

ESTÉTICA Y DON EN *HOJA, DE NIGGLE*: UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE J. R. R. TOLKIEN

En su autobiografía espiritual, *Ortodoxia*, Gilbert Keith Chesterton incluyó un memorable capítulo titulado “La ética del País de los Elfos”, o Fantasía. El texto fue escrito inicialmente como prefacio para el *Violet Fairy Book*, uno de los volúmenes de cuentos recopilados por Andrew Lang, y editados en forma de libros de colores. Lo que se esconde detrás de tan sugerente título es la convicción de que existe una profunda semejanza entre *Faërie* y nuestro mundo; o, por emplear la terminología de Tolkien, entre los mundos secundarios, inventados, y el Mundo Primario. Para ser más precisos, deberíamos decir que Chesterton y Tolkien estaban de acuerdo en que el mundo que llamamos “real”, a falta de una palabra mejor, se asemeja a un espejo donde los mundos inventados y coherentes de los narradores de historias, devienen imágenes de la multiplicidad de la Verdad, como «luz refractada»¹. Es mi propósito mostrar lo que Tolkien pensaba sobre su quehacer artístico, el proceso teórico de su descubrimiento de un nuevo mundo por medio de la invención² lingüística, y la cristalización de su poética personal sobre la base de sus conversaciones con los *Inklings*, y más concretamente con Owen Barfield y Clive Staples Lewis. El sustento textual para este análisis será una atenta lectura del que pasa por ser el relato breve más alegórico de cuantos escribió Tolkien: *Hoja, de Niggle*.

Tolkien y la subcreación: el Arte como eco de la Redención

Hace años que cierta crítica literaria, y no pocos lectores, asumieron como incontestable la opinión de que los relatos de Tolkien pueden ser leídos fácilmente como alegorías, puesto que son la obra de un escritor católico. Para quienes sostienen tal hermenéutica, sus libros deberían ser leídos —en algunos casos, casi únicamente— como un medio de reinterpretar la realidad desde el punto de vista de un cristiano, sin importar la intención del autor. El disgusto de Tolkien ante la alegoría —disgusto que era tanto intelectual como espiritual, *lato sensu*— es bien conocido, y no haré excesivo hincapié en ello a lo largo de estas páginas. Mi objetivo es éste: ¿intentó *realmente* el Profesor Tolkien explicar este mundo a través de los ojos de un creyente, o simplemente narraba a partir de la sobreabundancia de su propia cosmovisión, y de su vida interior? ¿Se trataba de un plan intencional, parte de una estrategia a priori? O, por el

¹ Véase sobre este particular E. Segura, “Tolkien, Chesterton y los cuentos de hadas”, *Nueva Revista de Política, cultura y Arte*, n. 49, Feb-Marzo 1997, pp. 110-117.

² Empleo aquí el término “invención” a partir de su etimología latina, es decir, *inuentio*, *inuenire*, “hallazgo”, “encontrar, hallar”. Para Tolkien la *poiesis* era esencialmente —como veremos detalladamente— subcreación; es decir, un proceso artístico de descubrimiento de otros mundos a partir de la elaboración de idiomas verosímiles, así como de las tradiciones orales y escritas a que habían dado lugar esas lenguas, y a la interrelación entre ellas. A esta tarea dedicó más de sesenta años, en los que la elaboración de los lenguajes inventados consumió prácticamente el mismo tiempo que la composición de las obras mayores.

contrario, ¿debemos creerle cuando leemos estas líneas, referidas a *El Señor de los Anillos* y citadas muy a menudo, en las que afirma: «detesto cordialmente la alegoría en todas sus manifestaciones, y siempre me ha parecido así desde que me hice lo bastante viejo y cauteloso para detectar su presencia»³? En otras palabras, ¿decía Tolkien la verdad cuando escribió que la alegoría le disgustaba «cordialmente»? ¿O es, quizá, más adecuado pensar que estaba tan profundamente enamorado de la «historia, auténtica o inventada, de variada aplicabilidad al pensamiento y experiencia de los lectores»⁴, que simplemente despreciaba los “significados internos”, porque fácilmente podían convertirse en un obstáculo para la tarea de interpretar el texto que compete a cada lector —borrando así toda sombra de “cordialidad” —?

Una mirada más atenta a estas palabras, así como a la noción de “mito” que Tolkien emplea en sus escritos académicos, y especialmente a lo largo de su epistolario publicado, así como en sus obras, mayores y menores, revela que la preferencia del autor por lo que llamó «aplicabilidad libre» estaba enraizada en su convicción de que el mito y la verdad son parte de esa luz refractada que para él, como católico, era la Verdad. Esa luz se podía encontrar en la leyenda lo mismo que en la historia; y, por tanto, en la multiplicidad de las historias. Esta noción seminal del mito como imagen de la Verdad, otorga una mejor comprensión de aquellas líneas explicativas con que concluye el párrafo que cité antes. A la vez, arrojan claridad sobre lo que podríamos llamar una “perspectiva católica” para una comprensión completa de la Estética y del arte:

Pienso que muchos confunden “aplicabilidad” con “alegoría”; pero la primera reside en la libertad del lector, y la otra en un pretendido dominio del autor⁵.

Como católico, la noción de arte que Tolkien había aprendido, y que daba forma a su poética, estaba más cerca del concepto de “don” y, por tanto, de la noción teológica de *gracia*, que de cualquier clase de significación alegórica que pudiera derivar de una arquitectura del relato intencionalmente “diseñada”, o planeada a partir de un plan estratégico trazado por el autor a priori, con el fin de “convencer, “enseñar” o “evangelizar” al lector⁶. En su ensayo *Sobre los*

³ J.R.R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, Minotauro, Barcelona 1992, p. 11 del prefacio.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.* De modo análogo, se puede deducir que el arte es, paradójicamente, un fruto *necesario* de la libertad: el artista que en verdad lo es, es libre para crear; pero, de alguna forma, *no puede dejar de crear*. También el espectador / lector es libre para recibir la obra de arte, e interpretarla de acuerdo con su propio gusto estético, preferencias, experiencias y capacidad de comprensión.

⁶ Es revelador que Tolkien emplease la noción de “mito” como sinónimo de verdad, cuando su amigo C.S. Lewis, que desde finales de la década de 1920 se planteaba retornar al cristianismo, le preguntó “¿qué tengo yo que ver con Cristo?” —parafraseando la explicación que da Shippey de los relatos de Fróda y Frodo como un «mito reconstruido», en el capítulo 6 de *El camino a la*

cuentos de hadas, Tolkien dedicó el epílogo a explicar la Redención como la «Eucatástrofe» de la Historia de la humanidad⁷; es decir, como el giro inesperado de los acontecimientos que da lugar a un final feliz más allá de toda esperanza, en una historia que a ningún escritor se le habría podido ocurrir.

La base de ese concepto era que la salvación obrada por Cristo es un regalo totalmente inmerecido que nos ha sido otorgado por Amor. Por tanto, y puesto que la Muerte y Resurrección de Jesucristo tuvieron lugar en el mundo primario —es decir, son “verdad” en el más verdadero de los sentidos—, la *mitopoeia*, el arte de componer y contar historias, es un modo único de volver a narrar la alegría de aquel suceso clave en la historia de cada ser humano. Así pues, la tarea de cualquier escritor es la de convertirse en mediador entre la verdad y los lectores, porque la Verdad tiene el poder de brillar como una luminaria que, finalmente, deviene *evangelium* —buena noticia— para cada lector, sea o no creyente⁸.

