1955a) *Chronicles of Narnia. Sixth novel. The Magician's Nephew.* London: The Bodley Head.
- (1955b) *Surprised by Joy. The shape of My Early Life,* London: Geoffrey Bless.

- (1956). *Chronicles of Narnia. Seventh novel. The Last Battle*. London: The Bodley Head.
- (1956b). *Till We Have Faces: A Myth Retold*. London: Geoffrey Bles.
- (1958). *Reflections on Psalms*. London: Oxford University Press.
- (1960a). *The World's Last Night and Other Essays*. New York: Harper Collins
- (1960b). *The Four Loves*. London: Geoffrey Bles.
- (1960c). *Studies in Words*. London: Cambridge University Press.
- (1961a). *A Grief Observed*. London: Faber & Faber.
- (1961b). *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1964a). *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Routledge.
- (1964b) C.S. *Poems (As the Ruin Falls and other Poems)* (Edit. Walter Hooper). London: Geoffrey Bles.
- (1964c). *Letters to Malcolm. Chiefly on Prayer*. London: Harper Collins.
- (1966a). *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1970). *God in the Dock. Essays on Theology and Ethics*. (Edit. Walter Hooper) London: Eerdmans.

- (1979). *They Stand Together: The Letters of C.S. Lewis to Arthur Greeves 1914-1963*. (Edit. Walter Hooper). New York: Macmillan.
- (1986). *Boxen: The imaginary world of the young C.S. Lewis*. (Edit. Walter Hooper). San Diego: Harcourt.
- (1993). *All my Road before Me: The Diary of C.S. Lewis 1922-27*. New York: Harper Collins.
- (1998). *Compelling Reason: Essays on Ethics and Theology*. (escritos entre 1940 y 1962). (Edit. Walter Hooper). New York: Harper Collins.
- (2019a). *The reading life: Finding joy in finding new world's through others' eyes*. (Edit. Downing D. and Maudlin M.). New York: Harper Collins.
- (2019b). *Selected Literary Essays* (Edit. Walter Hooper). Cambridge: Cambridge University Press.
- (2020), (edit. Walter Hooper). *Image and imagination. Essays and Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press.

Traducciones de las obras de C.S. Lewis

- Lewis, C.S. (2008) *El regreso del peregrino*. (Trad. Eva Rodríguez Halffer). Barcelona: Planeta.
- (2015) *La Alegoría del amor. Un estudio sobre tradición medieval*. (Trad. Braulio Fernández Briggs). Madrid: Encuentro.
- (2006) *Más allá del planeta silencioso*. (Trad. Elvio E. Gandolfo). Barcelona: Planeta/Minotauro.
- (1994) *El problema del dolor*. (Trad. José Luis del Barco). Madrid: Rialp.

- (2017) *El peso de la Gloria y otros ensayos*. (Trad. Gloria Esteban Villar). Madrid: Rialp.
- (1976). *Cartas a un diablo novato*. (Trad. G. Baéz-Carmago). Buenos Aires: Juan Bautista de Publicaciones.
- (1978). *Cartas del diablo a su sobrino*. (Trad. Miguel Marías). Madrid: Espasa-Calpe.
- (1993) *Cartas del diablo a su sobrino*. (Trad. Miguel Marías). Madrid: Rialp.
- (2005) *Cartas del diablo a su sobrino*. (Trad. Miguel Marías). Madrid: Movimiento Cultural Cristiano.
- (1990) *La abolición del hombre*. (Trad. Javier Ortega García). Madrid: Encuentro.
- (2000). *La abolición del hombre*. (Trad. Paula Salazar) Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (2014). *La abolición del hombre*. (Trad., notas y estudio preliminar Jorge N. Ferro). Buenos Aires. Edit. Vórtice.
- (2006) *Perelandra. Un viaje a Venus*. (Trad. Elvio E. Gandolfo). Barcelona: Planeta/Minotauro.
- (1990) El veneno del subjetivismo. (Trad. Tulio A. Espinosa). (Universidad Metropolitana, Caracas). Recuperado de https://institutojohnhenrynewmanufv.com/wp-content/uploads/2018/06/Lewis__El_veneno_del_Subjetivismo25.pdf
- (1994). *Esa horrible fuerza: un cuento de hadas para mayores*. (Trad. Elvio E. Gandolfo). Madrid. Ediciones Encuentro.

- (2006). *Esa horrible fuerza: un cuento de hadas para mayores*. (Trad. Elvio E. Gandolfo). Barcelona: Planeta/Minotauro.
- (1997). *El gran divorcio*. (Trad. José Luis del Barco). Madrid: Rialp.
- (2017) *George MacDonald: una antología*. (Trad. David Cerdá García). Madrid: Rialp.
- (1992). *Milagros*. (Trad. Jorge de la Cueva). Madrid. Encuentros.
- (1987). *El león, la bruja y el ropero*. (Trad. Margarita Valdés). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1987). *El león, la bruja y el armario*. (Trad. Salustiano Masó. Madrid: Alfaguara.
- (2005). *El león, la bruja y el armario*. Traducción de Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1988). *El príncipe Caspian*. (Trad. María Rosa Duhart Silva). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1989). *El príncipe Caspian*. (Trad. Miguel Matínez- Lage). Madrid: Alfaguara.
- (2005). *El príncipe Caspian*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1988). *La travesía del “Explorador del Amanecer”*. (Trad. M^a Elena Pérez de Arce y María Rosa Duhart Silva). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1990). *El viaje del amanecer*. (Trad. Miguel Martínez-Lage). Madrid: Alfaguara.
- (2005). *La travesía del viajero del alba*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1995). *Mero cristianismo*. (Trad. Verónica Fernández Muro). Madrid: Rialp.
- Edit. Walter Hooper) (2004). *De éste y otros mundos: ensayos sobre literatura fantástica* . (Trad. Amado Diéguez Rodríguez). Barcelona: Alba.
- (1989). *La silla de plata*. (Trad. M^a Rosa Duhart Silva). Santiago de Chile: Andrés Bello.

