

## IMAGINACIÓN POÉTICA Y VERDAD: CONTRIBUCIONES DE LOS INKLINGS AL ROMANTICISMO

POETIC IMAGINATION AND TRUTH: INKLINGS'  
CONTRIBUTIONS TO ROMANTICISM

Jon Mentxakatorre Odriozola  
*Mondragon Unibertsitatea*

**Resumen:** *Frente a la visión tecno-mecánica del mundo, el Romanticismo revalorizó el poder de la imaginación como vehículo para participar con mayor hondura en la realidad. Sin embargo, no logró dar respuesta satisfactoria acorde a las exigencias de la modernidad respecto a su relación para con la verdad. Años después, desde su vertiente inglesa, los Inklings Barfield, Lewis y Tolkien estudiaron la cuestión y trataron de salvarla. El presente texto expondrá, en diálogo, las contribuciones de los mencionados autores en cuanto a la imaginación poética y su relación para con la verdad.*

**Palabras clave:** *Fantasía, Imaginación, Inklings, Romanticismo, Verdad.*

**Abstract:** *Facing the techno-mechanical vision of the world, Romanticism revalued the power of imagination as a vehicle to participate with greater depth in reality. However, it failed to provide a satisfactory answer according to the demands of modernity regarding its relation to truth. Years later, from the English tradition, the Inklings Barfield, Lewis and Tolkien studied the question and tried to solve it. The present text will expose, in dialogue, the contributions of the mentioned authors regarding the poetic imagination and its relation to truth.*

**Keywords:** *Fantasy, Imagination, Inklings, Romanticism, Truth.*

Surprised by joy – impatient as the wind

William Wordsworth (*Poems*, 1815)

The man has but to light the lamp within the form:

his imagination is the light, it is not the form

George MacDonald (*A Dish of Orts*, 1885)

## 1. INTRODUCCIÓN

Frente a la visión tecno-mecánica del mundo que comenzó a imperar a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el Romanticismo dio grandes poetas y filósofos que revalorizaron el poder de la imaginación como vehículo para participar con mayor hondura en la realidad. Más allá de la tensión sujeto-objeto asentada con Kant, los románticos defendieron mayor unidad del hombre con la Naturaleza mediante la imaginación; sin embargo, no lograron dar respuesta satisfactoria acorde a las exigencias de la modernidad respecto a su relación para con la verdad. No obstante, el Romanticismo dejó algo bien asentado: la afirmación y apertura a mayor hondura del mundo.

Un siglo después al momento histórico, en suelo inglés, los Inklings<sup>1</sup>, sustentados por su experiencia vital y formación, estudiaron el Romanticismo desde su vertiente inglesa. Owen Barfield publicaba en 1928, como fruto de sus estudios universitarios, *Poetic Diction*, un ensayo sobre la poesía como vía de conocimiento, cuyo contenido fue crucial para sus colegas C. S. Lewis y J. R. R. Tolkien en cuestión de teoría literaria y estética: cada uno elaboró sendas posiciones respecto al papel de la imaginación poética para con la verdad tras su lectura y discusión. En consecuencia, el objetivo de este texto es presentar la línea de pensamiento que los mencionados Inklings desarrollaron en diálogo con el Romanticismo: destacar sus aportaciones concretas dentro de dicha tradición.

En primer lugar, el texto se centrará en las posiciones de Lewis y Barfield respecto a los cambios de conciencia que la poesía provoca. El estudio se centrará en el papel de la metáfora como vehículo expreso de los efectos de la dicción poética. Tras haber expuesto las bases del pensamiento de Lewis y Barfield para con la imaginación y el conocimiento, el texto pasará a estudiar directamente el Romanticismo inglés, tomando como base a Samuel Taylor Coleridge. De ese modo, se mostrará cuál fue la gran aportación y carencia del trasfondo estético-filosófico de los románticos, así como su reformulación de lo divino, para posteriormente versar sobre cómo Tolkien respondió ante ello. Para tal empresa, se profundizará en su famosa conferencia de 1939

---

<sup>1</sup> Los Inklings fueron un grupo informal de intelectuales y literatos reunidos en torno a Lewis en la Universidad de Oxford durante las décadas de 1930 y 1940. Su nombre grupal indica tanto la intuición del encuentro de la verdad como a aquellos que la buscan.

“Sobre los cuentos de hadas”, así como en escritos de George MacDonald, autor que los Inklings admiraban.

El propósito de este estudio se dará por cumplido al haber cohesionado y puesto en diálogo las posiciones particulares de los nombrados tres Inklings entre sí –hasta ahora siempre de forma individual o por pares– y para con el Romanticismo, así como al haber señalado cómo el pensamiento de MacDonald se sitúa como nexo de unión o puente entre el Romanticismo histórico y los Inklings. Con todo ello quedarán abiertas nuevas perspectivas y caminos de estudio, tales como el alcance de la imaginación y la propia creatividad del autor en la producción de la obra de arte, las raíces inglesas de tradición romántica de los Inklings o la estética y epistemología del Romanticismo histórico.

## 2. POESÍA Y DICHA

Pasados los oscuros años de 1914-1918, durante toda la década de 1920, otra Gran Guerra tuvo lugar: la discusión entre Barfield y Lewis<sup>2</sup>. Su principal tema de disputa, demarcado por el enfoque lógico-ateo de Lewis y antroposofista de Barfield, era aquello que ambos experimentaban al leer poesía o al contacto con la naturaleza, y su conexión, desde la imaginación, con el conocimiento y la verdad: la Dicha [*Joy*]. El pensamiento sobre esta experiencia estética y su valor los llevó a pensar, independientemente y en conjunto, desde cómo y qué se conoce, al ser y lugar del hombre y su creación en el mundo. Pues la Dicha no solo es momentánea y parcial Alegría sobre la que el pensamiento se vuelca necesariamente; conlleva también, y al mismo nivel, un Deseo de volver a alcanzar o recuperar lo experimentado, un anhelo que hace saberse al hombre en alejada situación de aquello que lo hace sentirse más pleno: un exilio, un dolor, cercano al *Sehnsucht* alemán. Gracias a Barfield, Lewis recuperó la noción de alma y de su posible contacto con algo metafísico, y llegaría a comprender que la Dicha no se vuelve a lograr retomando el objeto desde el que la experiencia llegó: es necesaria otra iniciativa exterior, además de la propia, para ese momento de Gloria.

Ante la falta de explicación satisfactoria para la Dicha y su Belleza, Barfield mostró a Lewis que esta no encuentra su razón de ser en la subjetividad de la mente, sino que su valor reside en sí misma. Así pues, Lewis comprendió que la conciencia humana, libre, se sabe y dirige a una participación en los principios del cosmos, pues el placer producido por la poesía no se limita a un mero

<sup>2</sup> Véanse Stephen THORSON, *Joy and Poetic Imagination: Understanding C. S. Lewis's "Great War" with Owen Barfield and its Significance for Lewis's Conversion and Writings*, Hamden, Winged Lion Press, 2015; y Norbert FEINENDEGEN y Arend SMILDE (eds.), *The 'Great War' of Owen Barfield and C. S. Lewis: Philosophical Writings, 1927-1930*. Inklings Studies Supplements 1. *Journal of Inklings Studies* (2015).

entretenimiento: consiste en un sentido cambio de conciencia, en una notable expansión, que es, o genera, conocimiento.

Es decir, para Barfield, la experiencia estética no se limita al gozo, sino que es productora de nuevo conocimiento. La intensidad de esa experiencia, en poesía, proviene de la metáfora, la cual hace surgir una imaginación estética, a partir del nuevo significado que las palabras, seleccionadas y ordenadas de una manera concreta, hacen emerger. Cierta combinación, la musicalidad fruto de tal ordenación o una metáfora en particular son arte, al ser una dedicada y pretendida construcción, esfuerzo consciente del poeta capaz de producir un sentido cambio. La nueva relación hallada entre los objetos –basada en su natural correspondencia–, a través de la expansión del significado de las palabras en cuestión, origina en la imaginación una nueva serie de correlato significativo, el cual puede aplicarse en la posterior experiencia de mundo, más allá de la metáfora misma. En esta última, gracias a la nueva visión lograda por la dicción poética, nuevos conocimientos –incluso distintos de los ya entendidos mediante la metáfora– pueden ser obtenidos. Es decir, la poesía es vehículo de conocimiento<sup>3</sup>.