En esta perspectiva se comprenden mejor las palabras antes citadas: sólo un respeto cabal por la libertad del lector puede preservar la esencia del arte, que es una gracia, un don: un regalo inmerecido. La pretensión de que una historia sea *solamente* una alegoría deviene un triste empobrecimiento de su verdadero alcance y significado, que ofrece una expansión del significado de la Creación, puesto que éste no es el único mundo posible; ni siquiera el mejor de los posibles⁹. Los relatos míticos, verdaderos, completan la Creación por ser arte; y se cumple en ellos el mandato de Dios de perfeccionar el mundo que recoge el capítulo 2 del *Génesis*.

La invención de alegorías siempre implica una minimización del significado y del alcance de la obra subcreativa porque devalúa la esencia de la Creación, que fue una superabundancia del Amor que es Dios. Por tanto, una respuesta más profunda a la pregunta sobre lo que significaba para Tolkien ser un escritor católico, y desde qué punto de vista sus relatos pueden ser leídos

Tierra Media—. En otras palabras, lo que Lewis quería saber era cuál fue la *verdadera* influencia de la muerte de Cristo en su vida y destino actuales, veinte siglos después. Lo que *sí* sabemos, de acuerdo con la narración del suceso que hace Carpenter, es que Tolkien *no* escogió un enfoque apologético o “teológico” en sentido estricto.

⁷ Cfr J.R.R. Tolkien, *Sobre los cuentos de hadas*, en *Árbol y hoja*, Minotauro, Barcelona 1994, pp. 86-89. La traducción de los extractos de ese volumen a lo largo de este ensayo, es mía.

⁸ Cfr *ibidem*, p. 83. La actitud ante la verdad no es sólo ni principalmente una cuestión de “religión” o “creencias”. Es, primordial y radicalmente, la respuesta automática a una profunda y universal preocupación antropológica.

⁹ Suárez y Leibniz se plantearon si Dios había o no creado el mejor de los mundos posibles. La pregunta está, por supuesto, relacionada con el más profundo problema filosófico de la libertad y omnipotencia de Dios; pero, en última instancia, no ilumina la cuestión de cómo es *este* mundo.

como obras de un cristiano, debe afrontar este análisis teológico: ¿es la redención el *télos* del arte, su principal propósito y más alta vocación? ¿Es la tarea del artista la de recordar el eco de esa redención? Tolkien así lo creía:

(...) el “consuelo” de los cuentos de hadas ofrece otra faceta, además de la satisfacción imaginativa de deseos arcanos. Mucho más importante es el Consuelo del Final Feliz. Casi me atrevería a asegurar que así debe terminar todo cuento [de hadas] que se precie (...). Lo denominaré *Eucatástrofe*. El relato *eucatastrófico* es la forma auténtica del cuento, y su más elevada función¹⁰.

Si aceptamos que la Redención es un don magnífico, un don que nadie merece, y la clase de regalo que nadie está obligado a aceptar —es, literalmente, una “gracia” —, entonces deberemos expandir la noción de Dios para abarcar no “sólo” la de Creador sino, de modo más preciso, la de *el* Subcreador —por así decir—, el primer y único Artista; y, por tanto, la Creación y la Redención como Sus obras maestras. Bajo esta luz queda más clara la narración que hizo Humphrey Carpenter de la conversación entre Hugo Dyson, Lewis y Tolkien, acerca de los mitos y su auténtico valor sapiencial. De modo semejante, la explicación que Tolkien dio de Cristo como *el* Mito, aquél en el que toda otra historia queda finalmente redimida y halla su más verdadero significado —el eco de la Verdad última¹¹—, es relevante también de su convicción de que la Historia, la leyenda y el Mito eran, en definitiva, una y la misma cosa.

Ahora bien, ¿de qué modo avanzó Tolkien desde su rechazo de la noción de alegoría a la más amplia y adecuada de «aplicabilidad libre»? En primer lugar cabe decir que Tolkien entendía la tarea del artista más bien como un cierto “sacerdocio”, en el sentido de “mediación”, que como un artesano al modo aristotélico¹². Todo subcreador, dice Tolkien,

desea en cierta medida ser un verdadero creador, o al menos tiene la esperanza de estar haciendo uso de la realidad. Espera que la cualidad peculiar de este mundo secundario (...) derive de la Realidad o, fluya hacia ella (...). La cualidad peculiar del “gozo” en una Fantasía cumplida

¹⁰ *Sobre los cuentos de hadas*, p. 83. A la vez, Tolkien señala la tragedia como la verdadera forma del teatro.

¹¹ Cfr H. Carpenter, *The Inklings. C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams, and their friends*, HarperCollins, London 1997, pp. 42-44, *passim*.

¹² Sin embargo, Aristóteles y Tolkien coinciden en lo que respecta al núcleo de la *Poética*: la construcción de mundos posibles por medio de la imitación de acciones humanas (*mímesis práxeos*) como mundos secundarios donde la *tékne* o habilidad del autor sirviese al más elevado propósito del arte literario, la *kátharsis*, noción equivalente a la *eucatástrofe* en Tolkien. Véase Aristóteles, *Poética*, 49b27-28, 1451b y 1453b.

puede, así, ser explicada como un repentino atisbo de *la realidad subyacente de la verdad*. No es sólo un “consuelo” para las penas de este mundo, sino una satisfacción, a la vez que una respuesta a la pregunta: “¿Eso es verdad?”¹³

Así pues, si aceptamos que la pregunta principal a la que se supone que el arte debe dar respuesta, tiene que ver principalmente con la verdad, con el *modo de ser real* de las cosas —es decir, con el mundo y, en última instancia, con el ser¹⁴—, y no sólo o principalmente con el significado, entonces el verdadero arte se convierte en una búsqueda de respuestas para preguntas filosóficas y teológicas que laten en el alma de los seres humanos. Tales preguntas están unidas al núcleo existencial de nuestras vidas: ¿quién soy? ¿Por qué estoy aquí, y ahora? ¿A dónde voy? ¿Cuál es el significado de todos estos sucesos que conmueven mi espíritu? Y, a medida que las preguntas se acumulan, el arte se convierte más y más en una búsqueda de sentido. Si aceptamos que la vida posee una dimensión teleológica, entonces se puede argumentar que el arte es el punto donde se unen las preguntas sobre el ser —la metafísica—, y las preguntas acerca del destino último de cada persona —la teología—. El arte ofrece una explicación a todas esas hebras que parecen quedar sueltas, enseñándonos que esta vida nunca es suficiente; que somos mucho más que mera materia.

Sin embargo, ¿habría estado Tolkien de acuerdo con esta opinión? ¿Es posible encontrar en algún lugar una explicación completa, hecha por el propio autor, acerca de lo que es el arte? Como de costumbre, deberemos buscar la respuesta a estas preguntas aquí y allá, pero nunca la encontraremos expuesta de manera sistemática. Tolkien desarrolló una auténtica teología del arte, una explicación del trabajo artístico como medio de redención —la subcreación—, de recuperación de la gracia inicial —la gracia anterior a la Caída—, y así, de consuelo en su sentido espiritual más profundo y verdadero. A esto es a lo que vengo llamando su Estética personal.