- (1991). *La silla de plata*. (Trad. Miguel Martínez-Lage). Madrid: Alfaguara.
- (2005). *La silla de plata*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1989). *El caballo y su niño*. (Trad. M^a Rosa Duhart Silva). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1998). *El caballo y su jinete*. (Trad. Miguel Martínez-Lage). Madrid: Alfaguara.
- (2005). *El caballo y el muchacho*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1987). *El sobrino del mago*. (Trad. Héctor Silva). Madrid: Alfaguara.
- (2000). *El sobrino del mago*. (Trad. Rosa María Duhart). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (2005). *El sobrino del mago*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1998). *Cautivado por la alegría*. (Trad. M^a Mercedes Lucini). Madrid: Encuentros.
- (1989). *La última batalla*. (Trad. Rosa María Duhart). Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1991). *La última batalla*. (Trad. Miguel Martínez-Lage). Madrid: Alfaguara.
- (2005). *La última batalla*. (Trad. Gemma Gallart). Barcelona: Destino.
- (1992). *Mientras no tengamos rostro*. (Trad. Luis Mangrinyà). Madrid: Rialp.
- (2017). *Mientras no tengamos rostro*. (Trad. Gloria Esteban). Madrid: Rialp.
- (2010) *Reflexiones sobre los salmos*. (Trad. Alfredo Blanco Solís). Barcelona: Planeta.
- (1991) *Los cuatro amores*. (Trad. Pedro Antonio Urbina). Madrid: Rialp.
- (1988). *Una pena observada*. (Versión de Carmen Martín Gaité). Madrid: Trieste.
- (1994). *Una pena en observación*. (Versión de Carmen Martín Gaité). Barcelona: Anagrama.

- (2000). *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*. (Trad. Ricardo Pochtar). Barcelona: Alba.
- (2023). *La experiencia de leer*. (Trad. Amado Diéguez). Barcelona: Alba.
- (1980). *La imagen del mundo. Una introducción a la literatura medieval y renacentista*. (Trad. Carlos Manzano). Barcelona: Antoni Bosch.
- (1997). *La imagen del mundo. Una introducción a la literatura medieval y renacentista*. (Trad. de Carlos Manzano). Barcelona: Península.
- (2018). *Mientras cae la ruina y otros poemas. Antología poética de C. S. Lewis*. (Trad. Mónica Serrano Porta y Álvaro Petit Zarzalejos). Madrid: Encuentro.
- (1996). *Dios en el banquillo*. (Trad. José Luis del Barco). Madrid: Rialp.

Referencias obras citadas

- Adey, L. (1998) C.S. Lewis: *Writer, Dreamer and Mentor*. Grand Rapids, Michigan, EEUU: Wm.B. Eerdmans Publishing Co.
- Alborg, J.L. (1981). *Historia de la Literatura española*. Madrid: Gredos.
- Amorós, A. (1989). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Arregui, J.V. Lewis C. S: La abolición del hombre (trad. de Javier Ortega García). Ediciones Encuentro, Madrid, 1990, 96 págs. [RECENSIÓN]. Anuario Filosófico. 24 (2), 1991, 380 – 381.
- Barfield, O. (1928.) *Poetic Diction*. London: Faber and Gwyer.
- Barret, K.M. (1994). Inklings: Collected Columns on Leadership and Creativity. *Personnel Psychology*. 47, núm. 1, pp.205-207.

- Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna* (Trad. Martín Schiffino). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1863).
- Bloom, H. (editor) (2006): *Bloom's Modern Critical Views: C.S. Lewis*. New York: Chelsea House.
- Bradley, J. B. (2019). Was Owen Barfield an Inkling?. *The Imaginative Conservative*. [Página web]. Recuperado de <https://theimaginativeconservative.org/2019/07/was-owen-barfield-inkling-bradley-birzer.html>
- (2019b). The earliest days of the Inklings. *The Imaginative Conservative*. [Página web]. Recuperado de www.theimaginativeconservative.org/2019/09/earliest-days-inklings-bradley-birzer.html30
- Brann, E.T.H. (2017): *The world of imagination: Sum and substance*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Camus, A. (1953). *El hombre rebelde* (Trad. Luis Echávarri). Buenos Aires: Editorial Losada. (Obra original publicada en 1951).
- Carrillo Espinosa, María (2015) Orfeo y Dionisos en la poesía de María Zambrano y José Lezama Lima *Open Edition Journals*, nº 104, pp. 177-191.
- Casares, J. (2020). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: RBA-Gredos.
- Coleridge S. T. (1798). *Lyrical Ballads*. Published collaboratively by Coleridge and Wordsworth.