Pero, para Lewis, la experiencia imaginativa –poética o de cualquier otro tipo– no ofrece conocimiento directo, al no permitir al mismo tiempo contemplar la verdad o falsedad del sentido hallado. Es decir, exigía el posterior ejercicio de la razón, para testar y demostrar la verdad objetivamente<sup>4</sup>, al no aceptar directamente la validez del mayor grado de participación<sup>5</sup> de la realidad, que aúna el gozo y su razonamiento, en el sentido cambio de conciencia. Al contrario, para Barfield, la lógica o razón –capaz de darse en la misma experiencia– no era creadora de nuevo sentido o conocimiento, sino que tan solo llega a ayudar a afianzarlo. En otras palabras, comprendía la imaginación

<sup>3</sup> La metáfora [*μετα-φορά*, transferencia, traslación], quiérase o no, forma la base del lenguaje humano, desde expresiones cotidianas donde fósilmente quedan correlatos de experiencia intuitiva perdida –«el sol se ha puesto»–, hasta el lenguaje de índole más científica –«agujero negro»–. Por lo tanto, en primer lugar, podemos afirmar que la imaginación siempre va por delante: Demócrito no vio el átomo, pero lo nombró. En segundo, que el lenguaje se queda corto: hay más realidad que palabras, por lo que se han de tender puentes lingüísticos para llegar a nombrar su abundancia y conocerla (Janet SOSKICE, *Metaphor and Religious Language*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 95; ARISTÓTELES, *Poética*, 1457b, 7-32; *Retórica* III 1411a). Así pues, el intento de hacer literal una metáfora exigiría dar cuenta prosaica de cada una de sus acepciones, alejando un sentido de otro (Hans BLUMENBERG, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Trotta, 2003; Paul RICŒUR, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001, cap. VII), y deja patente que su función primera no es evocativa, sino cognitiva: es el encuentro de conocimiento el que hace que la metáfora produzca placer y movimiento estético (Owen BARFIELD, *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p. 52; Janet SOSKICE, *op. cit.* p. 102). Al no pretender ser exhaustiva –porque no define lo que nombra, sino que lo hace accesible–, permite hablar satisfactoriamente y sin agotamiento, lo cual genera convicciones, que guían acciones y conductas (Janet SOSKICE, *op. cit.* p. 112).

<sup>4</sup> Stephen THORSON, *op. cit.* pp. 26; 137; 224-229.

<sup>5</sup> En tanto que inmediatez [*immediacy*], o mejor dicho, *sin* mediación: presencia, unidad sin dicotomía.

no como un camino hacia el conocimiento, sino como *el* camino. Así pues, en el verano de 1929, tras años de discusión filosófica y miedos de superstición, Lewis dejó el ateísmo y aceptó a la imaginación como el órgano de sentido, mientras que para Barfield consistía en el órgano de conocimiento<sup>6</sup>. Ahora bien, ¿cuál era la postura del Romanticismo sobre la que se reflejaba la «Gran Guerra»? ¿Cómo comprendían los románticos la relación entre imaginación y verdad? ¿Era para ellos la metáfora, la dicción poética, valiosa en cuanto conocimiento?

### 3. MUNDO DE LA IMAGINACIÓN

Barfield apunta a la búsqueda de conocimiento de la realidad profunda, de ese otro mundo en el que participar que los románticos buscaban. Sin embargo, en su acercamiento, pronto llegó a la general conclusión de «que el Romanticismo nunca se completó a sí mismo, que excepto por Coleridge y Goethe, nunca fue filosóficamente ‘justificado’». Fue en este punto en sus estudios cuando encontró la obra de Steiner<sup>7</sup>. Barfield encontró en Rudolf Steiner, además de a un antecesor, al Romanticismo en su madurez, dado que su filosofía estructuraba y enfocaba una epistemología a través del difícil ejercicio hace poco mencionado: la habilidad de lograr unidad de percepción de lo sensible y razón a través de la imaginación. En consecuencia, en *Poetic Diction*, Barfield ensayó la base filosófica que al Romanticismo le faltara: el ensayo poético-filosófico sobre la naturaleza de la imaginación y su relación con la verdad. Por la falta de este, Barfield consideraba que el Romanticismo –inglés– no logró su plenitud o autosuficiencia, pues, aunque mostró cómo cambiar la realidad o crear (en) el mundo, no llegó a responder a la cuestión de fondo: ¿En qué sentido es la imaginación verdad? Para poder dar respuesta, comenzaremos por ver cómo la razón ha formulado ese Otro Mundo:

Una de las innovaciones distintivas del pensamiento occidental ha sido la de transformar el Otro Mundo en una abstracción intelectual. Tal abstracción se ha formulado principalmente de tres maneras: como el Alma del Mundo, como la imaginación y como el inconsciente colectivo. Los dos

<sup>6</sup> Al respecto, tal como hace Thorson (*op. cit.* pp. 139; 179), es importante subrayar dos cosas. En primer lugar, aunque para Lewis la imaginación, a través de la metáfora, era condición de verdad y no su causa, llegó a aceptar que ello implica algún tipo de verdad o rectitud en la imaginación misma, porque lo logrado mediante la metáfora exige que esté de alguna manera en ella. De ese modo, Lewis recortaba distancia entre su planteamiento y el de Barfield en torno al *organum imaginatiois*. En segundo lugar, mientras que Lewis definía la verdad como una proposición declarativa de lo dado en la realidad, Barfield consideraba verdad a la realidad trascendente que se muestra como realidad dada mediante la imaginación.

<sup>7</sup> «That romanticism had never fulfilled itself, that in spite of Coleridge and Goethe, it had never been philosophically ‘justified’. It was at this point in his studies that he discovered Steiner’s work». Robert REILLY, *Romantic Religion: A Study of Owen Barfield, C. S. Lewis, Charles Williams and J. R. R. Tolkien*, Great Barrington, Lindisfarne Books, 2006, pp. 16-17.

últimos modelos del Otro Mundo presentan la excentricidad añadida de situarlo dentro de nosotros<sup>8</sup>.

La primera formulación del Anima Mundi [ψυχή κόσμου] podemos encontrarla en Platón (*Timeo*, 30b-31b; 33b), acorde a la *psyche* como principio subyacente de toda la realidad. La última, la más reciente, se remonta a las investigaciones de Jung, cuando encontró en sus pacientes y en sí mismo una dimensión más allá del inconsciente personal –el subconsciente de Freud–: el colectivo. A las abstractas entidades que forman el substrato de la realidad –al hilo de las categorías *a priori* kantianas y las Formas platónicas– Jung las llamó arquetipos. Pero entre el revivir neoplatónico renacentista –para el que el Alma del Mundo era la *psyche* del cosmos, exterior o mayor al hombre– y el moderno encuentro de su estructura en la profundidad del alma humana –el inconsciente colectivo–, los románticos elaboraron una visión que creemos intermedia –nos distanciamos de la aserción citada de Harpur–, pues entendían la imaginación tanto como facultad de crear imágenes como el otro mundo mismo: la Imaginación como verdadera realidad, donde también, o precisamente, se encuentra lo fantástico.

Es decir, los románticos compartían no solo la noción de imaginación como la vía primera de alcanzar la realidad, sino como la realidad misma. Las hadas y dríadas están en la imaginación no en cuanto que el hombre las sitúa sobre seres, objetos o lugares, sino en que *son* esos seres, objetos o lugares: todo árbol es dríada. Al decir de Blake: «la Naturaleza es la propia Imaginación»<sup>9</sup>. Y para aprehenderla ha de trabajarse la doble visión que no ve con el ojo, sino a través de él<sup>10</sup>. La mente imaginativa, por lo tanto, no es el pasivo espejo de una mecanizada naturaleza, como diría Locke; participa en la Mente imaginativa, y encuentra lo real: la imaginación ase el mundo con exuberante creatividad –de ahí que, a este nivel, pensar sobre la naturaleza sea la Naturaleza misma<sup>11</sup>–.

Para los románticos, desde Schiller a Wordsworth, desde Novalis a Keats, desde Eichendorff a Shelley, la relación de la mente humana respecto al mundo no era dualista y de corte cartesiano-kantiana, sino participativa. Era necesario recobrar la unidad perdida por la abstracción, encontrar la realidad más natural desde una mayor profundidad de conciencia. De ahí el trabajo de los

<sup>8</sup> Patrick HARPUR, *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*, Vilaür, Atalanta, 2013, p. 72.