De acuerdo con estos conceptos de arte y subcreación, y en la perspectiva teleológica en que nos hemos situado, el arte de contar historias —cualquier arte que en verdad lo sea— se convierte en el ejercicio de un derecho humano primordial: el lícito derecho a la evasión, que muchos críticos han confundido con “escapismo”, arrojando sobre determinadas manifestaciones artísticas una inadecuada carga peyorativa. Para Tolkien, la evasión ofrece un acceso privilegiado al conocimiento, a una verdadera *epistème*. En esta perspectiva casi existencialista, Tolkien señala que el arte es el umbral para escapar de la muerte;

¹³ *Sobre los cuentos de hadas*, p. 86. Las cursivas son mías.

¹⁴ Es, en definitiva, una respuesta metafísica.

y de ese modo se convierte en el vehículo para la Gran Evasión¹⁵, la evasión del olvido. El arte nos hace, así, eternos.

Más aun, la teoría tolkieniana de la subcreación sugiere que la imaginación es capaz de re-presentar objetos ante nuestra razón de manera que la aprehensión de los conceptos universales se convierta en una intuición antes que en el fruto de la deducción o el razonamiento¹⁶. Se trata de una senda privilegiada hacia la sabiduría a través de una comprensión casi directa, prácticamente sin concurso de la abstracción. La *mitopoeia*, el arte de contar historias, es para Tolkien por una parte un “arte”, una habilidad, una *téchné*; por otra, se trata de un don, participación de la creatura en el poder creador de Dios; y, así, se convierte en evidencia de la condición narrativa de la existencia humana:

(...) en el Reino de Dios (...) el hombre redimido sigue siendo hombre. La historia, la fantasía, todavía continúan, y deben continuar. El Evangelio no ha abolido las leyendas; antes bien, las ha santificado, en particular el “final feliz”. El cristiano debe seguir trabajando en cuerpo y alma, ha de seguir sufriendo, esperando y muriendo. Pero ahora puede comprender que todas sus inclinaciones y facultades tienen un propósito que puede ser redimido. Se lo ha tratado con tanta munificencia, que quizás ahora se atreva a pensar con cierta razón que en Fantasía podrá asistir realmente a la floración y multiplicación de la Creación¹⁷.

Los narradores son benditos no sólo porque como seres humanos que son, ya han sido redimidos, sino también porque amplifican el eco del Cuento primordial cada vez que construyen sus mundos pequeños, coherentes, de modo que el resonar de la eucatástrofe sea incesante. La Creación espera, necesita la ayuda de subcreadores que la lleven a su compleción, llenándola con otras verdades, obedeciendo el mandato hecho por el mismo Dios al hombre de trabajar y finalizar Su tarea¹⁸:

Benditos los hacedores de leyendas con sus versos
sobre cosas que no se encuentran en los registros del tiempo.
(...)

¹⁵ Cfr *Sobre los cuentos de hadas*, p. 83. Niggle escapa a la muerte y al olvido por medio del trabajo artístico y la dedicación con que elabora su cuadro, como veremos.

¹⁶ Cfr V. Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Kent State Univ. Press, 2002, p. 33: «La respuesta de Tolkien a las palabras, a su forma, al sonido y al significado, estaba más cerca de la del músico que de la del gramático, y su respuesta al lenguaje era intuitiva e intuitiva a la vez que intelectual». Las cursivas son mías.

¹⁷ *Sobre los cuentos de hadas*, p. 88.

¹⁸ Cfr *Génesis 2, passim*, y especialmente el versículo 15.

(y como imitación de aquello, producido por la máquina, falsa seducción del dos veces seducido)¹⁹.

Por tanto, el derecho a subcrear —la vocación artística esencial— deriva de manera directa del *Lógos* divino, del “diseño primordial” en el que fuimos pensados y amados:

(...) era nuestro derecho
(bien o mal ejercido). El derecho no ha decaído.
Aún creamos por la ley en la que fuimos creados²⁰.

¿Por qué? Porque la «consistencia interna de la realidad» es la de un mundo salvado, y somos (aún) imagen de Dios. Al subcrear, según este sentido tolkieniano, el hombre deviene finalmente el «animal que cuenta historias», como ha señalado MacIntyre²¹; un ser que es imagen de un creador —el Narrador— sin importar lo «des-graciado que pueda estar» porque «no ha sido destronado, / y aún lleva los harapos de su señorío»²².

Es decir, sólo por medio de la narración de historias alcanzamos una comprensión completa de nosotros mismos, de quiénes somos; una respuesta a todas las preguntas metafísicas que antes mencionamos. La tragedia de un mundo iletrado subraya tristemente el hecho de que muchas personas no serán capaces de comprender su verdadera naturaleza a menos que vuelvan sus ojos a lo que fueron y a lo que son, por medio de la lectura —del deleite estético— de los mitos eternos²³:

El corazón del hombre no está hecho de mentiras,
sino que obtiene cierta sabiduría del único Sabio,
y aún lo invoca. Aunque ahora ha mucho exiliado,
el hombre no está del todo perdido, ni del todo ha cambiado²⁴.

La subcreación se convierte en un proceso de redescubrimiento de la esencia del ser humano. El arte ofrece un camino, a través de la belleza, para

¹⁹ J.R.R. Tolkien, *Mitopoeia*, en *Árbol y hoja*, op. cit., p. 139.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr A. MacIntyre, *Tras la Virtud*, Crítica, Barcelona 2001, capítulo 15.

²² *Mitopoeia*, op. cit., p. 137.

²³ El tremendo éxito y la general aceptación que han recibido las películas de Peter Jackson, dan testimonio de esta realidad. Dejando a un lado los errores de la versión producida por New Line, el tono épico del relato está aún presente. Muchos espectadores —lectores o no de Tolkien— han comprendido la historia no simplemente como “fantasía” —no lo es—, sino como un relato mítico; y han atisbado en ella el eco de un mundo redimido: la eucatástrofe.

²⁴ *Mitopoeia*, p. 137. Las cursivas son mías.

aprender a amar la sabiduría²⁵. El arte se transforma en una especie de “extra” para la vida ordinaria y para este mundo, al excederlos. Sin embargo, paradójicamente, sólo un vivir artístico —es decir, la vivencia del arte no como un lujo, sino como el alma de la vida— da como resultado una existencia más plenamente abierta al mundo del espíritu y, por ende, a lo esencial.

Tolkien y los *Inklings*: dar nombre al mundo por primera vez

Hemos centrado nuestra atención en lo que Tolkien pensaba sobre la *mitopoeia*. Sus opiniones habían tomado forma a partir de la lectura relativamente temprana de la obra de Owen Barfield, *Poetic Diction* (1928). Se trataba de un libro cuya influencia Tolkien admitió; una influencia que se tornó radical sobre sus convicciones filológicas en la época en que estaba contando y escribiendo a sus hijos *El hobbit*²⁶. De hecho, nuestro autor escribió acerca del libro de Barfield en términos de una «nueva filosofía lingüística» que le había sido sugerida por la lectura de la obra, y que había cambiado radicalmente sus opiniones. La propia idea merece una atención más esmerada.