— (1812). *The Friend*. London: Gale and Curtis.

— (1817). *Biographia Literaria*. London: Leavitt, Lord & Company.

— (1895). (Edit. Ernest Hartley Coleridge). *Letters of Samuel Taylor Coleridge*,
London: William Heineman.

Corominas, J. y Pascual, J.A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

Da Silva, F.B. (2007). Red as blood, White as Snow, Black as crow: chromatic symbolism of Womanhood in Fairy Tales. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 21, nº 2, pp. 240–252.

Daiches, D. (1985). *A Critical History of English Literature*. London: Secker & Warburg.

Declaración Universal de Derechos Humanos. (Asamblea General de Naciones Unidas) (1948). Recuperado de <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Dickieson, B. (2014). “I am a Sad Ass at the Moment. Words with Sor Penelope”. Recuperado de <https://apilgriminnarnia.com/2014/02/11/sadass>

Donne, J. (2001). *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*. New York: Modern Library.

Dorsch, F. (1991). *Diccionario de psicología*. (Trad. Diorki). Barcelona: Herder. (Obra original publicada en 1982).

Dostoyevski, F. (1978). *Crimen y castigo*. (Trad. José Fernández). Barcelona: Editorial Juventud. (Obra original publicada en 1866).

Duriez, C. (2005). *Guía completa a Narnia*. Barcelona: Andamio. (Obra original publicada en 2004).

— (2016) Owen Barfield and C. S. Lewis: A Critical Friendship, *Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997-2016: Vol. 10, Article 95*.

Ferro, J. N. (2014). “Estudio preliminar” en Lewis C.S. *La Abolición del hombre*. Buenos Aires: Vórtice.

Filmer, K. (1993). Masking the Mysoginist in Narnia and Glome. *Bloom’s Modern Critical Views: C.S. Lewis*. New York: Chelsea House.

Fletcher, P. (1633). *The Purple Island*. Cambridge: Printers to the University of Cambridge.

Fonseca, C. (1991). La función estética y cognoscitiva de la imaginación en Samuel Taylor Coleridge. *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XXIX (70), pp. 155-163.

García Gisbert, J. (2002). *Consagradas Escrituras. Diez ensayos sobre literatura bíblica*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Gil Lugo, W. (2017). “C.S. Lewis: el autor de Narnia contra el nihilismo”. Recuperado del blog <https://prodavinci.com/c-s-lewis-el-autor-de-narnia-contra-el-nihilismo/>

Goodrich A. Ch (Editor). *Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary* (2019). EEUU: Merriam-Webster.

- Gresham, D. H. (1988). *Lenten Lands*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- (2015) interviewed by Derick Bingham in 1998 [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LIPHK2VHoUE>
- Disponible en https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol5/iss1/23
- Grime, J. (2006). Faith and Reconciliation in the Poetry of C.S. Lewis. *Inklings Forever*, V. 5, art. 23.
- Grimm, J. y Grimm, W. (2011). *Blancanieves*. (Traducción de Helena Gallo Krahe). Zaragoza: Luis Vives. (Obra original publicada en 1812).
- Guthrie W.K.C. (1967). *A History of Greek Philosophy*, vol. 1, en De Routledge Dictionary of Philosophy. Cambridge: Cambridge University press.
- Gutierrez Carbajo, F. (2002). *Movimientos y épocas literarias*. Madrid: Universidad Nacional a Distancia (UNED).
- Hamilton, D. (2010). “Why Read Old Books: History and Its Relevance”. Recuperado del blog www.cslewis.com/why-read-old-books-history-and-its-relevance
- Hamvas, B. (2017). *La melancolía de las obras tardías*. (Trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Ediciones del Subsuelo.
- Hauser A. (1988). *Historia social de la literatura y del arte* (Trad. Tovar A. y Varas-Reyes F.P.) Vol. III. Barcelona: editorial Labor. (Obra original publicada en 1951).
- Hooper, W. (1982). *Through Joy and Beyond. A Pictorial biography of C.S. Lewis*. New York: Macmillan.

- James, R. (2016). Sister Penelope Lawson CSMV: Her Life, Writings and Legacy. *Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997-2016*: Vol. 10, Article 86.
- Jung, C.G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. (Trad. Luis Escolar Bareño). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1964).
- Kant, I. (1964). *Lo bello y lo sublime*. (Trad. A. Sánchez Rivero). Madrid: Austral. (Obra original publicada en 1764).
- King, W. (1989). The Distant Voice in C.S. Lewis' Poems. *Studies in the Literary Imagination* n° 22, pp. 175-84.
- Kirk G.S.y Raven J.E. (1979). *Los filósofos presocráticos*, (Traducción de Jesús García Fernández), Madrid: Gredos. (Obra original publicada en 1957).
- Kuhl R. (1969). Owen Barfield in Southern California. *Mythlore* Vol. 1, n. 4.
- Longfellow, H. W. (1988). *Selected Poems*. London: Penguin Books. (Obras originales escritas entre 1839 y 1882).
- MacDonald, G. (1858). *Phantastes* (Edit. Greville MacDonald). GlobalGrey editions.
- (1867-1889): *The Unspoken Sermons*. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/cache/epub/9057/pg9057.html>
- (1867). *The Golden Key*. London: Strahan & Company.
- MacDonald, G. P. (1924). *George MacDonald and his Wife*. London: Allen & Unwin.
- Marx K. y-Engels F. (Traducción de 1985) *El manifiesto comunista*. (Ed. y trad Anselmo Sanjuan). Madrid: Alhambra. (Obra original publicada en 1848).