<sup>9</sup> Véase “Letter to Revd. Dr. Trusler”, del 23 agosto de 1799, en William BLAKE, *The Complete Writings of William Blake*, ed. G. Keynes, London, Nonesuch Press, 1946, p. 835.

<sup>10</sup> Véase “Letter to Thomas Butts”, del 22 de noviembre de 1802 (*ibid.*, pp. 859-862).

<sup>11</sup> Al decir de Harpur (*op. cit.* p. 322): «En realidad, la idea de *doble visión* no implica, en definitiva, ver dos cosas a la vez ni traducir una cosa a otra. Debería ser un modo único de visión, formado, como si dijéramos, dentro del ojo, en el que la duplicidad de las cosas –como en las mejores metáforas– es evidente a la mirada porque estamos simultáneamente viendo, y viendo a través de lo que vemos».

poetas con imágenes en vez de conceptos. Para los autores citados la realidad no era algo separado, continente de sí misma y hecha para ser reducida a materia y mecánica por la perspectiva científica, sino que se desplegaba mediante subjetivas expresiones que la hacen ser inteligible para la mente. A su vez, la imaginación era la función creativa que constituye el mundo tal como es, el encuentro con la Naturaleza misma, que restaura la relación entre el ser humano y los demás seres vivientes. Para esa relación de unidad esencial entre hombre y Naturaleza, Coleridge elaboró una visión de la imaginación que Barfield recogió como material de trabajo. El problema de la relación entre sentido y conocimiento –los cimientos para una revolución epistemológica–, transpuesto a la imaginación segunda por Coleridge, hallaba un intento de respuesta en Barfield<sup>12</sup>, al permitir al poeta desarrollar y tener presencia de mente en la imaginación poética, aquello que Lewis no consideraba suficiente para afianzar conocimiento. Ahora bien, ¿qué es lo que los románticos decían ver?

#### 4. VISIÓN DEL POETA

Para poder comprender en profundidad el quehacer de la imaginación, es necesario atender a la reformulación de lo divino, dado que la tentativa romántica consistió en trasladarla al interior del hombre –tal como hemos señalado y matizado antes<sup>13</sup>–. Fueran cristianos, teístas, agnósticos o ateos, los poetas románticos eran todos doctos en el estudio de la Biblia y/o compartían el interés en elaborar un sistema de salvación dentro de marcos de referencia –seculares o paganos– acordes a la razón y a la condición humana; es decir, comparaban su empresa con Milton u otros anteriores poetas volcados a la Biblia, y traducían a conceptos y términos, adecuados a su época histórico-intelectual, la doctrina religiosa de la caída, redención y brote de la nueva tierra-paraiso. Siguiendo a Carlyle, la tendencia era naturalizar lo sobrenatural y humanizar lo divino, o parafraseando a T. E. Hulme, verter la religión en nuevos odres<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Owen BARFIELD, *Poetic Diction*, p. 209.

<sup>13</sup> La inserción de lo universal en el individuo lleva a hablar de(s) el interior. Siguiendo la terminología de Yeats, la poesía como mimesis de la realidad comenzó –en respuesta a la impresión ilustrada– a derivar en ex-presión del espíritu del hombre: el espejo hecho lámpara. Y este, nos parece, es el verdadero giro copernicano de la época, dando la vuelta a la célebre oración de Scheler: el puesto del cosmos en el hombre. Este se aleja de Dios para estar consigo mismo, dando paso a la valentía, a la tragedia, lo heroico nietzscheano de estar solo, de soportar el diálogo con uno mismo –entre persona y alma, al decir de Yeats– y redimirse. Al respecto, véase Rafael ARGULLOL, *El héroe y el único: El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Acantilado, 2008. Por su parte, Isaiah Berlin (*Las raíces del Romanticismo*, tr. S. Marí, Barcelona, Penguin Random House, 2015) sostiene que fueron los románticos quienes introdujeron la idea de originalidad en el arte, del artista como creador, cuyo hacer es traer algo al mundo. Pronto esa idea derivó en la admiración del artista como ser capaz de remodelar el mundo a su voluntad: el genio se ve divino.

<sup>14</sup> Meyer ABRAMS, *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992, pp. 21-28; 52-55.

En primer lugar, la figura de Cristo pasó a concebirse como punto de inflexión creativo en la historia, que solo los afectaba como fuente de inspiración<sup>15</sup>. Al quedar relegada su importancia como Salvador, muchos se apoyaban en la idea del poder redentor de la creatividad –ahora divina– del hombre, que, como in-dividuo, había de buscar la unión de su espíritu con la Naturaleza, sin intervención divina exterior. De modo que el sosiego de uno mismo y el equilibrio con los demás y la realidad planteaban la posibilidad de redención y alcance del paraíso en *este* mundo: la recuperación de la antigua unión. Por lo tanto, los románticos, como poetas, y especialmente Coleridge como filósofo, buscaban el modo de redimir, salvar, al hombre a través de su reconciliación con la Naturaleza.

Pero el esquema de pérdida y recuperación del paraíso, al alejarse de la ortodoxia y el apoyo divino, postuló un movimiento circular. Desde Plotino a Hegel, se ha figurado filosóficamente una vuelta sobre sí mismo, hasta el punto de llegar a negar toda cicatriz de ruptura y unión, comienzo y final, equiparando premisa y conclusión. El poeta se vuelve así visionario de la culminación de la historia, que es capaz de percibir, tal como dirían Hamann o Angelus Silesius, la revelación del Creador tanto en las Escrituras como en la Naturaleza (Sab 13,1-9; Rm 1,20)<sup>16</sup>. Dios (se) impregna en la Naturaleza, lo que conlleva a concebir que estrechar la relación del hombre con ella es harto suficiente para la salvación. Lo importante a tener en cuenta es que, en el Romanticismo, las dos grandes categorías estéticas del siglo XVIII, lo bello y lo sublime, volvieron a pensarse teológica y moralmente al ser trabajadas *sobre* el paisaje o la naturaleza. Surgió la pregunta: «¿Cuál es el lugar [necesidad] de lo (in)visible –y peligroso– en la creación?» Aunque la respuesta del moderno poeta tenga pretensión de servir a toda la humanidad, está solo ante este cometido. Pero lo importante es que *ve*.

Abrams, siguiendo a Carlyle, expone que el poeta, al ver *nuevamente* el mundo, lo hace nuevo: el *vates* latino y el *poietes* griego sintonizan<sup>17</sup>. Ver y hacer nuevo se corresponden en la dicción del bardo, dado que da cuenta de aquello que ahora ya no se ve, o dice lo que es en vez de lo que parece ser; uniendo ambas: nombra lo real. Ese ver, por lo tanto, es la recuperación de lo *otro* real; ese crear, por ende, es la renovación del mundo. Y es en este contexto en el que entra el esfuerzo terminológico de Coleridge, otorgando a la imaginación la capacidad de refrescar, renovar, recrear la realidad; de aunar lo nuevo con lo viejo, sin distorsión alguna.

---

<sup>15</sup> Recuérdese la analogía de Blake: Jesús como Imaginación.

<sup>16</sup> Meyer ABRAMS, *op. cit.* pp. 166-187; Isaiah BERLIN, *op. cit.* p. 84.

<sup>17</sup> Meyer ABRAMS, *op. cit.* p. 383.

## 5. NATURALEZA E IMAGINACIÓN

En 1812, en un artículo para *Omniana* de Southey, Coleridge expuso la siguiente distinción entre fantasía e imaginación: «la imaginación, o poder formador o moldeador; la fantasía, o el poder agregador y asociador». Tal explicación le pareció a Wordsworth demasiado general. En 1815 la desafió en *Poems, with a New Preface*, diciendo que «agregar y asociar, evocar y combinar, pertenecen tanto a la imaginación como a la fantasía»<sup>18</sup>. En el capítulo XIII de su *Biographia Literaria*, publicada en 1817, como respuesta también a la teoría poética que Wordsworth expuso en 1802 en su prefacio a *Lyrical Ballads*<sup>19</sup>, obra en la que había participado, Coleridge se vio suscitado a ofrecer una explicación más detallada, en la que encontramos sus siguientes famosas palabras:

La imaginación entonces la considero como primera o como segunda. Sostengo que la imaginación primera es el poder vivo y el agente principal de toda percepción humana, y como una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito YO SOY. La segunda la considero como un eco de la primera, coexistiendo con la voluntad consciente, pero aún idéntica a la primera en el tipo de su agencia, y diferente solo en grado y en el modo de su operación. Disuelve, difunde, disipa, para recrear; o donde este proceso se vuelve imposible, aún así lucha por idealizar y unificar en todo caso. Es esencialmente *vital*, incluso cuando todos los objetos (como objetos) están esencialmente fijos y muertos.