Considerando que Tolkien era muy reacio a admitir “influencias”, o siquiera a citar a otras autoridades en apoyo de sus opiniones académicas, es elocuente que admitiese que sus conversaciones con Lewis, y especialmente con Barfield, habían supuesto un jalón decisivo en la formación de sus ideas personales sobre el origen del lenguaje. ¿Cuál es la tesis central de *Poetic Diction*? Resumiendo, podríamos decir que Barfield sostenía la opinión de que la «Mitología es el espíritu fantasmal del significado concreto»²⁷. Tras la lectura de los escritos de Rudolf Steiner, Barfield «alcanzó la convicción de que el universo era el producto de un diseño, y estaba henchido de significado; más aun, que la imaginación puede ser usada igualmente bien como lógica y como razón para alcanzar una mejor comprensión de ese universo, y para comprender los fenómenos del mundo que nos rodea»²⁸.

Tolkien llegó a una conclusión semejante. Para él este mundo era el resultado de un plan, de un *lógos*: *el* Lógos, para ser exactos; la Palabra hecha carne de la que habla el evangelio según san Juan. Pero el significado original

²⁵ Algo que Platón no llegó a entender, como muestra su determinación de eliminar los escritos de los poetas de la educación de la polis. Cfr *República*, Libros II, III y V.

²⁶ Especialmente importante y reveladora a este respecto es la carta n. 15, en *Cartas de J.R.R. Tolkien*, editado por H. Carpenter y C. Tolkien, Minotauro, Barcelona 1991.

²⁷ O. Barfield, *Poetic Diction*, Wesleyan Univ. Press, Middletown 1973, p. 92. Para una explicación exhaustiva y profunda de la influencia de Barfield sobre Tolkien, no hay mejor lectura que el excelente estudio de V. Flieger, citado *supra*.

²⁸ V. Flieger, *op. cit.*, p. 36.

del griego *lógos* abraza también la noción de “palabra”. *Lógos* incluye tanto el diseño completo como la palabra en la que todo lo demás ha sido dicho y, así, hecho²⁹. De modo análogo, nombrar el mundo es un medio privilegiado para recuperar el significado original de la totalidad, del mundo como plan diseñado por Dios y «henchido de significado» por el *Lógos* divino. Tras la Caída, el instrumento con el que el escritor da cumplimiento a su tarea, es la metáfora. Pero en el principio no fue así. Por eso, en el estado actual de las cosas la poesía se ha convertido no sólo en una ocasión para el deleite en la belleza, sino también en camino para la verdadera *epistéme*; una senda para el conocimiento y la sabiduría³⁰. La multiplicidad semántica de este mundo testimonia la belleza infinita de la verdad. Es un canto a la gloria de Dios. Por tanto, los poetas son en última instancia profetas, bardos de una interminable re-creación del cosmos.

Este esquema conceptual facilita una mejor comprensión de la teoría tolkieniana de la subcreación. Si aceptamos la opinión de Barfield, según la cual el mito, el lenguaje y la percepción que la humanidad tuvo una vez de este mundo, eran realidades profundamente conectadas —eran, de hecho, inseparables³¹—, entonces la finalidad última de la tarea subcreativa no es meramente la acumulación inventiva de mundos imaginarios, sino el redescubrimiento de la esencia del mundo primario por medio de los múltiples reflejos de la verdad que sólo podemos percibir por medio de la mitopoeia, inventando mundos secundarios en el sentido tolkieniano. Al obrar así, el ser humano recupera

el dominio del mundo por medio de actos creativos:
y no está de su mano adorar el gran Artefacto,
hombre, subcreador, la luz refractada
a través de quien se separa a partir del sencillo Blanco
en numerosos matices, que se combinan sin fin
en formas vivas que se mueven de mente en mente³².

²⁹ Cfr *Jn* 1, 1-17.

³⁰ *Poetic Diction* «no es solamente una teoría de la dicción poética, sino una teoría de la poesía; y no es solamente una teoría de la poesía, sino una teoría del conocimiento» (p. 14). Véase también la p. 47 de la misma obra, donde el autor encabeza un capítulo bajo el título “Los efectos de la poesía: placer y conocimiento”. Cfr el análisis de la influencia de las ideas de Barfield en la poética de Tolkien, en E. Segura, *El viaje del Anillo*, Minotauro, Barcelona 2004, pp. 47-75.

³¹ Cfr V. Flieger, *op. cit.*, p. 37.

³² *Mitopoeia*, p. 137. Estos versos explican también la noción tolkieniana de “aplicabilidad libre”. El arte subcreativo permite a *cada* lector una comprensión más profunda de su propia visión del mundo, visión que de alguna manera está confinada a los límites del alma, a la vez infinitos y concretos. Se trata de un concepto cuyo sentido y alcance es mucho más amplio que el de la alegoría.

Pero para Tolkien el trabajo de subcrear el mundo estaba enraizado en la invención lingüística, según se explicó más arriba. El poder de las palabras para convertir el significado en algo literal, le llevó a la conclusión de que las palabras contienen un tremendo potencial de significado; que existe una conexión esencial entre las palabras y la realidad, entre la percepción y los conceptos. La multiplicidad del significado que ahora llamamos “metáfora”, le era desconocida a la humanidad antes de la Caída. Pero en un mundo redimido la metáfora se convierte en una vía única —quizá la única— para recuperar la imagen completa del mundo que un día fue³³. En este sentido, la Tierra Media expande el significado del mundo que llamamos “real” —de nuevo, por falta de una palabra mejor—, recuperando al mismo tiempo una imagen más completa, quintaesenciada, del mismo. Por medio del conocimiento de un mundo secundario es posible alcanzar una mejor comprensión del propio universo.

Ahora bien, lo que hace a Tolkien diferente de muchos otros escritores es precisamente el acento que pone en la invención lingüística. Inventar idiomas se convirtió para Tolkien no sólo en un «vicio secreto», como tituló uno de sus ensayos académicos, sino principalmente en el instrumento, casi la varita mágica con la que convertir esos mundos inventados en “reales”, en su sentido más auténtico. Tolkien se daba cuenta de que para provocar «creencia secundaria», y no solamente aquella «voluntaria suspensión de la incredulidad» que Coleridge consideraba la más alta meta de la fantasía, estaba obligado a *inventar* —a subcrear— un mundo literalmente: un lugar y tiempo literarios donde las palabras quisieran decir exactamente lo que significaban³⁴. Para Tolkien hubo un tiempo en que el nombre era capaz de designar la esencia del objeto; una época en que la gramática era mítica.

Así pues, cuando Frodo y Gildor se conocen, el hobbit se siente en la necesidad de saludar al elfo con el saludo élfico: «Te estoy muy agradecido, Gildor Inglorion (...). *‘Elen síla lúmenn’ omentielvo*, una estrella brilla en el momento de nuestro encuentro»³⁵. Para otorgar a la escena la «consistencia interna de la realidad», Tolkien había construido un mundo donde la primera realidad que vieron los elfos cuando abrieron sus ojos a la belleza del mundo, fue la titilante luz de las estrellas, una luz que permanecería en ellos para siempre³⁶. En palabras de Flieger, lo que es metafórico para nosotros, es literal

³³ Cfr V. Flieger, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ La presentación que Gandalf hace de sí mismo en el momento de su primer encuentro con Bilbo es otro ejemplo de esta idea: «*I am Gandalf, and Gandalf means me!*», *El hobbit*, capítulo 1. Las cursivas son mías.