- Molho M y Molho B. (Edits.) (1970): *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII*. (Trad. Maurice Molho y Blanca Molho). Barcelona: Barral.
- Negrete, J.A. (2020). *Logos* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dRKArgVXYJs&t=4400s>
- Nietzsche, F. (2016). *La Gaya ciencia*. (Trad. Juan Luis Vermal). Madrid: Tecnos. (Obra original publicada en 1882).
- Pearce, J. (2019). The Witness and Wisdom of C.S. Lewis. *The Creative Conservative*. Recuperado de <https://theimaginativeconservative.org/2019/09/cs-lewis-witness-wisdom-joseph-pearce.html>
- Pérez-Rioja, J.A. (1988). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Peris Cancio, J.A. (2009). *Expresiones del iusnaturalismo tomista en el siglo XX*. Valencia: Obrabierta Editorial.
- Redondo, M. (2022). *Sacramental Image. La visión de la realidad de C.S. Lewis a partir de la cosmología medieval* [Tesis doctoral]. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, España.
- Roberts E.A. y Pastor, B (2009). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2018). *Parábolas y aforismos* (Introducción, traducción y notas de Carlos Javier González Serrano). Madrid: Alianza editorial.
- Shakespeare, W. (1991). *Rey Lear. Obras completas* (Estudio preliminar, traducción y notas Luis Astrana Marín). México D.F: Aguilar Editor.

- Smilde, A. Von. (2022). Quotations and Allusions in C.S. Lewis, *That Hideous Strength*. Recuperado de <https://lewisiana.nl/thquotes>
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética II. La estética medieval*. (Trad. Danuta Kurzyca). Madrid: Akal ediciones. (Obra original publicada entre 1962-67).
- Tolkien, J.R.R. (1947). On Fairy Stories en C.S. Lewis. (Ed.) *Essays presented to Charles Williams*. Oxford: Oxford University Press.
- Walter, E. (Editor). (2005) *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wells, H.G. (1911). *The Country of the Blind and other Stories*. Edimburgo: Thomas Nelson and Sons.
- Werther D. y Werther S. (Editors). (2015). *C.S. Lewis's List. The Ten Books That Influenced him Most*. London: Bloomsbury Academic.
- Wilson, A.N. (2005) *C.S. Lewis. A Biography*. London: Harper Perennial. (Obra original publicada en 1991).
- (2019). *Inside the Mind that Created Narnia. The real life of C.S. Lewis*. Absolute History. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qgj3ctK7o30>

Bibliografía adicional

- Agustín de Hipona (2010). *La ciudad de Dios*. (Trad. Fuentes Santos Santamarta del Río). Madrid: Tecnos. (Obra original publicada en 426 d. C.)
- Alas Clarín, L. (2004). *La Regenta*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1884).

- Andersen, H. C. (2016). *La reina de las nieves* (Trad. Enrique Bernárdez Sanchís). Madrid: Anaya. (Obra original publicada en 1844).
- Apuleyo, L. (1984). *Las metamorfosis o El asno de oro*. (Trad. D. López Cortegana). Barcelona: Iberia. (Obra original publicada en el siglo II d. C.).
- Ariosto, L. (2022). *Orlando furioso*. (Trad. José María Micó Juan). Barcelona: Espasa Libros. (Obra original publicada en 1516).
- Arnold, M. (1853). *Sohrab and Rustum*. London: Macmillan & Company.
- Austen, J. (2015). *The Complete Works*. London: Penguin Classics. (Obras originales publicadas entre 1787 y 1818).
- Balfour, A. J. (1915). *Theism and Humanism*. London: Hodder & Stoughton
- Barfield, O. (1971). *What Coleridge Thought*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Barthes, R. (2007). *El placer del texto*. (Trad. Oscar Nicolás Rosa). Madrid: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1973).
- Basile, G. (2006). *El Pentamerón: el cuento de los cuentos*. (Trad. César Palma). Madrid: Siruela. (Obra original publicada en 1634-1636).
- Benet, J. (2004). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino. (Obra original publicada en 1967).
- Beowulf* (texto anónimo). (2000). (Version de Seamus Heaney). New York: Macmillan. (Obra original entre los siglos VIII y XII).
- Bergson, H. (2013). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus. (Obra original publicada en 1934).
- Bergua, J. B. (1988). *Mitología universal*. Madrid: Ediciones Ibéricas.