Fantasía, por el contrario, no tiene otro sostén con que responder sino fijeza y certezas. La fantasía de hecho no es otra cosa que un modo de memoria emancipado del orden del tiempo y el espacio; y mezclado con, y modificado por ese fenómeno empírico de la voluntad que expresamos por la palabra *elección*. Pero igual que la memoria ordinaria debe recibir todos sus materiales ya preparados de la ley de asociación<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> «*The imagination, or shaping or modifying power; the fancy, or the aggregative and associative power*»; «*to aggregate and to associate, to evoke and combine, belong as well to the imagination as to the fancy*». Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria, Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, ed. G. Watson, Londres, Dent, 1971, p. 160; William WORDSWORTH, *The Major Works*, ed. S. Gill, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 635.

<sup>19</sup> Véase, concretamente, Wordsworth (*ibid.*, pp. 603-611). Téngase en mente cómo lo que llama *creación* es en verdad *encuentro* (*ibid.*, pp. 629-639), además de la siguiente definición de imaginación y su relación con la razón: «Otro nombre para poder absoluto / Y clarísima percepción, amplitud de mente, / Y Razón en su más exaltado ánimo»; «*Another name for absolute power / And clearest insight, amplitude of mind, / And Reason in her most exalted mood*» (*The Prelude*, XIV). Sobre la necesidad de la distinción entre *fancy* e *imagination*, véanse Samuel Taylor COLERIDGE, *op. cit.* pp. 48-53, y Robin STOCKITT, *Imagination and the Playfulness of God: The Theological Implications of Samuel Taylor Coleridge's Definition of the Human Imagination*, Eugene, Pickwick, 2011, pp. 63-68.

<sup>20</sup> «*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 I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still 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, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and*

No obstante, la relación de la imaginación para con la verdad no se halla elaborada entre esas líneas, ni en el resto de sus escritos<sup>21</sup>, pero es importante atender al carácter que adquirió entre los románticos en tanto que creatividad, más allá de la mera representación figurada de la información captada por los sentidos. Para ello, ha de estudiarse la crítica de Coleridge al esquema cartesiano y a la vía científica pavimentada por Bacon y Newton, que llevaron a estudiar la naturaleza como devenir y fenómeno, en continua cadena de causa-efecto, incapaz de avanzar en el estudio más allá de otro fenómeno, ni de la misma premisa implícita de no buscar aquello que no produce otro fenómeno.

El problema, para Coleridge, se remonta hasta Aristóteles, y concluye que no ha de confundirse *natura naturata* –el total de hechos y fenómenos– con *natura naturans* –el poder subyacente–. Su crítica a la ciencia de su tiempo es clara: es absurdo pensar que la fuerza generadora es del mismo tipo [*kind*] que el fenómeno. Es decir, el error de la ciencia de su época fue identificar esa fuerza, ese poder, como ley que gobierna el mundo, cuyo efecto se ve en el producto. La preocupación por esa abstracción, por lo tanto, deja patente que la ciencia no se preocupaba por la naturaleza, sino por las reduccionistas categorías del hombre sobre esta. Faltaba, como diría Coleridge –y quizás aún falta–, una ciencia *de* la naturaleza. Sin embargo, su mayor problema pudo haber sido que, aunque su *natura naturans* no fuera sobrenatural, no dejaba de ser suprasensible para una ciencia que se cegó con la necesidad del dato<sup>22</sup>. ¿Y cuál es esa fuerza *en* la naturaleza que trabaja *como* naturaleza? Precisamente aquella que aleja al hombre del común esquema mecánico, dice Coleridge: «Esencialmente una (es decir, de una clase) con la inteligencia, que está

*to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. 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; and blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association», Samuel Taylor COLERIDGE, op. cit. p. 167.*

<sup>21</sup> Ténganse en mente estas concluyentes palabras del capítulo XIV de *Biographia Literaria* (*Ibid.*, p. 172): «Un poema es esa especie de composición que se opone a las obras de ciencia por proponer como su objeto *inmediato* el placer, no la verdad» («*A poem is that species of composition which is opposed to works of science by proposing for its immediate object pleasure, not truth*»). O estas otras de Wordsworth en el ensayo que acompañó al nuevo prefacio de *Poems* en 1815 (William WORDSWORTH, *op. cit.*, p. 641): «La empresa apropiada de la poesía (que, sin embargo, si es genuina es tan permanente como la ciencia pura), su empleo apropiado, su privilegio y su deber, es tratar las cosas no como son, sino como *aparecen*, no como existen en sí mismas, sino como parecen existir a los sentidos y las pasiones» («*The appropriate business of poetry (which, nevertheless, if genuine is as permanent as pure science) her appropriate employment, her privilege and her duty, is to treat things not as they are, but as they appear, not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses and to the passions*»). Así pues, la metáfora, la semejanza, la analogía, que desde Descartes veníanse rechazando como válidas para el conocimiento, quedan definitivamente apartadas del *saber*, haciendo moderno a Platón: la poesía es únicamente embellecimiento (*Re-pública*, 600e-601a), al no ser más que representación (*Sofista*, 265b; 267e), sombra de sombra.

<sup>22</sup> Owen BARFIELD, *What Coleridge Thought*, Oxford, Barfield Press UK, 2014, pp. 28-33.

en la mente humana por encima de la naturaleza»<sup>23</sup>. Por fin encontramos, tras largos años de vigencia de la dicotomía *res cogitans-res extensa*, la unión entre hombre y Mundo: una visión distinta de la naturaleza y la evolución.

Coleridge defiende que, aunque la externalidad de los objetos se experimenta a diario, palpable mediante los sentidos, también es de sentido común que ver es creer: lo fenoménico está continuamente en la mente humana. El dualismo de mente y materia, por lo tanto, empieza a resquebrajarse y se comienza a entender cómo el poder intrínseco de la naturaleza es el del intelecto: si el producto *-natura naturata-* es indivisible de la fuerza que lo genera *-natura naturans-*, y esta es igual a la inteligencia, la naturaleza sensible es indisoluble del poder del intelecto. El problema del cartesianismo, para Coleridge, era hacer de la externalidad de los objetos una conclusión del juicio humano además de una ley de la naturaleza. Mediante esta ley, en todo acto de percepción consciente, el hombre se identifica en contra-distinción para con el mundo externo a sí mismo, pero también ha de aceptar que esa misma externalidad es igual e inmediata a su autoconciencia. De ahí que Barfield concluya con Coleridge: «Pues toda substancia de lo que vemos, oímos, sentimos y tocamos está y debe estar en nosotros mismos; y por lo tanto no hay alternativa entre la deprimente (¡y gracias al cielo!, casi imposible) creencia de que toda cosa a nuestro alrededor no es más que sombra, o que la vida que hay en nosotros está en ellos por igual»<sup>24</sup>.

De modo que solo siendo conscientes de que la percepción de externalidad de la realidad es fruto solo de la ley de la naturaleza se alcanza posición elevada en ella. Así pues, la distinción entre sujeto y objeto es un juego mental –dado que la mente también puede ser su propio objeto de estudio–: se emerge de mera relación inconsciente con la realidad fenoménica a una consciente, se llega a mayor grado de control del poder del intelecto en su relación con la realidad, en su hacer y deshacer, estudio y combinación, del objeto elegido. Comprendido esto, para Coleridge es importante diferenciar dos fuerzas de un mismo poder, la imaginación primera y segunda:

Este no es un inválido signo de la autoexperiencia de la mente en el acto de pensar. Hay evidentemente dos poderes obrando que, en su relación mutua, son activos y pasivos; y esto no es posible sin una facultad intermedia, que es a la vez activa y pasiva. (En lenguaje filosófico debemos denominar a esta facultad intermedia en todos sus grados y determinaciones la *imaginación*. Pero en lenguaje común, y especialmente en el tema de la poesía,

<sup>23</sup> «Essentially one (that is, of one kind) with the intelligence, which is in the human mind above nature», en *ibid.*, p. 83.