³⁵ *El Señor de los Anillos*, capítulo 3.

³⁶ Cfr *El Silmarillion*, especialmente la narración que se hace en el capítulo 3 del “Quenta Silmarillion” de la llegada de los elfos a Cuiviénen.

en *El Señor de los Anillos*. Una estrella brilló *realmente* en el momento del encuentro en el Bosque Viejo.

Las conversaciones mantenidas por los *Inklings* a finales de la década de 1920, y durante toda la década siguiente, debieron estar llenas de discusiones y debates sobre la naturaleza del lenguaje, la percepción y el proceso de designación de la creación por medio de nombres esenciales que *llamasen* la realidad. Los escritos de Tolkien pertenecientes a esta época, tanto creativos como académicos, muestran que estaba centrado en la construcción de un corpus de reflexiones sobre la naturaleza de la relación entre literatura y lenguaje, así como sobre los principios de la creación artística. *Sobre los cuentos de hadas* es de hecho una explicación de las finalidades que persigue el arte de contar cuentos: la evasión, la recuperación, el consuelo y la eucatástrofe, experiencias todas que reproducen la estructura de la creación redimida, del hombre como criatura salvada. Tolkien era muy consciente de que *Poetic Diction* había cambiado su perspectiva completa, y desde aquel momento en adelante su contribución a la investigación académica filológica se convirtió más y más en una búsqueda de respuestas para la continuidad entre historia, leyenda y mito; y de esas tres realidades como pasos para alcanzar la sabiduría, el conocimiento de la verdad.

Hoja, de Niggle: alegoría y aplicabilidad libre

No es mi intención discutir aquí las interpretaciones alegóricas de *Hoja, de Niggle*. Algunas interpretaciones brillantes e iluminadoras ya han sido dadas³⁷. Sin embargo, es habitual que tales lecturas alegóricas del cuento reduzcan su significado a un intento del propio Tolkien, más o menos consciente, de hablar de sí mismo y de su tarea artística, en especial de *El Señor de los Anillos*, de su investigación académica y de sus obligaciones profesionales, así como de la interacción entre ellas. Sea como fuere, lo que tales explicaciones ignoran es el hecho de que la renuencia de Tolkien para emplear la alegoría

³⁷ Son especialmente interesantes las ofrecidas por H. Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography*, Unwin Hyman, London 1977, pp. 199-200; T.A. Shippey, *The Road to Middle-earth*, HarperCollins 1982, Houghton Mifflin 2003, pp. 40-43 y *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*, HarperCollins, London 2000, pp. 266-277; V. Flieger, *A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*, Kent State University Press, 1997, pp. 256-7; J.D. Rateliff, "And All the Days of Her Life Are Forgotten". *The Lord of the Rings as Mythic Prehistory*", en *The Lord of the Rings 1954-2004. Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*, editado por Wayne G. Hammond y Christina Scull, Marquette University Press, 2006, pp. 84-6; M. Baltasar, "J.R.R. Tolkien. A Rediscovery of Myth", en *Tolkien and the Invention of Myth*, ed. Jane Chance, University Press of Kentucky, 2004, pp. 19-33; y W.G. Hammond, "A Continuing and Evolving Creation". *Distractions in the Later History of Middle-earth*", en *Tolkien's Legendarium. Essays on The History of Middle-earth*, editado por Verlyn Flieger y Carl F. Hostetter, Greenwood Press, Westport 2000, p. 20.

como forma *mitopoética*, estaba enraizada en su convicción de que la alegoría era *innecesaria* como forma narrativa, ya que restringía el infinito potencial de significado que posee el arte, su designio creativo, así como la horquilla de posibles interpretaciones del lector. La alegoría deviene una limitación a la multiplicidad de sentido que encontramos en el ser. La escritura autobiográfica abierta a la interpretación alegórica no es lo mismo que escribir una alegoría en sentido estricto³⁸. De hecho, las diversas interpretaciones que ha merecido el cuento muestran que la alegoría permite múltiples lecturas³⁹.

Así pues, otros significados posibles, más profundos, son a la vez más relevantes para la comprensión de la poética de nuestro autor. De hecho, se revelan más cercanas a su mente e intención poética. Una lectura del cuento como una alegoría del arte de Tolkien así como de lo que el arte es, arroja luz sobre la comprensión del autor como escritor católico, así como de lo que significaba *para él* ser un escritor católico⁴⁰. En otras palabras, es interesante explicar las raíces de su «disgusto cordial» por la alegoría por medio de una explicación de la relación entre la creación y el arte, uno de los principales intereses de Tolkien⁴¹.

Hoja, de Niggle es un relato que creció en la mente de Tolkien, literalmente «a medida que era narrado»; es decir, mientras escribía *El Señor de los Anillos*. El hecho de que lo escribiera de un tirón —algo inaudito en el caso de nuestro autor, que escribía y revisaba casi cada línea una y otra vez—, así como la impresión de una inherente autoconciencia que está presente a lo largo

³⁸ Cfr R. Lamberton, *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of Epic Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1986. En especial, es interesante la distinción que hace este autor entre «alegoría deliberada» e «interpretación alegórica». Sostengo que Tolkien no estaba escribiendo deliberadamente una alegoría, sino que estaba intentando dar una interpretación de su propia poética —principalmente *a sí mismo*—, por medio de un relato interpretable como una alegoría.

³⁹ En ningún caso quiero decir que tales lecturas sean “falsas”, a condición de que sean fieles al texto y a la intención del autor. Simplemente deseo dejar constancia de que, desde el punto de vista de mi acercamiento actual a la Estética de Tolkien, una interpretación más sutil podría ser también iluminadora por medio de la propuesta de una lectura alegórica de largo alcance de *Hoja, de Niggle*.

⁴⁰ Soy consciente de estar llevando a cabo tan sólo *otra* lectura, alegórica en algunos aspectos, del relato. Sin embargo, la lectura crítica conlleva estas limitaciones. Las interpretaciones de la mente de escritores muertos valen la pena como esfuerzo intelectual y hermenéutico, pero no pueden ser corroboradas —ni desmentidas—. Asumo el riesgo de estar equivocado, pero considero la opinión del autor como la clave para la correcta interpretación de sus obras, lo cual es especialmente revelador y cierto en el caso de Tolkien.

⁴¹ Cfr *Cartas*, especialmente la n. 131, dirigida a Milton Waldman, donde Tolkien explica la relación entre su mitología y la Caída, la mortalidad y la Máquina, destacando los puntos de conexión entre el arte y la subcreación con el mundo primario como la clave para lograr una comprensión más cabal de Beleriand, Númenor y la Tierra Media.

de todo el cuento, también pueden ser entendidos como un intento del autor de darse a sí mismo una explicación de su propia tarea artística, del modo en que sus escritos iban formando un tapiz de hebras narrativas fuertemente entrelazadas, una auténtica «mitología para Inglaterra», y *de Inglaterra. Hoja, de Niggle* puede ser leído también como una alegoría de Tolkien, el creador de mitos en sentido literal; es decir, el subcreador, el buscador de la verdad a través de la invención lingüística de mundos secundarios⁴². El relato fue escrito en algún momento entre 1938 y 1939 —aunque sería publicado en 1945—, un período especialmente productivo tanto para la investigación académica de Tolkien como para su producción literaria, donde sus ideas sobre *Beowulf*, los cuentos, la *mitopoeia* y sus relatos de ámbito doméstico se convirtieron en aguas tributarias de una sola y única corriente de fértil creatividad⁴³.