- Bettelheim, B. (1992). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. (Trad. Silvia Furió).
Barcelona: Crítica. (Obra original publicada en 1976).
- Boethius. (1999). *The Consolation of Philosophy*. (Trad. Victor Watts). London:
Penguin Classics. (Obra original escrita en 523AD)
- Boswell, J. (1979). *The life of Samuel Johnson*. London: Penguin classics. (Obra
original escrita en 1791).
- Bradbury, R. (1953). *Fahrenheit 451*. London: Ballantine Books.
- Bradley, J. B. (2019). C.S. Lewis and his Critics. *The Imaginative Conservative*.
Recuperado de <https://theimaginativeconservative.org/2019/12/cs-lewis-his-critics-bradley-birzer.html>
- Bravo, Eduardo (05/ diciembre /2019). “Quince obras maestras de la cultura que fueron
masacradas en su momento”. Recuperado de
https://elpais.com/elpais/2019/12/03/icon/1575371674_071158.html
- Brönte, Ch, E, A, (2018). *The Complete Brönte Collection*. London: Wordsworth
Editions. (Obras originales escritas entre 1840 y 1849).
- Brooks, C. y Warren, R . (1976). *Understanding Poetry*. New York: Holt, Rinehart &
Winston.
- Bunyan, J. (1844). *The Pilgrim's Progress*. London: Holloway M. M.
- Calderón de la Barca (versión de 1634). *El divino Orfeo*. Biblioteca virtual Miguel de
Cervantes.

Camille, M. (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. (Trad. M^a Luz Rodríguez Olivares). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1996).

Carpenter, H. (1977). *J.R.R. Tolkien: A Biography*. London: George Allen & Unwin.

— (1979). *The Inklings. C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends*. London: George Allen & Unwin.

Carroll, L. (1865). *Alice in Wonderland*. London: MacMillan

Casares, J. (2013). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: RBA.

Cela, C.J. (1951). *La colmena*. Buenos Aires: Emecé.

— (1992). *Cristo versus Arizona*. Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 188).

Cervantes, M. de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y editorial Alfaguara. (Obra original publicada en 1605).

Chaucer, G. (Edición de 1999). *Los cuentos de Canterbury* (Trad. Pedro Guardia Massó). Madrid: Cátedra. (Obra original escrita entre 1387-1400).

Chesterton, G. K. (2017). *El hombre eterno*. (Trad. Mario Ruiz Fernández). Cristiandad, Madrid: Cristiandad. (Obra original publicada en 1925).

— (2018). *Ortodoxia*. (Trad. Miguel Temprano García). Barcelona: Acantilado. (Obra original publicada en 1908).

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. (Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). Barcelona: Herder. (Obra original publicada en 1969).

- Cicerón (Trad. 2020). *El arte de envejecer*. Barcelona: Ediciones Kōan. Obra original publicada en el siglo I a. C.).
- Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Conan, D. (1906). *Sir Nigel*. London: Smith, Elder & co.
- Cooper, J.C. (1983). *Fairy Tales: Allegories of the Inner Life*. London: Aquarian Press.
- Coot, J. (2012). (Editor). *Cuentos de hadas victorianos*. (Traducción de Carmen Martín Gaité, Catalina Martínez Muños, Luis Magrinyà y Ramón Buckley). Madrid: Siruela. (Obra original en inglés publicada en 1973).
- Cortazar, J. (2013). *Rayuela*. Madrid: Alfaguara. (Obra original publicada en 1963).
- Dante, A (2004): *La divina comedia*. En Obras Completas. (Trad. Ángel Crespo). Barcelona: Aguilar. (Obra original impresa en 1472).
- Dickens, Ch. (2008). *Grandes esperanzas*. (Trad. Jonio González. Penguin Debolsillo. (Obra original publicada en 1861).
- Dickens, Ch. (2015). *The Complete Works of Charles Dickens*. Delphi Classics on-line editors. (Obras originales publicadas entre 1837 y 1870).
- Domínguez Caparrós, J. (2011). *Teorías literarias dels siglo XX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Dostoyevski, F. (2022). *Los demonios*. (Trad. Juan López-Morillas). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1872).
- Dream of the Rood*. (Circa siglo VIII). (Anónimo). Recuperado de Old English Poetry Project <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/dream-of-the-rood>

- Dumbar, W. (1996). *Selected Poems*. London: Longman. (Obra original de 1893-1899).
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. (Trad. Víctor Goldstein). Madrid: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1992).
- Eliot, T.S. (1919). Tradition and Individual Talent, in *The Egoist*, No. 4, vol. VI.
- (1919). “Hamlet and his Problems” in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber & Faber.
- (2002). *The Waste land and other Poems*. London: Penguin. (Obra original publicada en 1922).
- England, G. A. (1912-14). *Darkness and Dawn*. Boston: Small; Maynard & Company.
- Eurípides (1988). *Hipólito*. (Trad. Francisco Rodríguez Adrados). Barcelona: Orbis. Biblioteca de clásicos universales. (Obra estrenada en el 428 a. C.)
- Faulkner, W. (1930). *As I Lye Dying*. New York: Harrison Smith.
- Flaubert, G. (2007). *Madame Bovary*. (Trad. Pilar Ruiz Ortega). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1958).
- Frazer, J. G. (1995). *La rama dorada* (Trad. Elisabeth y Tadeo I. Campuzano). Madrid: Fondo de cultura Económica. (Obra original publicada en 1922).
- Freud, S. (2006). *Sigmund Freud. Obras completas*. (Trad. Luis López- Ballesteros y de Torres). Barcelona: RBA.
- Goethe, J.W. (1988). *Fausto*. (Trad. Francisco Pelayo Briz). Madrid: Espasa-Calpe. (Obra original publicada en 1808).

Goncharov, I. (1999). *Oblomov*. (Trad. Lydia Kúper de Velasco). Barcelona: Alba.