<sup>24</sup> «For of all we see, hear, feel and touch the substance is and must be in ourselves; and therefore there is no alternative between the dreary (and thank heaven! almost impossible) belief that every thing around us is but a phantom, or that the life which is in us is in them likewise», *ibid.*, p. 89.

damos el nombre a un grado superior de la facultad, unido a un superior control voluntario sobre ella)<sup>25</sup>.

Hallamos así que la distinción entre las facultades de formar imágenes en la mente es de grado, y tan solo de carácter por conveniencia del tipo de discurso; es decir, imaginación, fantasía, percepción, entendimiento no son facultades separadas en la nomenclatura psicológica de Coleridge. La relación, la interacción, que la imaginación causa entre hombre y naturaleza, por lo tanto, muestra una barrera permeable, y no la fija frontera cartesiana: el acto de imaginar y lo imaginado son lo mismo<sup>26</sup>. De modo que, por encima de la asociación y la memoria (*fancy*), por sobre la mera interacción con el mundo (imaginación primera), es importante distinguir la imaginación segunda: la fuerza que, además de trabajar *en* la naturaleza, lo hace *sobre* ella<sup>27</sup>. Veamos un ejemplo: al tomar una cebolla, básicamente hay dos modos de interactuar con su presencia. En primer lugar, tomándola como se muestra y quiere ser nombrada. Se reconoce distinta y particular entre otros seres, con apariencia explícita y concreta, y a través de ese reconocimiento es llamada *cebolla*. La palabra le otorga consistencia en la relación con lo demás, y es en este sentido como se debe entender la creación de la imaginación: el reconocimiento del sentido de aquello que se presenta. Nombrar es así crear; crear es así sustentar la realidad hacia la que nos dirigimos y sobre la que nos erigimos. Pero hay un segundo modo de entablar relación con ella, positivista y ahora hegemónico: buscar su fundamento último más allá de su presencia de modo sensible. Pero al pelarla, al diseccionarla materialmente en busca de aquello que la hace ser cebolla, no se halla su ser, porque este reside en su propio sentido. Su presencia no es la mera apariencia fenoménica que la estructura física humana es capaz de captar: su presencia es la forma en que se ofrece, se da, se dona. Y esta solo es capaz de verse mediante la doble visión o imaginación que trabaja en buscar su sentido en el momento en que se aparece.

Por lo tanto, para Coleridge, y en extensión para el Romanticismo, el ser está en la imaginación, en la respuesta poética, en todo nombre derivado del asombro ante la presencia. Nombrar, crear, es (re)conocer ese sentido que se presenta. Por eso es creativa la imaginación, por eso naturaleza y mente son una misma Naturaleza y Mente. Es decir, más allá de jugar, fantasear, disolver, refundir, modificar, los materiales de la realidad, la imaginación es capaz de

<sup>25</sup> «This is no unapt emblem of the mind's self-experience in the act of thinking. There are evidently two powers at work which relatively to each other are active and passive; and this is not possible without an intermediate faculty, which is at once both active and passive. (In philosophical language we must denominate this intermediate faculty in all its degrees and determinations the imagination. But in common language, and especially on the subject of poetry, we appropriate the name to a superior degree of the faculty, joined to a superior voluntary control over it)». Samuel T. COLERIDGE, *op. cit.*, p. 72.

<sup>26</sup> Owen BARFIELD, *What Coleridge Thought*, pp. 124-125; 103.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 105; Samuel T. COLERIDGE, *op. cit.* p. 139.

equilibrar o reconciliar las nuevas percepciones de esta con sus elementos. En conclusión, el poeta, además de estar abierto a la maravilla, es creador: la imaginación es creativa en la realidad misma<sup>28</sup>.

No obstante, tal como hemos expuesto, la poesía fue apartada del debate sobre la verdad o falsedad. Solo se reconoció que, más allá de la mera emoción, su valor puede ser moral y social. Victoria pronto sentaría cátedra en Inglaterra, los hornos industriales humeaban oscuros por Europa y llegó el cinturón del realismo. La pregunta por el valor cognitivo de la poesía no hallaría esfuerzo y planteamiento de respuesta exigente hasta la aportación de Barfield en 1928 con *Poetic Diction*. Sin embargo, 11 años después, a raíz de una conferencia en la Universidad de St. Andrews en 1939, Tolkien respondió tanto al Romanticismo como a sus compañeros Inklings mediante un famoso escrito.

## 6. FANTASÍA DEVUELTA A ARTE

En “Sobre los cuentos de hadas”<sup>29</sup>, aunque Tolkien no lo nombre, Coleridge es aludido mediante dos elementos: la contestación a la voluntaria suspensión de la incredulidad mediante «creencia secundaria» y la restauración de fantasía a partir de la imaginación, pues Tolkien versa sobre la naturaleza y fin del cuento de hadas, como género narrativo propio, y por ende, con terminología y categorías propias. Coleridge utilizó por primera vez «voluntaria suspensión de la incredulidad» en el capítulo XIV de su *Biographia*, justo tras el capítulo XIII, de cuyo contenido se ha tratado antes, y Tolkien hubo de criticarlo, al no aceptar con los románticos que la facultad creativa sea reconocida en la imaginación. Para Tolkien, esta corresponde, única y legítimamente, al arte:

Una cosa, o un aspecto es el poder mental para formar imágenes, y su denominación adecuada debe ser Imaginación. La percepción de la imagen, la

<sup>28</sup> Al decir de Barfield (*Poetic Diction*, p. 28): «La ciencia trata con el mundo que percibe, pero, buscando penetrar cada vez más el velo de la percepción ingenua, progresa solo hacia la meta de la nada, porque todavía no acepta en la práctica (sea lo que sea lo que admita teóricamente) que la mente crea primero lo que percibe como objetos, incluidos los instrumentos que la Ciencia usa para esa misma penetración. Insiste en tratar con ‘datos’, pero no se proporcionarán datos, salvo la simple percepción. El resto es imaginación. Solo por imaginación, por lo tanto, se puede conocer el mundo. Y lo que se necesita es no solo que se construyan telescopios cada vez más y más grandes y calibradores más y más sensibles, sino que la mente humana sea cada vez más consciente de su propia actividad creativa» («*Science deals with the world which it perceives but, seeking more and more to penetrate the veil of naïve perception, progresses only towards the goal of nothing, because it still does not accept in practice (whatever it may admit theoretically) that the mind first creates what it perceives as objects, including the instruments which Science uses for that very penetration. It insists on dealing with ‘data’, but there shall no data be given, save the bare percept. The rest is imagination. Only by imagination therefore can the world be known. And what is needed is, not only that larger and larger telescopes and more and more sensitive calipers should be constructed, but that the human mind should become increasingly aware of its own creative activity*»).

<sup>29</sup> J. R. R. TOLKIEN, “Sobre los cuentos de hadas”, en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Barcelona, Minotauro, 1998, pp. 135-195.

aprehensión de sus implicaciones y su control, necesarios para una eficaz expresión, pueden variar en viveza y vigor; pero ello supone una diferencia de grado con respecto a la Imaginación, no de esencia. El logro de la expresión que proporciona (o al menos así lo parece) «la consistencia interna de la realidad» es ciertamente otra cosa, otro aspecto, que necesita un nombre distinto: el del Arte, el eslabón operante entre la Imaginación y el resultado final, la Sub-creación<sup>30</sup>.

Según Tolkien, mediante la voluntaria suspensión de la incredulidad, la llamada al receptor a apartar el realismo para disfrutar de la maravilla, el Romanticismo pierde la capacidad de otorgar a la poesía base epistemológica, pues se trata de una llamada a un «como si», un pedir «imagine por un momento que es verdad»; es decir, no es consistente, sino incapaz de vehicular verdad<sup>31</sup>. El poeta, a lo sumo, logrará sacar de las sombras de su imaginación el incentivo suficiente para que el receptor aparque por un leve momento sus facultades críticas<sup>32</sup>. Y Tolkien tratará de salvar la situación mediante una nueva vía estético-filosófica.