El argumento del cuento es demasiado conocido como para ser contado aquí de nuevo. Con todo, resulta útil atar algunos cabos. Tras introducir brevemente el personaje y la situación, Tolkien da unas pinceladas generales de la vida de Niggle, de sus dudas y frustración acerca de su trabajo artístico como pintor. Mientras crece en él un sentimiento de desesperación, causado por el pensamiento de un viaje inminente que tornará imposible la culminación del árbol que está pintando, un día

Niggle se plantó delante de su obra, un poco alejado, y la contempló con especial atención y desapasionamiento. No tenía sobre ella una opinión muy definida, y habría deseado tener algún amigo que lo orientase. En realidad no le satisfacía en absoluto y, sin embargo, la encontraba muy hermosa, el único cuadro verdaderamente hermoso del mundo⁴⁴.

Ahora bien, la insatisfacción permanente es un sentimiento común a todo verdadero artista. Tal impresión de una idea clara y brillante, atisbada de modo intuitivo, así como la convicción de que la obra de arte carece de la profundidad, la fuerza y esa extraña cualidad espiritual de eternidad, a pesar de la aparente

⁴² Cfr *supra*. *Hoja, de Niggle* ofrece una clara explicación de la noción tolkieniana de “arte”, del mismo modo que lo hacen *Sobre los cuentos de hadas y Mitopoeia*. La razón de incluir estas tres obras en la edición de *Árbol y hoja* resulta obvia. Ese volumen es la llave para adentrarse en la poética de Tolkien desde el punto de vista de la Estética.

⁴³ Cfr E. Segura, *op. cit.*, pp. 56 a 85, donde se ofrece una sincronización de la vida del autor y de su trabajo, con el fin de mostrar algunas conexiones interesantes y reveladoras entre su investigación, su mitología, los idiomas inventados y el estilo épico, especialmente tal y como aparecen en *El Señor de los Anillos*. Cfr también N. Martsch, “Una cronología de Tolkien”, en *Tolkien o la fuerza del mito. La Tierra Media en perspectiva*, editado por E. Segura y G. Peris, LibrosLibres, Madrid 2003, pp. 49-65.

⁴⁴ J.R.R. Tolkien, *Hoja, de Niggle*, en *Árbol y hoja*, *op. cit.*, p. 105. En adelante la referencia aparecerá entre paréntesis al final del párrafo sangrado, como *Hoja*, seguida de la página de la que tomo la cita.

perfección de los trazos, lleva a la certeza de que la obra de arte nunca está “terminada”. El propio amor a la idea pura conduce a un interminable trabajo de mejora de la obra, de manera que amando las imperfecciones el artista se capacita para eliminarlas. Esos eran los sentimientos de Niggle, y también los de Tolkien. Sin embargo, la insatisfacción permanente es inherente a la condición humana, y no está limitada a los artistas. Porque nuestras vidas han sido modeladas por el Artista, todos anhelamos esa inalcanzable perfección⁴⁵. Niggle, como Tolkien, es antes ser humano que artista. Por eso, el cuento puede ser leído como una parábola de la existencia humana; una alegoría con aplicabilidad universal.

La mente de Niggle parece estar repleta de esas impresiones de fracaso y extenuación, cuando de repente y sin previo aviso es visitado por el Inspector y el Chófer para comenzar su viaje:

“¡Dios mío!”, dijo el pobre Niggle, echándose a llorar. “¡Ni siquiera está terminado!”

“¿No lo ha acabado?”, dijo el Chófer. “Bueno, de cualquier forma, *y por lo que a usted respecta*, ya está todo hecho. ¡Vámonos!” (Hoja, 112. Las cursivas son mías)

La concepción tolkieniana del arte como un don inmerecido, incluye la gracia como el elemento más importante para juzgar la obra acabada. Por lo que respecta al artista, la obra no puede ser terminada en el tiempo, a menos que uno pudiese cruzar el umbral mismo del Tiempo. Por esa razón, la eternidad es la meta a la vez que la última estación del trabajo artístico. Niggle será cada vez más consciente de esto a medida que avance el relato. El núcleo de la historia, el momento en que Niggle descubre y reconoce su árbol, aborda la noción teológica de “gracia”, del don gratuito e inmerecido al que me referí al principio:

Ante él se encontraba el Árbol, su Árbol, ya terminado, si tal cosa pudiera afirmarse de un árbol que estaba vivo, cuyas hojas nacen y cuyas ramas crecen y se mecen con el viento que Niggle tantas veces había sentido o imaginado, y que tan a menudo había intentado en vano captar. Miró el Árbol, y lentamente levantó y extendió los brazos.

“¡Es un don!”, dijo. *Se refería a su arte, y también al resultado; pero estaba usando la palabra en su sentido más literal.* (Hoja, 120s)⁴⁶.

⁴⁵ «Nos hiciste, Señor, para Ti, y nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en Ti», san Agustín, *Confesiones*, I, 1.

⁴⁶ Las cursivas son mías. Estas palabras representan el núcleo de la poética de Tolkien. De acuerdo con lo que se dijo acerca de la influencia de Barfield sobre el autor, parece lícito deducir que el significado literal de “don” al que Tolkien se está refiriendo es “gracia”, y que Niggle lo

El Árbol no solamente es un regalo libremente otorgado, aun cuando esto pueda parecer una explicación redundante. Sus propios méritos, como persona y como artista, eran también principalmente un don, y no conducían necesariamente al resultado, a la conclusión del cuadro. Sin embargo, el Árbol es a la vez el resultado del trabajo de Niggle, de sus cuidados y perpetua vigilia. El Árbol que comenzó siendo un simple “árbol”, es también *su* Árbol al llegar el momento de su conclusión. Y, del mismo modo que la gracia divina cuenta con la cooperación humana para fructificar, el arte es el modo en que Dios ha redimido los esfuerzos de la gente de modo que puedan llegar a ser parte del “gran cuadro”, del diseño completo: del *Lógos*. Llegado el momento, la comarca de Niggle —el mundo secundario— se convierte en un lugar de descanso y recuperación para aquellos que lo necesitan, una imagen del arte como lugar privilegiado para la evasión, la recuperación y el consuelo. Y de la misma manera que los lectores pueden ser identificados con Parish y su esposa en este momento del relato, podemos interpretar alegóricamente que el Árbol es de Niggle, pero el lienzo completo es nuestro⁴⁷.

Tan pronto como Niggle se da cuenta de que el Árbol está vivo, y también misteriosamente terminado, comprende que la idea de su árbol era tan sólo una imagen borrosa del Árbol “real”⁴⁸. De hecho, se nos cuenta que con frecuencia había sentido o imaginado el viento entre las ramas, «y que tan a menudo había intentado en vano captar[lo]». La distancia infinita entre la idea y la obra de arte debe ser salvada por medio de una especie de milagro que sirva de puente: una superabundancia del ser⁴⁹. El Arte obra el milagro, como una suerte de varita mágica de Dios. Desde el momento en que Niggle ve el Árbol en adelante, dejará de estar preocupado por terminar el cuadro, puesto que comprende que su obra siempre estará viva, y que siempre lo estuvo. El eco de sus esfuerzos ya resonaba en la eternidad mientras él trabajaba en su lienzo. Niggle comprende finalmente que la eternidad es también un lugar lleno de belleza, donde los deseos han sido igualmente redimidos. Tal amor sobreabundante al que estoy llamando “don”, está asimismo presente mientras Niggle mira el Árbol y contempla una belleza inesperada de la cual no fue consciente mientras trabajaba en el cuadro, sino tan sólo como un atisbo:

está empleando tanto en relación a sus habilidades como a su cuadro, ambos inmerecidos, ambos otorgados gratuitamente —graciosamente—.