(Obra original publicada en 1859).

Gracián, B. (2004). *El criticón*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1651-

1657).

Grahame, K. (1908). *The Wind in the Willows*. Londres: Methuen.

Green, R.L. (1965). *Tellers of Tales*. London: Edmund Ward Ltd.

Guerber, H. A. (1909). *Myths of the Norsemen*. London: George G. Harrap & Company.

Han, B. Ch. (2021). *La sociedad paliativa*. (Trad. Alberto Ciria). Barcelona: Herder.

(Obra original publicada en 2020).

Harbou, T. Von. (2013). *Metrópolis*. (Trad. Amparo García). Madrid: Gallo Nero. (Obra

original publicada en 1925).

Herbert, G. *The Temple*. (2013). New Zealand: Titus Books. (Obra original publicada en

1633).

Hernández Guerra, C. (2002). *El platonismo en la fantasía de Clive Staples Lewis*

(Tesis doctoral inédita). Universidad de las Palmas de Gran Canaria (ULPG).

Hoffman, E.T.A. (1992). *“The Golden Pot” and other Stories*. Oxford: Oxford

University Press. (Obra original publicada en 1814).

Homero. (1919). *La Ilíada*. (Trad. Emilo Crespo Guemes). Barcelona: Gredos. (Obra

original del siglo VIII a. C.).

— (2014). *La Odisea*. (Trad. José Manuel Pabón Suárez de Urbina). Barcelona: Gredos.

(Obra original del siglo VIII a. C.).

Horn, K. (2004). Metamorphosis: The dynamics of symbolism in European fairy tales.

Fábula, 45, núm. 3-4, pp. 378-380.

Huxley, A. (2003). *Un mundo feliz*. (Trad. Ramón Hernández García). Madrid: Penguin

Debolsillo. (Obra original publicada en 1932).

James, H. (2010). *Washington Square*. (Trad. Catalina Martínez Muñoz). Barcelona:

Alba. (Obra original publicada en 1880).

Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Paris: Shakespeare & Company.

— (1939). *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber.

Jung, C.G. (2017). *Psicología y simbólica del arquetipo*. (Trad. Miguel Murmis).

Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1982).

Kafka, F. (2004). *El castillo*. Trad. José Rafael Hernández Arias). Madrid: Valdemar.

(Obra original publicada en 1926).

Keats, J. (2007). *Selected Poems: John Keats*. London: Penguin Classics. (Obra original

escrita entre 1817-1821).

Khoddam, S. Mark R.Hall, Mark and Fisher, J (editors) (2015). *C.S. Lewis and the*

Linkings. Reflections on Faith, Imagination and Modern Technology. Cambridge:

Cambridge University Press.

Kidd, D. y Castano, E. (2013): Reading Literary Fiction and Theory of Mind: Three

Preregistered Replications and Extensions. *Social Psychological and Personality*

Science 1-10.

King A. y Ketley M. (1939). *The control of Language: A Critical Approach to Reading and Writing*. London: Longman Green.

Langland, W. (1996). *Piers Plowman*. Oxford: Oxford University Press. (Obra original escrita entre 1360-1399).

Lastra, A. (2018). *Aprender leyendo*. Ápeiron: Madrid.

Lau, K.J. (1996). "Structure, Society, and Symbolism: Towards a Holistic Interpretation of Fairy Tales". *Western folklore*, 55, pp. 233-243.

Layamon (1480). *Brut or The Chronicles of Britain*. London: William Caxton.

Le Guin, U.K. (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Trad. Martín Schifino). Madrid: Círculo de tiza. (Obra original publicada en 2004).

Lezama Lima J. (2006) *Paradiso*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1966).

Lönnrot, E. (2004). *Kalevala*. (Trad. de Joaquín Fernández). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1835).

Lope de Vega (2003). (Ed. Ramón García González). *Sonetos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada entre 1602 y 1777).

MacDonald, G. (1857). *Poems*. London: Longman, Brown & Green.

— (1867). *Dealings with the Faeries*. London: Strahan & Company.

— (1872). *The Princess and the Goblin*. London: Strahan & Company.

— (1883). *The Princess and Curdie*. Edimburgo: Strahan & Company.

—(1895). *Lillith*. London: Chatto & Windus.

— (2014). *Fantastes*. Traducción Juan José Llanos. Girona: Atalanta. (Obra original publicada en 1858).

Mackenzie, C (1966). *My Life and Times: Octave V 1915-1923*. London: Chatto & Windus.

Mackenzie, D. A. (1912). *Teutonic Myth and Legend*. London: Gresham Publishing Company.

MacSwain, R. & Ward, M. (2012). The Cambridge Companion to C.S. Lewis. *Religion and Literatur*, vol. 44, n° 1, pp. 205-207.

Maeterlinck, M. (1948). *Bulles Bleues*. Mónaco: Editions du Rocher.

— (2020). *La vida de los insectos*. (Compilación de las obras *La vida de las abejas*, *La vida de las termitas* y *La vida de las hormigas*). (Trad. Juan Bautista Enseñar). Buenos Aires: InterZona editora. (Obras originales escritas respectivamente en 1901, 1927 y 1930).

Malory, T. (1485). *Le Mort d'Arthur*. Kent: William Caxton.