Para Tolkien, el lenguaje especializado entendía mal el sentido de *imaginación*; la teoría estética de Coleridge, quien distinguía entre imaginación –superior, creativa– y lo fantástico [fantasía como *fancy*] –inferior, ridícula–, estaba en cuestión. Lo primero para Tolkien era devolver a la voz su significado latino, rescatarlo de extensiones que la ligasen a la animación o infusión de cualidades<sup>33</sup>. La imaginación vuelve a ser, por lo tanto, *imaginatio*, capacidad intelectual de formar imágenes en ausencia del objeto sensorial. Pero Tolkien no la equipara con su homóloga griega *fantasía*, sino que otorgaría a esta la cualidad de imaginación secundaria o intelectualizada de Coleridge:

Soy consciente, y con gozo, de los nexos etimológicos y semánticos entre la *fantasía* y lo *fantástico*: entre la fantasía y las imágenes de cosas que no solo «no están realmente presentes», sino que con toda certeza no vamos a poder encontrar en nuestro mundo primario, o que en términos generales creemos imposibles de encontrar. Pero, aun admitiendo esto, no puedo aceptar el tono peyorativo. Que sean imágenes de cosas que no pertenecen al mundo primario (si tal cosa es posible) resulta una virtud, no un defecto. En este sentido, la fantasía no es, creo yo, una manifestación menor, sino más

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>31</sup> Michael TOMKO, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*, Nueva York y Londres, Bloomsbury, 2016, pp. 51-60, expone que, en época de Coleridge, lo normal era el escepticismo, por lo que *willing suspension of disbelief* deja patente esa norma de incredulidad y fracaso al exigir una doble negación: *not to dis-belief*.

<sup>32</sup> Samuel T. COLERIDGE, *op. cit.*, p. 169.

<sup>33</sup> Véanse James ENGELL, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1981; y Colin DURIEZ, "The Theology of Fantasy in C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien", en *Themelios* 23.2 (1998) 35-51.

elevada del Arte, casi su forma más pura, y por ello –cuando se alcanza– la más poderosa<sup>34</sup>.

En otras palabras, *imaginación* es la capacidad de formar imágenes ante la falta de lo representado; *fantasía* es la misma facultad, pero en mayor grado, pues las imágenes que capta y proyecta son de seres, eventos, lugares u objetos que no pertenecen a este mundo. La imaginación fantástica, por lo tanto, además de indicar que la realidad es mucho más rica y abundante que lo presente al alcance de la mano, recupera con Tolkien lo que Coleridge le había negado: su capacidad para alcanzar unidad estética –coherencia interna de la realidad– y su conexión con la realidad –el valor de verdad–. Para Tolkien, por lo tanto, fantasear, lejos de provocar voluntaria suspensión de la incredulidad, consiste en nada más y nada menos que en «el poder del encantador»: la capacidad de asociar [alterar, conjugar] ideas o impresiones mediante «los poderes de generalización y abstracción»; es decir, transformar, y no presentar mecánicamente, en di-sociación<sup>35</sup>. Fantasear es, en consecuencia, actividad racional, que quiere suscitar una situación distinta a la alcanzada mediante la percepción de la realidad empírica: la creencia secundaria. Ahora bien, para comprender el gran salto cualitativo entre el Romanticismo y Tolkien, de la voluntaria suspensión de la incredulidad a la fe secundaria, algo es fundamental: el catolicismo.

## 7. SUB-CREACIÓN

Como nexo de unión entre Romanticismo, cristianismo e Inklings destaca George MacDonald, por el que estos sentían gran aprecio. En sus escritos hallamos una profunda reflexión sobre la imaginación y la capacidad creadora, y vemos ya el anticipo del concepto tolkieniano *sub-creación*. Para empezar, todavía aceptablemente en marcos románticos, veamos cómo MacDonald equiparó la imaginación humana con la divina:

Indagar sobre lo que Dios ha hecho es la función principal de la imaginación. Se despierta por los hechos, se nutre de los hechos, busca leyes cada vez más altas en esos hechos; pero se niega a considerar a la ciencia como

<sup>34</sup> J. R. R. TOLKIEN, *op.cit.*, p. 170. Dicha distinción podría estar basada en que *imaginatio* (*imago*) está emparentada con *imitatio*, y que la imagen mental de lo sensorial exige certeza y detalle, mientras que *phantasia* –a diferencia de *eikasia*– conlleva en sí creatividad (Samuel T. COLERIDGE, *op. cit.*, pp. 54-61).

<sup>35</sup> En un riguroso y excelente artículo, Michael MILBURN (“Coleridge’s Definition of Imagination and Tolkien’s Definition(s) of Faery”, en *Tolkien Studies* 7 (2010) 55-66) demuestra cómo la definición de Fantasía [Faërie] de Tolkien, que se expresó de modo distinto con los años, fue siempre consistente en todas sus vertientes, y que en cuanto «lugar o plano en el que las hadas tienen su ser» (J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, p. 140), recoge el postulado romántico de Imaginación como la Naturaleza misma –su poder creativo interno, oculto, la *natura naturans* mencionada por Coleridge– y, por lo tanto, como Magia.

el único intérprete de la naturaleza, o las leyes de la ciencia como la única región de descubrimiento [...] La palabra misma significa un *imaginar* o una creación de semejanzas. La imaginación es esa facultad que da forma al pensamiento [...] Es, por lo tanto, esa facultad en el hombre que más se asemeja a la operación principal del poder de Dios y, por lo tanto, se la ha llamado la facultad *creativa*, y a su ejercicio *creación*<sup>36</sup>.

Es decir, la imaginación busca semejanzas y no quiere verse ahogada por el imperio de la ciencia, sobre todo porque es la facultad que más acerca al hombre a Dios. Esto mismo lo marcaba ya Coleridge al equiparar la imaginación humana con la divina en su «repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el infinito YO SOY» («*repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM*»). Pero al respecto MacDonald ve importante recalcar algo, y toma cierta distancia: «Es mejor guardar la palabra *creación* para el llamar de la nada que es la imaginación de Dios»<sup>37</sup>, pues para MacDonald es necesario tener algo claro: igual que el hombre es pensamiento y creación de Dios, y sabiendo que imprimió su impronta en él, nada en el hombre hay que no haya sido antes concebido por su Creador. De ese modo concluirá: «La imaginación del hombre está hecha a imagen de la imaginación de Dios. Todo lo del hombre debe ser primero de Dios»<sup>38</sup>. Así pues, MacDonald puede dar el salto definitivo desde el Romanticismo a la teoría de la sub-creación:

Si ahora consideramos la así llamada facultad creativa en el hombre, encontraremos que en ningún sentido *primario* es esta facultad creativa. De hecho, un hombre está más bien *siendo pensado* que *pensando* cuando surge un nuevo pensamiento en su mente. No sabía de él hasta que lo encontró allí, por lo tanto ni siquiera pudo haberlo buscado. No lo creó, de lo contrario, ¿de dónde vendría la sorpresa cuando surgió? Puede, de hecho, en raras ocasiones, prever que algo se avecina y preparar el lugar para su nacimiento; pero esa es la mayor relación de conciencia y voluntad que él puede mantener con la idea naciente<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> «To inquire into what God has made is the main function of the imagination. It is aroused by facts, it is nourished by facts, seeks for higher and yet higher laws in those facts; but refuses to regard science as the sole interpreter of nature, or the laws of science as the only region of discovery [...] The word itself means an imaging or a making of likenesses. The imagination is that faculty which gives form to thought [...] It is, therefore, that faculty in man which is likest to the prime operation of the power of God, and has, therefore, been called the creative faculty, and its exercise creation». George MACDONALD, "The Imagination: Its Functions and its Culture", en *A Dish of Orts: Chiefly Papers on the Imagination, and on Shakspeare*, Londres, Sampson Low Marston & Company, 1895, pp. 1-42 (2).

<sup>37</sup> «It is better to keep the word creation for that calling out of nothing which is the imagination of God». *Ibid.*, p. 3.

<sup>38</sup> «The imagination of man is made in the image of the imagination of God. Everything of man must have been of God first». *Ibid.*, p. 3.