⁴⁷ La mitología de Tolkien, todas sus obras, eran suyas. Pero Beleriand, Númenor y la Tierra Media son nuestras, a semejanza de la Comarca de Tolkien, o su cuadro.

⁴⁸ La conexión entre estas nociones con la teoría platónica de las Ideas, es evidente. Algunos *Inklings* fueron reconocidamente neoplatónicos.

⁴⁹ El Aquinate enseña que en el ser, la unidad, la belleza, la verdad y el bien *conuertuntur*, son una y la misma cosa. En Dios, sin embargo, los transcendentales no pueden ser identificados con Su esencia.

Todas las hojas sobre las que había trabajado estaban allí, más como él las había imaginado que como había logrado plasmarlas. Y había otras que sólo fueron brotes en su imaginación, y muchas más que hubieran brotado de haber tenido tiempo. (*Hoja*, 120)

La gracia es esa sobreabundancia del Arte de Dios que conduce *libremente* a la Creación⁵⁰, dando cumplimiento a los deseos humanos como señala Platón al explicar el papel de Eros y su implicación en la obra de todo artista⁵¹. Las obras humanas tan sólo son plenas más allá de las fronteras de este mundo, allende la muerte. El árbol de Niggle se convierte en Árbol en el “cielo”. Si la gracia da cumplimiento al deseo, y el deseo es percibido como intuición, como un sueño⁵², o como una idea (en el sentido platónico), como un destello y, en última instancia, como misterio, entonces el arte es también una pista de nuestra inmortalidad. El arte se hace plenamente “real” sólo por medio de la redención. De hecho, Niggle cae en la cuenta de que él está *en* el cuadro que pintó, pero el cuadro incluye también algunas cosas que él no pintó. Por ejemplo está el Bosque, y los pájaros.

La reacción de Niggle ante la realización de su sueño es el agradecimiento. Se trata de una reacción fácil de esperar en una persona humilde, y Niggle lo es en verdad. A medida que el cuento se desarrolla desde la inseguridad inicial y la actitud embarazosa del personaje, hasta la creciente conciencia de su autosuficiente actitud hacia Parish —a pesar de las limitaciones de aquél, como vecino y como persona, así como de las de su esposa—, el viaje y la estancia en el taller permiten a Niggle pensar y, especialmente, ser perdonado. Su talento como pintor es puesto a prueba, y los pequeños encargos que le son encomendados en ese lugar semejante a un purgatorio, se convierten más y más en parte de un plan para purificarle y convertirle en un hombre nuevo. De nuevo es salvado por la gracia, como se observa en la profunda misericordia y sincero afecto con que le trata la Segunda Voz.

⁵⁰ Cfr santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I, qq. 44-46. La Creación fue un acto libre, y no una acción derivada de algún tipo de “necesidad”. Dios no necesitaba la Creación para ser pleno, ni para adquirir algún tipo de perfección extrínseca que Le faltase.

⁵¹ Platón, *Banquete*, 201. Cfr también F. Copleston, *Historia de la Filosofía*, Ariel, Barcelona 2003, Vol. 1, capítulo XX, especialmente las pp. 205-209. Para Platón, Eros no es sólo el amor, sino también el deseo de felicidad y de lo que es bueno, así como el deseo de la inmortalidad. El Eros superior guía a los artistas —a los poetas— en la búsqueda de la virtud, como testimonio del amor que una vez hubo entre ellos y la belleza.

⁵² «(...) y que la bicicleta rodaba sobre un césped maravilloso. Era verde y tupido; podía apreciar, sin embargo, cada brizna de hierba. Le parecía recordar que en algún lugar había visto o soñado este prado. Las ondulaciones del terreno le resultaban en cierta forma familiares.» (*Hoja*, 119).

Pero el propósito principal del Tratamiento Amable es hacer a Niggle consciente de la necesidad que Parish tiene de ayuda y comprensión. Su talento artístico fue y será el instrumento para esa redención interior. Al final del relato veremos el perplejo asombro de Parish cuando reconoce el hermoso paisaje como el pintado por Niggle. La Comarca de Niggle, el lugar que el arte del pintor ha creado como escenario para la recuperación y el consuelo finales de Parish —y de su esposa—, es el resultado de los esfuerzos redimidos para servir a otros por medio de los talentos personales. De hecho, una parte del lugar ha sido otorgada a Parish; de nuevo, como un regalo:

“¿Puede decirme cómo se llama este lugar?”

“¿No lo sabe?”, dijo el hombre. “Es la Comarca de Niggle. Es el Cuadro de Niggle, o gran parte de él. Una porción es ahora el Jardín de Parish”.

“¡El Cuadro de Niggle!”, dijo Parish asombrado. “¿Imaginaste *tú* todo esto? Nunca pensé que fueras tan listo. ¿Por qué no me lo dijiste?”

“Intentó hacerlo hace tiempo”, dijo el hombre, “pero usted no habría prestado atención. En aquellos días él sólo tenía lienzo y pinturas, y usted pretendía arreglar su tejado con ellos. Esto es lo que usted y su mujer solían llamar el “disparate de Niggle”, o “esa mamarrachada”.

“¡Pero entonces no tenía este aspecto; no parecía *real*”, dijo Parish.

“No, entonces sólo era un atisbo”, dijo el hombre, “pero usted podía haber captado el destello (...) (Hoja, 125)

Se nos cuenta que el lugar es el Cuadro de Niggle, «o gran parte de él». ¿Qué significa eso? Se puede entender tanto como el resultado del esfuerzo de Niggle para pintar el árbol que, llegado el momento, se convertirá en su Árbol, y también como el paisaje que Niggle había visto muy al principio de sus trabajos como el telón de fondo sobre el que se recortaba el cuadro completo. En ambos casos el Cuadro de Niggle no es *solamente* el resultado de su talento y habilidad artística, sino del Arte mismo: de la gracia que es Dios. El diseño original, el *lógos* de Niggle, incluían también la oportunidad de proporcionar el deleite a otros, aunque el no lo supiera en el momento en que empezó a pintar. El arte se convierte en un medio para el descubrimiento de la propia alma, para el auto-conocimiento y, en última instancia, en senda hacia la sabiduría.