Marlowe, C. (1604). *The Tragical History of Doctor Faustus*. London: Thomas Bushnell.

Martín Santos, L. (1962). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barrall.

Mervin, P. (1946) *Titus Groan*. London: Eyre and Spottiswoode.

Milne, A.A. (1926). *Winnie-the- Pooh*. London: Methuen.

- Morris, W. (1997). *Selected Poems: William Morris*. London: Watterstones. (Obra original de 1857).
- Nesbit, E. (1902). *Five Children and It*. London: T. Fisher Unwin.
- (1904). *The Phoenix and the Wishing Carpet*. London: Newnes.
- (1906). *The Amulet*. London: T. Fisher & Unwind.
- Nott, K. (1958). *The Emperor's Clothes: An Attack on the Dogmatic Orthodoxy of T.S. Eliot, Graham Greene, Dorothy Sayers, C.S. Lewis, and Others*. Bloomington: Indiana University Press.
- Onetti, J. C. (2003). *Juntacadáveres*. Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 1961).
- Orwell, G. (1945). *Animal Farm. A Fairy Story*. London: Secker & Warburgh.
- (1949). *Nineteen-Eighty-Four (1984)*. London: Secker & Warburgh.
- Otto, R. (1968). *The Idea of the Holy*. (Traducida al inglés por John W. Harvey). Oxford: Oxford University pres. (Obra publicada originalmente en 1917).
- Ovidio Nasón, P. (1986). *Metamorfosis*. (Trad. Federico Carlos Saenz de Robles). Madrid: Espasa-Calpe. (Obra original año 8 d. C.)
- Pérez Galdós, B (2020). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Espasa libros. (Obra original publicada en 1887).
- Pérez Gállego, C. (1982). James Joyce: la revolución de la novela, en *Historia universal de la literatura*. Barcelona: Editorial Orbis-Origen.

Peyrou, M. (2020). *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea.*

Barcelona: Penguin Random House.

Platón (2017). *La República.* (Trad. de Conrado Eggers Lan). Barcelona: Gredos. (Obra original año 370 a. C.).

Pound, E. (1933). *A Draft of XXX Cantos.* London: Faber&Faber.

Proudfoot, M. and Lacey, A. R. (2010). *The Routledge Dictionary of Philosophy.* New York and London: Routledge publishers.

Rackman, A. y Wagner, C. *Siegfried and the Twilight of the Gods.* (2011). London: Pook Press. (Obra original publicada en 1911).

Reis, R. H. (1972). *George MacDonald.* New York: Twayne Publishers.

Richards, I. A. (2001). *Principles of Literary Criticism.* London: Routledge Classics. (Obra original publicada en 1924).

— (1970). *Poetries and Sciencies.* New York: Norton. (Obra original publicada en 1926 y reeditada en 1935).

— (1956). *Practical Criticism.* New York: Harper. (Obra original publicada en 1929).

Ríos, J. (1994). *Larva.* Barcelona: Plaza& Janés. (Obra original publicada en 1983).

Ruskin, J, (2010). *The Complete Works of John Ruskin.* Cambridge: Cambridge University Press. (Obras originales escritas entre 1843 y 1889)

Saga de Laxdaela. Sagas islandesas. (Anónimo). (2015). (Trad. Oscar Quadrado Mendoza). Editorial on-line: Club de Ostras. (Obra original recopilada circa 1245).

- Saga de Nial. Sagas islandesas* (Anónimo). (2003). (Trad. Enrique Bernárdez). Madrid: Siruela. (Obra original escrita entre 1270-1290).
- Samuel, J. (1759). *The History of Rasselas. Prince of Abissinia*. London: R. & J. Dodsley.
- Schakel, P. J. (1979). *Reason and Imagination in C.S. Lewis: A Study of Till We Have Faces*. Michigan: William B. Eerdmans.
- (Editor) (2008). *The Longing for a Form. . Essays on the fiction of C.S. Lewis*. London: Wipf & Stock Publishers. (Obra original de 1977).
- Segura, E. (1997). Tolkien, Chesterton y los cuentos de hadas. *Nueva Revista* versión on-line. Recuperado de www.nuevarevista.net/tolkien-chesterton-y-los-cuentos-de-hadas
- (2009). Myth and Magic. Art According to the Inklings. *Mythlore* Vol. 27, No. 3/4 (105/106) (Spring/Summer 2009), pp. 175-181.
- (2021). *J.R.R. Tolkien. Historia. Leyenda. Mito*. Oviedo: Sapere Aude.
- Selden, R. (ed.) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*. (Trad. Alberto López Cuenca). Madrid: Akal.
- Shakespeare, W. (1994). *William Shakespeare. Obras completas*. (Trad. Luis Astrana Marín). México: Aguilar. (Obras originales escritas entre 1594 y 1613).
- Shaw, G. B. (2021). *The Complete Works of George Bernard Shaw*. On-line edition: e-artnow. (Obras originales escritas entre 1879 y 1949).
- Sidney, P. (1977). *The Countess of Pembroke's Arcadia*. London: Penguin. (Obra original publicada en 1593).