<sup>39</sup> «If we now consider the so-called creative faculty in man, we shall find that in no primary sense is this faculty creative. Indeed, a man is rather being thought than thinking, when a new thought arises in his mind. He knew it not till he found it there, therefore he could not even have sent for it. He did not create it, else how could it be the surprise that it was when it arose? He may, indeed, in rare instances

Algo es necesario para albergar una idea o imagen, algo más que la mera facultad que lo atisbó: el arte. No solo ingenio, sino también la técnica es necesaria para poder canalizar y presentar algo que no se conocía antes; algo, por lo tanto, que no es de este mundo. Mediante la ampliación semántica de imaginación a «proceso creativo en cuanto tal», los pensadores románticos crearon una analogía con la acción creadora de Dios, poniendo en juego el valor y el alcance del arte, sobre todo de aquellas modalidades cuyo objetivo no es solo re-presentar –reproducir, imitar– la realidad empírica. Sin embargo, MacDonald y Tolkien apuntan a que, acorde a una misma ley y en la medida en que le han sido dispuestos o liberados tanto el material como los medios, el artista llegará a formar una obra de arte, que en su coherencia interna será capaz de abrir la puerta a un mundo secundario en lo que todo allí –acorde a sus leyes, a su consistencia– es verdad. Mientras que la mente entra en ese mundo no tiene que suspender voluntariamente su incredulidad: se ha logrado fe secundaria. Así pues, lo que concierne saber es cómo la verdad del mundo secundario es parte de la Verdad y, por lo tanto, verdad en el mundo primario. Para ello, hemos de retornar al debate sobre lo fantástico abierto en el Romanticismo, pero no sin antes tratar sobre la noción mitopoética y papel de la Divinidad cristiana de Tolkien.

## 8. VERDADERO DIOS MUERTO

La doctrina de la Creación, o aun la teísta idea de la creación, contempla un punto importante: antes de que Dios hiciera el mundo, Él lo era todo, o todo era Dios. Pero, desde que creara otros seres, estos habrían de buscar la unión –voluntaria– desde la distinción. La razón había conducido a Lewis hasta ahí al término de la «Gran Guerra», pero no podía llevarlo más lejos en su camino a abrazar el cristianismo, puesto que no entendía el valor del sacrificio redentor de Cristo para con el resto de los hombres. Lejos de una explicación dogmática, desde la mitopoeia, Tolkien y Hugo Dyson, compañero Inkling, le expusieron algo inesperado durante un paseo nocturno en Oxford el 19 de septiembre de 1931. Tal como lo había dejado Barfield al cabo de la «Gran Guerra», Lewis seguía sin creer que la poesía y los mitos contuviesen en sí mismos verdad si no era testada por el análisis conceptual. Muchas historias, sobre todo las del Norte, le eran hermosas, pero no ciertas, sino mentiras envueltas en plata. Al contrario, recogiendo los postulados de Barfield, Tolkien le expuso lo siguiente:

Tú miras a los árboles, y los llamas «árboles» y probablemente ya no piensas más en ello. Llamas a una estrella «estrella» y tampoco piensas en nada

*foresee that something is coming, and make ready the place for its birth; but that is the utmost relation of consciousness and will he can bear to the dawning idea». Ibid., pp. 4-5.*

más. Pero debes tener en cuenta que palabras como «árbol» y «estrella» fueron (en su forma original) nombres dados a estos objetos por personas con puntos de vista muy diferentes a los nuestros. Para nosotros un árbol es un simple organismo vegetal y una estrella simplemente una bola de materia inanimada moviéndose a lo largo de un curso matemático. Pero los primeros hombres que vieron un árbol o una estrella pensaban de forma muy distinta. Para ellos, el mundo estaba lleno de seres mitológicos. Ellos veían las estrellas como seres vivientes de color plata, ardiendo en llamas en respuesta a su eterna música. Veían el cielo como una bóveda repleta de joyas y la tierra como el seno donde todos los seres vivían. Para ellos, la creación en su totalidad estaba hecha «por los mitos y los genios»<sup>40</sup>.

Gracias a Barfield, Lewis conocía el fondo de esa explicación, pero no le servía para aceptar verdad alguna en el mito, por lo que Tolkien hubo de seguir argumentando que, aunque el hombre es capaz de pervertir su pensamiento con mentiras, proviene de Dios y es Él el origen de sus ideas –algo que también era capaz de aceptar; había llegado al teísmo lógicamente–. Y agregé que, además de los pensamientos abstractos, las invenciones imaginarias también se originan gracias a Dios, por lo que deben consecuentemente reflejar algo de la verdad eterna –tal como hemos podido ver en la lectura de MacDonald–. Carpenter parafrasea así a Tolkien:

Al crear un mito, al practicar la «mitopoeia» y poblar el mundo de genios y de dragones, un narrador de cuentos o un «sub-creador» está, de alguna manera, cumpliendo con el propósito de Dios y reflejando un fragmento de la verdadera luz. Los mitos paganos no son, por tanto, nunca «mentiras»; siempre hay algo de cierto en ellos<sup>41</sup>.

Lewis comprendió: no solo ideas, sino también la invención a través de la imaginación tiene como soporte y motor a Dios. Tras el paseo, Tolkien unió todo lo expuesto con el cristianismo y acabó con la postura de Lewis sobre su irrelevancia. La figura de Cristo no era para él un mero gran ejemplo, sino centro donde giran el sentido y salvación del mundo. Tal como años después diría:

Pero esta historia ha entrado ya en la Historia y en el mundo primario; el deseo y las aspiraciones de la sub-creación se han sublimado hasta la plenitud de la Creación. El nacimiento de Cristo es la eucatástrofe de la historia del Hombre. La Resurrección es la eucatástrofe de la historia de la Encarnación. Una historia que comienza y finaliza en gozo. Posee de manera preeminente la «consistencia interna de la realidad»<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Humphrey CARPENTER, *Los Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams y sus amigos*, Madrid, Homologens, 2008, p. 82.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>42</sup> J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, pp. 189-190.

Es decir, aquella noche de 1931 en Oxford, los Inklings recogieron los grandes postulados con los que dialogaban con el Romanticismo y les dieron respuesta propia al trascenderlos desde la luz del cristianismo, y en concreto del catolicismo. Lewis resolvió que Dios se expresaba a través de la mente de los poetas paganos, anticipando y preparando el *evangelium* en imágenes posibles de reconocer. La historia de Cristo sigue la misma línea, pero con la enorme diferencia de que el poeta de su invención es Dios mismo, y sus imágenes de expresión, hombres reales. Su alcance, por lo tanto, es cósmico: el viejo mito del dios muerto que redime el mundo adquiere coordenadas precisas. En un tiempo y lugar concreto, el mito de la salvación se hizo historia, sin dejar de ser mito. En consecuencia, los antiguos mitos adquieren nuevas coordenadas de sentido, y las nuevas invenciones harán eco del Mito. Tres meses después, en Navidad de 1931, Lewis abrazó el cristianismo.

#### 9. FANTASÍA: MODALIDAD ARTÍSTICA NARRATIVA

Ahora sí podemos exponer por qué Tolkien rechaza que el mundo primario sea el único criterio válido para juzgar el valor estético de creaciones imaginativas; es decir, se enfrenta a la consideración romántica de lo fantástico como fantasioso [*fanciful*] por su imposibilidad de existir en la realidad primaria, pues para Tolkien, la fantasía, si bien parte del mundo primario, no se ocupa tanto de lo posible como de lo deseable: es plena y legítima si responde a los anhelos del corazón humano –como entrar en comunión y habla con otros seres– y los estimula y satisface. Por lo tanto, su veracidad no reside en la adecuación al mundo primario, sino en la capacidad de traducir el deseo con la consistencia interna de la realidad, mediante el arte. Y hemos aquí la interesantísima aportación de Tolkien, al decir que la única modalidad artística decente para fantasía es la narrativa. En otras palabras: fantasía como la modalidad artística del cuento de hadas:

La Fantasía presenta también una desventaja esencial: es difícil de alcanzar [...]. La práctica enseña que «la consistencia interna de la realidad» es más difícil de conseguir cuanto más ajenas a las del Mundo Primario sean las imágenes y la nueva estructuración de la materia original [...]. Así que la Fantasía queda con demasiada frecuencia casi en barbecho: se la usa y ha usado con ligereza, con poca seriedad, o simplemente como decorado; se queda, sin más, en lo «fantasioso». Cualquiera que haya recibido el maravilloso instrumento del lenguaje puede decir *el verde sol*. Y muchos pueden imaginarlo o figurárselo. Pero no es suficiente [...]. Crear un Mundo Secundario en el que un sol verde resulte admisible, imponiendo una Creencia Secundaria, ha de requerir con toda certeza esfuerzo e intelecto, y ha de exigir una habilidad especial, algo así como la destreza élfica. Pocos se atreven con tareas tan arriesgadas. Pero cuando se intentan y se alcanzan, nos encontramos ante un raro logro del Arte: auténtico arte narrativo, fabulación en

su estadio primario y más puro. En el arte del hombre es mejor reservar la Fantasía para el campo de la palabra, para la verdadera literatura<sup>43</sup>.