A partir de ese momento, Niggle será cada vez más consciente de que debe someter y entregar voluntariamente su obra. Cada vez está más persuadido de que el Cuadro no es suyo, de modo que decide libremente dejarlo atrás tan pronto como se le pide comenzar un nuevo viaje. Una vez más, la gratitud es su actitud principal, aunque parezca paradójico:

Se volvió y miró un momento hacia atrás. Las flores del Gran Árbol brillaban como una llama (...). Entonces sonrió, al tiempo que se despedía de Parish con una inclinación de cabeza, y siguió al pastor. (Hoja, 125s)

Esta nueva aventura es descrita metafóricamente como el estadio final en el proceso de purificación de Niggle, una especie de imagen de la “muerte” o el “cielo”, puesto que el pastor que le sirve de guía es fácilmente identificable con la imagen cristiana, bastante obvia, del mismo Jesús. El nuevo viaje también puede ser descrito como una alegoría del arte y el don como elementos que conducen al umbral de la visión beatífica, a la compleción de los deseos más allá de toda esperanza, porque las acciones humanas y sus obras sólo son completamente redimidas más allá de la muerte, «de los círculos de este mundo». Esta compleción es siempre un premio que sólo puede ser recibido en una dimensión escatológica, personal y cósmica. El texto se refiere a ello mediante la metáfora de las montañas, de «quienes han ascendido a su cima»:

Iba a aprender a cuidar ovejas y a saber de los pastos altos, y a contemplar un cielo más amplio y caminar siempre más y más en permanente ascensión hacia las Montañas. Más allá, no alcanzo a imaginar qué fue de él. Incluso el pequeño Niggle podía en su antiguo hogar vislumbrar las lejanas Montañas, y éstas encontraron un lugar dentro de los lindes de su cuadro; pero cómo sean en realidad o qué pueda haber al otro lado, sólo lo saben quienes han ascendido a su cima. (Hoja, 126)

Ahora bien, las actitudes contradictorias mostradas en el relato tratan, por una parte, del entusiasmo impaciente de los inicios, y de los esfuerzos del protagonista para lograr un cuadro perfecto de su pequeño árbol y de sus hojas; y, por otra, del olvido final, el escarnio y las burlas del Concejal Tompkins y de Atkins contra Niggle al final del cuento. Sin embargo, el olvido es también la actitud última de Niggle hacia su obra *en sí misma*, aunque Niggle no olvida ni desprecia su cuadro, puesto que ama profundamente su don artístico. Ama su Árbol, y la Comarca de Niggle, pero ha comprendido que ambas cosas son un don inmerecido que él recibió para, finalmente, someterlos, para entregarlos. Le ayudaron a hacerse digno de la gracia de ser redimido, salvado y purificado; y de redimir a otros. De manera semejante, el olvido no es lo mismo para Niggle que para los “burócratas” —los racionalistas caricaturizados—, para quienes el arte de Niggle es del todo inútil, no tiene «ningún valor para la sociedad» (Hoja, 126), y el arte es ella misma una noción ridícula y vacía:

“Entonces no cree que la pintura [el arte] valga nada, que no hay por qué conservarla, mejorarla, o aun utilizarla”.

“Claro que la pintura es útil”, dijo Tompkins. “Pero [esto son sólo] ensueños personales.” (*Hoja*, 127)⁵³

El cuento termina con el reconocimiento de Perkins de que nunca supo que Niggle pintase —en última instancia, el burócrata manifiesta la misma actitud displicente que Parish mostraba por falta de sensibilidad—, aunque Atkins preserva la esquina del lienzo donde se podía ver el pico de una montaña y un grupo de ramas:

(...) una preciosa hoja permaneció intacta. Atkins la hizo enmarcar. Más tarde la donó al Museo Municipal, y durante algún tiempo el cuadro titulado *Hoja, de Niggle* estuvo colgado en un lugar apartado y sólo unos pocos ojos lo contemplaron. Pero luego el Museo ardió, y el viejo país se olvidó por completo de la hoja, y de Niggle. (*Hoja*, 128)

Siendo el olvido el destino final del cuadro de Niggle, podría surgir la pregunta de si el arte es para Tolkien simplemente un medio para servir a un fin más elevado e importante, o si le atribuía una finalidad o licitud como fin en sí mismo. La obra de arte puede ser olvidada, pero el arte mismo es eterno, como lo es la Comarca de Niggle. Su destino es permanecer y durar para siempre. Tolkien sabía que el arte había sido redimido, y por eso se trataba de una tarea digna de interés, amor y atenciones, igual que cualquier otro trabajo o tarea humana. De hecho, una de sus más profundas convicciones era que él servía a la humanidad por medio de sus investigaciones académicas y sus libros. Dedicó su vida a subcrear un mundo donde cada uno pudiera encontrar una rama en la que posarse y descansar, como hacen los pájaros en el Árbol de Niggle; una comarca llena de belleza, lágrimas y alegría. El Árbol no es solamente *El Señor de los Anillos*; es más bien la completa mitología de Tolkien, su investigación filológica directa y su «vicio secreto». La Comarca de Tolkien es, finalmente, su paisaje interior, que incluye su vida entera e intereses: creencias, familia, amigos, trabajo, sus afanes por mantener unidos los estudios de “lit.” y “lang” ., etcétera⁵⁴.

⁵³ Estos «ensueños personales», así como la calificación del cuadro de Niggle como el «disparate, o esa mamarrachada» están vinculados al ensayo de Tolkien titulado «Un vicio secreto», y con su discurso de despedida a la Universidad de Oxford (ambos publicados en J.R.R. Tolkien, *Los monstruos y los críticos, y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona 1998), donde el autor hace algunas aseveraciones despreciativas de sus idiomas inventados; afirmaciones que en absoluto sentía. Cabe leer esas afirmaciones como imágenes, alegorías de su trabajo académico y de su convicción de que su principal contribución a la ciencia de las palabras, fue la invención lingüística; es decir, la subcreación.

⁵⁴ Tolkien parece haber encontrado consuelo mientras escribía el cuento al respecto de sus propias preocupaciones y perplejidades, como hombre y artista. A medida que el relato avanza, la convicción de un hombre que está plenamente avisado de que sus obras no son “necesarias” para la humanidad —sin importar lo preciadas que le sean a él— está presente en cada página.

Pero el Cuadro es también su propio arte e inspiración, y su concepción del arte como medio de ser redimido y de corredimir. La convicción de que sus relatos no serían terminados en esta vida era también una plegaria, una petición de tiempo, gracia y humildad para no olvidar nunca a los muchos Parish y a sus esposas —las obligaciones de la vida cotidiana, el resultado de sus decisiones personales, sus responsabilidades— que parecían distraerle de sus afanes, de las cosas que amaba más profundamente.

Llegado el día, al final del viaje hasta las Montañas, y más allá, nosotros los lectores nos encontraremos a Tolkien-Niggle de nuevo, y nos uniremos llenos de gratitud a la Primera y Segunda Voces para explicarles que la Comarca de Tolkien era hermosa; que encontramos allí un lugar para descansar, para recuperarnos y hallar consuelo, y el esplendor de una luz refractada eternamente en una eucatástrofe sin fin, atemporal. Al obrar así, seguramente escucharemos que ambas Voces «se rieron. Se rieron y las Montañas resonaron con su risa.» (*Hoja*, 129)

Llegado el momento, nada ocurrirá si él es capaz de concluir su mitología o no: la eternidad espera y él, como Niggle, no se siente más que un pobre artista, pequeño y mediocre. Tolkien sabía que su obra ya había sido salvada en el tiempo, y ésta era la fuente de su esperanza, de su consolado sosiego espiritual. Su mitología —*El Señor de los Anillos* estaba por aquellos años en sus inicios—, sus trabajos y sus días académicos, todo aquello que amaba, era de Dios y sólo Suyo; y también para todos los hombres y mujeres, y no sólo o principalmente para sí mismo.