- Sienkewicz, H. (1897). *Quo Vadis*. Cracovia: Periódico “Gaceta Polska”. (Obra original publicada en 1896).
- Sir Gawain and the Green Kinght* (Anónimo). (2020). (Trad. Al inglés moderno Jessie L. Weston). (Obra original escrita circa 1400). In Parentheses Publications. Middle English Series. Cambridge, Ontario.
- Sófocles. (2006). *Tragedias*. (Trad. A. Alamillo). Barcelona: Gredos. (Obras originales escritas en siglo V a. C.)
- Soto, E. (2004). *El mito verdadero y las metáforas doctrinales de C.S. Lewis*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Navarra.
- Spenser, E. (2023). *The Faerie Queene*. London: Mint Editions. (Obra original de 1590).
- Steiner, R. (2022). *Directices antroposóficas: un camino de conocimiento*. (Trad. Miguel López Manresa. Madrid: Editorial Rudolf Steiner. (Obra original de 1904).
- Stendhal (2012). *Rojo y negro*. (Trad. Juan Bravo Castillo). Madrid: Espasa Libros. (Obra original publicada en 1830).
- Stevenson, R. L. (2008). *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. (Trad. Carmen Criado Fernández). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1886).
- Stoker, B. (1897). *Dracula*. London: Archibald Constable & Company.
- Swift, J. (1726). *Gulliver's Travels*. London: Benjamin Motte.

- Talavera, P. A. (2006). *Derecho y literatura. El reflejo de lo jurídico*. Granada. Editorial Comares.
- (2006). El derecho en el espejo de la literatura. *Teoria del diritto e dello Stato*, 23, 121-165.
- The High History of the Holy Grial* (2016) (Anónimo). (Trad. al inglés moderno Sebastian Evans). On-line publisher: Adventures Unlimited Press. (Obra original del siglo XIII).
- Tolkien, J. R. R. (1937). *The Hobbit*. London: Allen & Unwin.
- (1954). *The Lord of the Rings*. London: Allen & Unwin.
- Tolstoi, L. (2015). *Guerra y paz*. (Trad. Gala Arias Rubio). Barcelona: Random House. (Obra original publicada en 1867).
- Turguéniev, I. (2016). *Diario de un hombre superfluo* (Trad. Alejandro Ariel González). Buenos Aires: Editorial Colihue. (Obra original publicada en 1850).
- (2015) *Padres e hijos* (Trad. Joaquín Fernández-Valdés). Barcelona: Editorial Alba. (Obra original publicada en 1862).
- Twain, M. (1889). *A Yankee in the Court of King Arthur*. London: Chatto& Windus.
- Urzaíz, R. (1919). *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*. México: Editorial Zammá.
- Valverde, J. M. (1982). *La Literatura. Qué era y qué es*. Barcelona: Montesinos.

- Vilarroig, J. (2014). *El hombre, un ser que se pregunta*. Madrid: Ediciones CEU.
- (2019). Los mitos como herramienta de educación del carácter. *Multidisciplinary Journal of School Education* vol. 15, Nº 1, pp. 79-97.
- Virgilio Marón, P. (2012). *Las Geórgicas*. (Trad. Juan de Arona). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Obra escrita entre 37-30 a.C.).
- (2022). *La Eneida*. (Trad. Bartolomé Segura Ramos). Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones. (Obra original escrita entre 29 a.c. y 19 a.C).
- Wallace, L. (1880). *Ben-Hur: A Tale of the Christ*. New York: Harper & Brothers.
- Walsh, C. (1979). *The Literary Legacy of C.S. Lewis*. Londres: Harvest Books.
- Wells H.G. (1906). *The Door in the Wall*. London: “The Daily Chronicle”.
- (1933). *The Shape of Things to Come*. London: Hutchinson.
- Wielenberg, E. J. (2008). *God and the Reach of Reason. C.S. Lewis, David Hume, and Bertrand Russell*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, Ch. (2010). *Descent into Hell*. London: Faber& Faber. (Obra original escrita en 1937).
- Woolf, V (2003). *Diario de una escritora*. (Trad. Andrés Bosch). Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. (Obra original publicada en 1953).
- Wordsworth, W. (1798). *Lyrical Ballads*. Published collaboratively by Coleridge and Wordsworth.

— (1996). *The Prelude*. London: Penguin Books. (Obra original publicada en su primera versión en 1799).

Wren, C. P. (1983). *Beau Sabreu*. (Trad. José Fernández). Barcelona: Juventud. (Obra original publicada en 1924).

Yeats, W.B. (1937). *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan & Company.

Zamiatin, Y. (2008). *Nosotros*. (Trad. de Sergio Hernández Ranera). Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1924).

Filmografía mencionada

Attenborough, Richard, Eastman, Brian (productores) y Attenborough, Richard (director). (1993). *Shadowlands* (Tierras de Penumbra). Reino Unido: Savoy Pictures, Spelling Films, Price Entertainment.

Joel Silver Entertainment / Straight Up Films (productores) y Lilly Wachowski y Lana Wachowski (directoras). (1999). *The Matrix* (La matriz). EEUU: Warner Bros.

Oddonel, B. (Productor y director). (1979). *Through Joy and Beyond: The Life of C.S. Lewis*. Reino Unido: Long and King Associates.

Odissey Television (productor), Munsey, A. (director). (2022). *Wonderland: From Lewis Carroll to JRR Tolkien* (El país de las maravillas: De Lewis Carroll a JRR Tolkien) [documental]. Reino Unido: Odissey Television productions.