Tolkien basaba su afirmación en la hostilidad del arte visual para con la fantasía, y tomó como ejemplo el teatro –que no es, al menos solamente, literatur–. Su imposibilidad para vehicular fantasía reside en que es necesariamente visual y antropocéntrico –tanto en forma como en contenido–, lo cual lo lleva a ocultar su propio artificio con dificultad, y a que pretende «*la materialización en el escenario de los personajes imaginarios de una historia*. Esto ya es en sí mismo un intento de usurpar la varita de los magos»<sup>44</sup>. A pesar del intento de hacer magia, a lo sumo, y aun la inadecuación de los efectos escénicos, el teatro aspira a lograr la voluntaria suspensión de la incredulidad, pero para Tolkien la fantasía ha de llegar a provocar fe secundaria. Además, mientras que «en una obra de teatro se encontrará muy poco sobre los árboles como tales»<sup>45</sup>, la literatura es capaz de desviar el foco dramático de lo humano en cuanto tal. Es aquí donde se comprende bien que la fantasía, para Tolkien, engloba tanto la creación artística como su recepción o experiencia suscitada. Por lo tanto, el contenido de la fantasía, aquello sobre lo que versa –no centrado en el hombre en tanto hombre–, está íntimamente ligado con su transmisión: la imaginación. Dicho brevemente, la estética de Tolkien se diferencia de la de Coleridge y del postulado romántico en que no es visual, no es antropocéntrica y, por lo tanto, trata sobre lo otro, lo trascendente<sup>46</sup>.

## 10. BUENA CATÁSTROFE

Ahora bien, más allá de la renovación de la visión de la realidad –recuperación del asombro–, la evasión de los pesares del mundo primario a cosas

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 173. Recuérdese: el teatro es el lugar de la visión, donde la palabra escrita se contempla [*theáomai*] en imagen.

<sup>46</sup> Chris SEEMAN (“Tolkien’s Revision of the Romantic Tradition”, en P. REYNOLDS y G. GOODKNIGHT (eds.), *Proceedings of the J. R. R. Tolkien Centenary Conference: Keble College, Oxford, 1992*, Milton Keynes, The Tolkien Society, 1995, pp. 73-83), mediante el estudio de la noción tolkieniana de fantasía, ha sido el exponente más claro de su posición respecto a la tradición romántica, al señalar sus diferencias para con Coleridge en cuanto a creación artística. Seeman sostiene que el rasgo principal de la estética tolkieniana, y su distancia respecto al pensamiento romántico, es la exclusión de lo visual como vehículo de verdadera fantasía. La hostilidad entre fantasía y el arte visual –sobre todo el dramático– conlleva, por lo tanto, limitar la auténtica sub-creación a la narrativa, afirmando su validez como modalidad artística diferenciada. La «superación» o nueva forma de la tradición romántica deriva de su información por los principios teológicos de Tolkien, que exigen a la narración las siguientes tres características: uso activo de imaginación compartida por el narrador y receptor, anhelo de hacer realidad la fantasía en el mundo primario, y la naturaleza sub-creativa y participativa del hombre en la realidad a través de la fantasía.

superiores y la consolación para poder soportarlas<sup>47</sup>, Tolkien exigía una función más y esencial al cuento de hadas y al mito: el momentáneo y feliz giro de los funestos acontecimientos a buen término, que permite el atisbo de la Dicha. A falta de mejor palabra, lo llamó *eucatástrofe*: la irrupción, a través del dolor, de luz por encima del mundo primario, que además de ser conocimiento, otorga esperanza de salvación, pues no es exigida por el poeta o receptor, sino donada<sup>48</sup>. Es decir, la pretensión del poeta romántico vuelve a dejarse de lado: la salvación no está en sus manos, pero se pueden lograr atisbos de ella, porque la fantasía ha resquebrajado la barrera entre mundo primario y secundario mediante la encarnación y resurrección de Cristo en *este* mundo. Tal como enseña a Lewis, supone la satisfacción del deseo de fantasía: darse (visualmente) en el mundo primario. Y tal como se ha mencionado antes, toda eucatástrofe mítica hará eco de la del Mito que se unió a la Historia.

Es decir, de acuerdo con MacDonald, Tolkien expone que, por poner pensamiento en forma, la imaginación humana es igual a la del Creador, pero del mismo modo que la capacidad artística, difiere en grado. El hombre crea, pero siempre a través de lo ya dado, bajo nuevas combinaciones que su imaginación es capaz de captar, de ahí que sus historias sean luz de Luz, fragmentos de lo grande que se transmiten de mente en mente como luz irisada [*splintered light*]. Podrá encontrar infinidad de tonos, pero nunca un nuevo color. En terminología romántica: no hallará en su mente más de lo que la Mente le haya revelado. Ahí acaba la capacidad creativa humana: en el golpe que Miguel Ángel dio a *Moisés* en la rodilla. Sin embargo, el hombre encuentra en su corazón anhelos puros que pueden ofrecerse, desde la palabra, consistentes y vivos en un mundo secundario capaz además de afectar espiritualmente del mismo modo que el primario. Por esa razón, no se ha de olvidar el significado de la palabra *in-ventar* [*invenire*]: el mérito está en el descubrimiento, en el hallazgo de lo que viene, y no en una creación desde la mente humana. El hombre se sabe entonces sub-creador: vehículo de fragmentos de verdad.

## 11. CONCLUSIONES

Este estudio ha comenzado y acabado con la Dicha: de particulares frutos poéticos que ocasionan un sentido cambio de conciencia, se ha llegado al Eco de la Redención tras la eucatástrofe, con las siguientes implicaciones y conclusiones. En primer lugar, se recoge que Barfield, Lewis y Tolkien conocían y trataron el esfuerzo del Romanticismo inglés en cohesionar imaginación

<sup>47</sup> Véanse Gilbert K. CHESTERTON, "La ética en el país de los Elfos", en *Ortodoxia*, Buenos Aires, Excelsa, 1943, pp. 79-119; Julian EILMANN, *J. R. R. Tolkien - Romanticist and Poet*, Zürich -Jena, Walking Tree Publishers, 2017; y José Miguel ODERO, *J. R. R. Tolkien: Cuentos de hadas. La poética tolkiniana como clave para una hermenéutica sapiencial de la literatura de ficción*, Pamplona, Eunsa, 1987.

<sup>48</sup> J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, pp. 186-191.

poética y verdad. Debido a la limitación de medir la verdad poética desde la consistencia del mundo primario, este no logró asentar una gran base estético-epistemológica. Para Barfield, al permitir disfrutar en unidad gozo y razón, la imaginación es vehículo de conocimiento. Para Lewis, en cambio, vehículo de nuevo sentido, que puede ser testado después por la razón. Para Tolkien, la imaginación es lugar de encuentro de fragmentos de verdad donados por el Creador.

Ligado a lo anterior, Tolkien destaca al ocuparse del modo creativo de la imaginación. Además de elevar la fantasía a modalidad artística diferenciada, especificó cómo la creación pertenece al ámbito del arte. La imaginación encuentra verdad, pero debe elaborarse la obra –el mitopoema– para vehicularla dentro de un mundo coherente capaz de llevar a la dichosa experiencia de la eucatástrofe: el repentino giro de los desgraciados acontecimientos a bien, como eco del acontecido en el Mito que tocó la Historia. El artista es así sub-creador que ensancha la realidad, y no genio que la altera.

Finalmente, la línea romántica inglesa que llega desde su momento histórico a los Inklings encuentra nexo de unión y apoyo en MacDonald, y las siguientes dos grandes contribuciones: *Poetic Diction* de Barfield (1928) y “Sobre los cuentos de hadas” de Tolkien (1939). Mientras la primera discute en términos románticos, la segunda «corrige» desde el ámbito cristiano. Por todo ello, queda abierta y destaca la línea de estudio del papel de la Salvación en la creación imaginativa y mitopoética.

Jon Mentxakatorre Odriozola  
Mondragon Unibertsitatea  
HUHEZI, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Dorleta, 20540 Eskoriatza  
jmentxakatorre@mondragon.edu